

sch^{erzo}rzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XIX - Nº188 - Julio -Agosto 2004 - 6 €

ENCUENTROS

José van Dam

CON NOMBRE PROPIO

Carlo Maria Giulini:
90 años

DOSIER

**Dallapiccola
y Petrassi.**
Doble centenario

REPORTAJE

Tras las huellas
de **Dvorák**

JAZZ

**Festivales
de verano**

DISCOS

Gardiner
en el Camino



**Rolando
Villazón**

DEL TIMONEL A DON JOSÉ



9 778402 134807

00188

Centro Cultural El Monte
Sevilla

VI ciclo Música de Cámara

sala Joaquín Turina

21 horas

- 13 de octubre **Shlomo Mintz** *violin-viola*
Itamar Golan *piano*
- 18 y 19 de octubre **Kronos Quartet**
- 26 de octubre **Salzburg Chamber Soloists**
Revital Hachamov *piano*
- 16 de noviembre **Gianluca Cascioli** *piano*
- 23 de noviembre **Barry Douglas** *piano*
- 30 de noviembre **Ensemble Wien-Berlin**
- 14 de diciembre **Vladimir Spivakov** *violin*
Serguei Bezrodnyi *piano*
- 11 de enero **Iñaki Fresán** *bajo*
Juan A. Álvarez Parejo *piano*
- 25 de enero **Trío Wanderer**
- 8 de febrero **Angelika Kirchschrager** *mezzosoprano*
Helmunt Deutsch *piano*
- 22 de febrero **M^a Joao Pires** *piano*
Ricardo Castro *piano*
- 1 de marzo **Amsterdam Sinfonietta**
- 15 de marzo **Tokio Quartet**
- 26 de abril **Daniel Sepec** *violin*
Jean-Guihen Queyras *cello*
Andreas Staier *piano*
- 10 y 11 de mayo **The Rare Fruits Council**
Manfredo Kraemer *director*
- 17 de mayo **Nancy Argenta** *soprano*
Maggie Cole *piano*
- 24 de mayo **Haydn Sinfonietta Wien**

2004/2005



Scherzo

AÑO XIX N° 188 Julio-Agosto 2004 6 €

2	OPINIÓN CON NOMBRE PROPIO		Luigi Dallapiccola, cárceles e islas Stefano Russomanno 112
6	Carlo Maria Giulini Roberto Andrade		Petrassi: la poética artesana como tradición y vanguardia Tomás Marco 116
10	AGENDA		Dallapiccola y Petrassi en CD Juan Manuel Viana 120
12	ACTUALIDAD NACIONAL		ENCUENTROS José van Dam Rafael Banús Irusta 126
38	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		REPORTAJE Tras las huellas de Antonín Dvorák Rafael Banús Irusta 130
52	ENTREVISTA Rolando Villazón Bruno Serrou		EDUCACIÓN Pedro Sarmiento 134
56	Discos del mes		EL CANTAR DE LOS CANTARES Arturo Reverter 136
57	SCHERZO DISCOS Sumario		LIBROS 137
	DOSIER		JAZZ 138
105	Dallapiccola Petrassi cien años		LA GUÍA 140
106	Un siglo de música en Italia Francisco Ramos		CONTRAPUNTO Norman Lebrecht 144

Colaboran en este número:

Teresa Adrán, Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, Domingo del Campo Castel, José Antonio Cantón, Paulino Capdepón, Carmelo Di Gennaro, Fernando Fraga, Joaquín García, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Mario Gerteis, José Guerrero Martín, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Norman Lebrecht, Luciana Leiderfarb, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Nadir Madriles, Tomás Marco, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Antonio Muñoz Molina, Miguel Ángel Nepomuceno, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Justo Romero, Stefano Russomanno, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, José Luis Téllez, Juan Manuel Viana, Claire Vaquero Williams, Asier Vallejo Ugarte, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín.

Traducciones

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (11 Números)
España (incluido Canarias) 60 €.
Europa: 93 €.
EE.UU y Canadá 106 €.
Méjico, América Central y del Sur 112 €.

PRECIO DE SCHERZO

en Europa y América:
Europa: 6 €.
Reino Unido: 5 £.
USA, Méjico y
América del Sur: 10 \$



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.

ESCUELAS PARA LA VIDA

Mientras el verano comienza las clases terminan y las academias, las escuelas, las universidades donde la música es protagonista galardonan a sus más brillantes alumnos y se felicitan por la excelencia de su enseñanza. Muchos de ellos descansarán unos días, volverán a las ocupaciones propias de su edad para regresar enseguida a la vida de trabajo, a seguir formándose en cualquiera de los cursos de especialización que pueblan el estío europeo. Son jóvenes que han elegido un camino que les lleva por unas sendas de exigencia física y mental superior a la de muchas carreras universitarias, que les somete a unas tensiones que ligan indefectiblemente la realidad del aprendizaje implacable a la incertidumbre acerca de si el futuro tendrá más o menos brillo.

La formación del joven aspirante a músico profesional puede ser muy dura y la exigencia del entorno —a veces mayor que la propia autoexigencia del aspirante a figura— y eso de hacer que sus mentores le enseñen a no descuidar la realidad de esa vida que existe más allá de la música. Entre otras cosas para que el mundo no se le venga literalmente encima. En estos días ha aparecido un libro de Thierry de Choudens *Christian Ferras. Le violon d'Icare* (Papillon 7^o Note, Ginebra 2004), biografía del gran violinista francés en la que aparece como un trágico motivo el deterioro físico, trágico e imparable, de quien, sorprendente en su adolescencia y su juventud, iría decayendo en una carrera marcada imparablemente por la depresión, el juego y el alcohol. No es transferible, evidentemente, la situación personal de un músico a la de todos los músicos, ni siquiera a título de ejemplo a evitar. Pero esa condición maldita de Ferras, lo que de rebelión hay en él frente a un destino de permanente excelencia, de tensión sin condiciones, no deja de representar la figura de quien, de alguna manera, casi sin querer pero sin poder evitarlo, reacciona frente a un sistema que, tras formarle, le ahogaba.

La música tiene mucho de literatura en este aspecto, el virtuoso ha pactado con el diablo su perfección, el artista no puede vivir sin los viajes, sin el aplauso. Si no es amado, prefiere el odio a la indiferencia. La cuestión está en que el aspirante vea el futuro en la perspectiva correcta, que el árbol del mito no le impida ver el bosque de la vida. La inmensa mayoría de los alumnos de las escuelas de música debieran saber desde el principio de su formación que, casi con toda seguridad, no serán virtuosos rutilantes y que su aspiración más lógica, razonable y dignísima deberá ser la de convertirse en concienzudos músicos de orquesta o en miembros de un buen trío o de un estimable cuarteto. Ahí está, sin ir más lejos, el éxito internacional del Cuarteto Casals, la única agrupación camerística española de renombre mundial desde el Cuarteto Renacimiento que creara hace noventa años —lo que ha llovido desde entonces significa la precariedad de nuestra música en determinados aspectos— Eduard Toldrà, y en cuyo éxito tiene que ver, sin duda, la formación recibida y el convencimiento de que ahí había una vía de desarrollo personal y profesional. Que ya se hallen entre los más interesantes cuartetos jóvenes del momento es un honor para ellos y para sus mentores.

Ver a la Orquesta de la Escuela Reina Sofía o a la Joven Orquesta Nacional de España es palpar la normalidad, la seguridad de que la música nuestra de cada día, la que garantiza el intérprete que sólo a ella sirve, permanecerá viva. Y siguiendo el impulso de la propia realidad social, como demuestra el hecho de que, sin tener que recurrir a ninguna discriminación positiva, el número de mujeres sea en estas orquestas juveniles, por término medio, superior al de hombres. Queda pendiente para ellas, sin embargo, el puesto principal, y la dirección sigue siendo un terreno que les está casi vedado por completo. Además, corren el riesgo de enfrentarse al problema de los problemas en esta cuestión: ese criterio extramusical que entre una sociedad machista y una cierta idea de la mercadotecnia cultural acaba por convencer a muchos de que palmito y talento corren de la mano. Casos ha habido que se han descubierto solos. No caer en la frivolidad, por mucho que acucie la ignorancia, es obligación, también, no ya de los que forman músicos sino de los que presumen de educar públicos.

Diseño
de portada
Argonauta
(Salvador
Alarcó
y Belén
Gonzalez)



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

Presidente de honor
Gerardo Queipo de Llano

Presidente
Javier Alfaya

Consejero Delegado
Antonio Moral

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director
Luis Suñén

Redactor Jefe
Enrique Martínez Miura

Edición
Arantza Quintanilla

Maquetación
Daniel de Labra

Fotografía
Rafa Martín

Secciones
Discos:
Juan Manuel Viana

Educación:
Pedro Sarmiento

Libros:
Enrique Martínez Miura

Página Web
Iván Pascual

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

Departamento Económico
José Antonio Andújar

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

Relaciones externas
Barbara McShane

Suscripciones y distribución
Iván Pascual
(E mail: suscripciones@scherzo.es)

Colaboradores
Cristina García-Ramos

Impresión
GRAFICAS AGA S.A.

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

ISSN: 0213-4802

La música extremada

CHAIKOVSKI Y EL DESDÉN

Hubo un tiempo en que el desdén era uno de los rasgos soberanos de la modernidad cultural española. Uno se distinguía no tanto por lo que admiraba sino por aquello hacia lo que mostraba su desdén, por la pose de sarcasmo con que miraba de arriba abajo aquellas obras o nombres que no estaban a la altura de su personal sofisticación. Cuando empezaron a invitarme a participar en actos literarios, hacia mediados de los años ochenta, me llevé la sorpresa de descubrir que un número considerable de mis colegas eludían cuidadosamente casi cualquier muestra de entusiasmo, y se complacían sin embargo en revelar al público de las mesas redondas no lo que habían leído, sino lo mucho que consideraban indigno de leer. De algunos autores era preceptivo cachondearse, sin necesidad de pasar por el trámite previo y enfadoso de la lectura. A Galdós se le llamaba garbancero aprovechando que a Valle-Inclán se le había ocurrido una vez esa tontería, y a Baroja le correspondía un menosprecio semejante, no muy distinto al que se podía aplicar a Miguel Delibes. García Lorca era un folclórico, Miguel Hernández un pelmazo, Antonio Machado una especie de cura polvoriento o de maestro rural.

La inteligencia suele ser cobarde: uno se contagiaba de todos aquellos desdenes, o se avergonzaba de disfrutar de Pérez Galdós, o no se atrevía a decir en voz alta que cualquiera de ellos, de los mejores, desde Cervantes a Lorca, había estado al tanto de lo que pasaba y de lo que se escribía en el mundo, o que *Fortunata y Jacinta* no era inferior a *Anna Karenina*, o que el *Quijote* era tan experimental como el *Tristram Shandy*, tan aventurado en su modernidad narrativa como *Ulises*.

En música ocurría algo semejante. De pronto uno sentía la incomodidad de contar entre sus obras favoritas algunas que eran calificadas de vulgares por los entendidos, y procuraba olvidarse de compositores que le habían importado mucho. Lo pensé una tarde de la pasada primavera en el Teatro Real de Madrid, mientras asistía a una de las funciones memorables de *La dama de picas* que protagonizó Plácido Domingo y dirigió Jesús López Cobos con experta sol-



vencia y apasionamiento expresivo. A cada minuto la música era más rica, más matizada, más cambiante, de una intensidad melódica tan poderosa como sus trances de furia y de negrura, y saltaba del interior de una conciencia gradualmente ganada por la locura a la vana fiebre de un baile de disfraces o de una borrachera colectiva, de la ternura y la dignidad a la villanía o la codicia. Pocas veces escucha uno una música que, aparte de admirable, se ajuste con tanta precisión a una historia, esté tan llena de pormenores narrativos y dramáticos.

Y sin embargo Chaikovski, en algún momento, para muchos de nosotros, fue un músico al que era preciso desdeñar. Era lícito admirar las desmesuras y el uso de materiales vulgares y de aluvión en las sinfonías de Mahler, pero los extremos de arrebatado de Chaikovski eran imperdonables. No se podía aceptar como valiosa una música que se mostraba tanto, con tal apariencia de impudor, que revelaba sin disimulo sus propias armas y apelaba tan directamente a una emoción, y parecía incompatible con el refinamiento. Lo accesible, lo que disfrutaba casi cualquiera, no podía tener misterio, ni mérito. Y los aficionados autodidactas y desleales nos apresurábamos a renegar de Chaikovski, a pesar de que había sido un compositor capital en nuestro encuentro con la música, o precisamente por eso: nadie se avergüenza más de su origen que el inseguro de su posición. ¿Cómo iba uno a confesar su deuda con la *Patética*, con el *Primer Concierto de piano*, con *El lago de los cisnes*? Habría sido casi lo mismo que reconocer que uno había escuchado por primera vez la *Sinfonía n.º 40* de Mozart en la versión ratonera de Waldo de los Ríos, o que durante mucho tiempo no tuvo otro disco de música clásica que *Las cuatro estaciones*. Pero el talento es más perdurable que la impostura del desdén, y Chaikovski, que nos pareció tan gastado, se revela de pronto como una novedad deslumbrante.

Antonio Muñoz Molina

PERPLEJOS Y PREOCUPADOS

Sr. Director:

Perplejos y preocupados ante las graves decisiones que los nuevos equipos de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla y de la Junta de Andalucía están promoviendo bajo la iniciativa de Juan Carlos Marset —delegado de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla— y Alberto Bandrés —director general de Fomento de la Consejería de Cultura—, los críticos musicales firmantes de este comunicado unimos nuestras voces para denunciar públicamente y al unísono una línea cultural que se antoja empeñada en arrasar y destruir cuanto hasta ahora se ha realizado en la capital andaluza.

Los resultados de las primeras y despóticas medidas adoptadas al alimón por los señores Bandrés y Marset no han podido ser más nefastos. Como única alternativa a la escandalosa sucesión de despidos y ceses, la imposición sin debate ni reflexión de Pedro Halffter como máximo responsable artístico y musical tanto del Teatro de la Maestranza como de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

Apoyado y secundado por Alberto Bandrés, Juan Carlos Marset se ha empeñado en revolucionar la vida musical sevillana desde una perspectiva prepotente y profundamente desinformada. A los despidos o ceses fulminantes de Luis Miguel Rufino —gerente de la Sinfónica de Sevilla— y de Juan Víctor Rodríguez Yagüe —director del Teatro Lope de Vega—, ya ha sido anunciado el de José Luis Castro —director del Teatro de la Maestranza— y otros a determinar de acuerdo con el albedrío personal de Marset.

El cese de José Luis Castro supone el fin

CARTAS

AL DIRECTOR

de una etapa excepcional en el Teatro de la Maestranza. A diferencia de Juan Carlos Marset, personaje poco experimentado en las delicadas lides de la gestión cultural, José Luis Castro es un profesional de indiscutible prestigio, que ha desarrollado en el Teatro de la Maestranza —y antes en el Teatro Lope de Vega— una labor unánimemente reconocida desde todos los ámbitos. Con mínimos presupuestos, Castro y su equipo han logrado presentar en Sevilla temporadas líricas de incuestionable calidad, junto a una programación musical variada (tanto en los distintos géneros proyectados como en los estilos y épocas) y han establecido el Teatro de la Maestranza como referencia internacional.

La destitución de José Luis Castro resulta particularmente escandalosa si se considera la alternativa que de modo tan personal y arbitrario impulsa el señor Marset para reemplazarle: Pedro Halffter, el hijo de su amigo Cristóbal Halffter. El joven director llega a Sevilla impuesto desde las alturas. Y con poderes plenipotenciarios. Tanto en la Sinfónica de Sevilla, que con este nombramiento político sigue su desastroso sino de directores equivocados, como en el Teatro de la Maestranza, el menor de los hijos de Cristóbal Halffter se revela como un músico sin el bagaje, la experiencia ni el perfil que requiere la cualificada dirección musical y artística de ambas instituciones.

Sevilla, señor Marset, señor Bandrés, no

es un coto de nadie. La gestión de sus instituciones culturales no puede ser utilizada como moneda de cambio con amigos y compromisos personales. Las purgas que ustedes ejecutan hoy tan caprichosa como arbitrariamente parecen más propias de tiempos de nepotismo y autoritarismo que parecían ya felizmente olvidados.

Por ello, como comentaristas musicales que hemos seguido de cerca e informado día a día sobre la actividad musical sevillana, los abajo firmantes manifestamos expresamente nuestro rechazo frontal al cese de José Luis Castro y a la indiscriminada y extravagante purga que agita estos días las dos instituciones más emblemáticas de la cultura de nuestra ciudad. Reclamamos que se deje al Maestranza llevar adelante sus programaciones sin injerencias espurias que, al reclamo de eventos espectaculares de dudosa rentabilidad económica y artística, cercenen una trayectoria llena de éxitos que ha otorgado a nuestro teatro un prestigio que bien puede desvanecerse en un futuro próximo. También pedimos y reclamamos que el nuevo director titular de la Orquesta Sinfónica de Sevilla sea el maestro profesional, experto y entregado que merecen y reclaman su plantilla, público y abonados. Y que su nombramiento sea fruto del acuerdo, el consenso y la experiencia enriquecedora entre profesores y técnicos, pero jamás del interés personal y unilateral de nadie.

David Cuesta, Andrés Moreno Mengíbar, Justo Romero, Ramón María Serre-ra, Carlos Tarín, José Miguel Usábel, Pablo J. Vayón.

Sevilla

Prismas

UNA ORACIÓN LAICA

Resulta extraño, quizá, rendir homenaje a una persona que ha desaparecido, a la cual tuviste ocasión de tratar pero que sin embargo no lo hiciste cuando todavía vivía. Pero ocurre y a ti te ha ocurrido con quien no habías hablado más allá de media docena de veces a lo largo de una decena larga de años. ¿Por qué? No lo sabes bien. Quizá un alejamiento de las cosas que te lleva en ocasiones a disfrazar tus emociones tras una máscara que te hace más daño que bien. Luego descubres la verdadera dimensión de ese desaparecido y se apodera de ti, no un remordimiento, porque eso no tiene sentido, ya que la culpa, en sentido estricto, no existe, pero sí una sutil melancolía al pensar cuánto hubieras ganado tú mismo tratando más a esa persona cuando es irremediable porque ya no está entre nosotros.

Te ha ocurrido de nuevo ahora, aunque tu vida esté marcada por tres o cuatro episodios semejantes y solamente ahora te hayas vuelto sobre ello para lamentarlo sinceramente. Te ocurrió leyendo una carta aparecida en una publicación mensual, que recibes puntualmente, de esa persona desaparecida y recordaste la última vez que la viste y la simpatía y afecto que demostró hacia ti y a los cuales, tal vez, no supiste responder como merecía. Era una persona cuya elegancia física iba acompañada de una exquisita cortesía y, ahora, lo sabes, de una manera de pensar muy parecida a la tuya. Entonces te llegó más que melancolía una honda tristeza y durante unas horas te perdiste en uno de esos agujeros negros que han acompañado tantas veces tu vida. Porque no sobran las personas decentes, ni quienes creen con pasión en algo, quienes han toma-

do partido por los condenados y no por los jueces, por los que malviven y no por los opulentos.

Ahora ya no hay remedio y no puedes hacer más que lamentarte o hacer lo que haces ahora: entonar una especie de oración laica por quien pudo ser tu amigo, compartir contigo de vez en cuando una conversación y sentirte también acompañado por él en un mundo cada vez más sombrío, donde crece cada día en fuerza aquello contra lo que has luchado desde una ya muy lejana juventud: la miseria, la intolerancia, la violencia, la explotación, el dolor. Que no te sirva de consuelo tu tardía pena. Pero al menos guarda dentro de ti, para siempre, esa emoción tan honda: la de haber perdido a quien pudo ser tu amigo.

Javier Alfaya

Musica reservata

LA TRADICIÓN ORAL

En su espléndido y recentísimo libro-disco dedicado al folclore infantil de los Wagogo de Nzali (*Mbudi, mbudi na mbanga: el universo musical infantil de los wagogo de Tanzania*. Edición del autor. Madrid, mayo de 2004. www.polovallejo.com), el compositor y etnomusicólogo Polo Vallejo (Madrid, 1959), discípulo de Simha Arom, el gran estudioso de la música de los pigmeos de África Central, describe con cautivante sencillez cómo la música es una presencia prácticamente ininterrumpida entre los miembros de esta colectividad del sur de la meseta central de Tanzania. En una medida mayor o menor, todos los individuos ejercen el canto y tocan xilófonos u otros instrumentos que ellos mismos fabrican con una destreza envidiable, consecuencia de hallarse inmersos en la música, literalmente, desde el mismo instante de su concepción. La polirritmia africana (y también la polifonía, en cierto grado) descansa en un juego de motivos, de longitudes no necesariamente iguales, que se superponen, yuxtaponen y repiten según patrones a un tiempo fijos y a un tiempo modificables sin un modelo de entradas concreto. La de los wagogos se basa en la escala pentafónica con su característico tritono *fa-si* (y cuyo temperamento preciso permite a sus practicantes reconocer al intérprete-luthier sin tenerle a la vista), de una incisividad particular en virtud de su normativa y característica marcha en contratiempo y su constante tendencia a la hemiola, música que desdeña la regularidad de nuestra simetría convencional —aunque basada en un pulso de perceptible isocronía— y enteramente ajena a esa ortopedia que denominamos *barra de compás* pero, sobre todo, música de inventiva polifónica asombrosa en la que *quodlibet*, hoquetus, diafonía, cánones en estrecho y otras formas del contrapunto alcanzan vertiginosos horizontes gracias al margen de improvisación de que goza el intérprete autóctono al trabajar sobre pautas que para él son precisas e identificables y que al oído occidental resultan complejas y difícilmente discernibles. La impredecibilidad del resultado corre pareja con la constancia de las reglas de base: en ningún lugar como en el ámbito de tradición oral se apreciará mejor la entera equivalencia formal entre música y lenguaje, su naturaleza a la vez perenne y a la vez en incansable mutación, y su completo antagonismo con respecto a la tradición europea, que actualiza la ejecución de una música monumentalizada por la escritura y en donde la separación entre creador, intérprete y oyente es absoluta. El mito es sustancia de aquella tanto como la historia lo es de ésta: por eso carece de sentido preguntar al músico tradicional acerca de la *antigüedad* de un repertorio que vive y revive en la eternidad inmutable del instante.

Además de las transcripciones a notación proporcional de la música recogida y de un utilísimo estudio audible (y gráfico) de su pulsación, *Mbudi mbudi na mbanga* (el murciélago y el cerdo hormiguero: un cuento popular que constituye una genuina *historia de enseñanza* acerca de la socialización en una economía de subsistencia) está acompañado de dos *cedés*: desde Bartók y Kodály (seguidos por Abraham Idelsohn en los años treinta y por nuestros Manuel García Matos o Arcadio de Larrea en los cincuenta) sabemos que no basta con la transcripción, sino que es preciso el testimonio fonográfico para apreciar la realidad de la música de tradición oral: pero Bartók también fue pionero en incorporar a la tradición escrita ciertas bases gramaticales —escalas, modos y ritmos— procedentes de aquella, mientras Steve Reich (que, como se sabe, estudió la música de Ghana con Gideon Alorwoyre, un virtuoso del tambor del pueblo Ewe, y la balinesa con el maestro I Nyomen Sumandhi), ha adoptado su propia concepción discursiva. Con



independencia de la diferente estatura compositiva de uno y otro, la trascendencia conceptual de sus respectivos planteamientos no puede ponerse en entredicho, y ésta es la razón profunda de que el músico estadounidense sea, con gran diferencia, el único autor respetable de la corriente *repetitivista*. En la generación de los serialistas y posterialistas, el interés por la música de tradición oral propia o exótica ha sido escaso cuando no nulo, sin otra excepción significativa que nuestro Luis de Pablo, en cuya obra hay múltiples referencias a las músicas tradicionales extraeuropeas, por las que ha experimentado siempre la más sincera inclinación: no es por ello casual que Polo Vallejo tomase contacto con él en su etapa formativa y que, en general, sean los compositores de las generaciones más jóvenes quienes estén más sensibilizados hacia ellas.

Una anotación de los cuadernos de campo de Polo Vallejo describe su extrañeza al despertar un día en medio del silencio, con total ausencia de música en la aldea. Al indagar, descubrió que un buhonero había vendido unas radios a los habitantes de Nzali que, reunidos en el interior de las casas, escuchaban el canto del Corán en swahili con una fascinada atención que no cesó en los días sucesivos, hasta que las pilas de los receptores se fueron agotando, y la música colmó nuevamente la vida del poblado. En la forma más prístina de la tradición oral, autor, ejecutante y oyente son la misma cosa: la anécdota constituye una ilustrativa metáfora de la a-musicalidad de nuestra propia cultura, enmascarada con la sobreabundancia de músicas grabadas que, si bien pueden constituir testimonios históricos preciosos y documentos de incuestionable valor informativo, no dejan por ello de usurpar el espacio de la verdadera música, de la que el disco constituye su real negación, su antítesis misma.

José Luis Téllez

CON NOMBRE PROPIO

CARLO MARIA GIULINI

La carrera de Carlo María Giulini (Barletta, 1914) como director de orquesta duró medio siglo largo, desde el lejano 1944 en el que las fuerzas aliadas lo eligieron para conducir el primer concierto que se celebró en la Roma liberada, hasta octubre de 1998, año en el que anunció su retirada por razones de

salud. Pero su actividad como músico profesional había comenzado años antes: a los 18 de edad ganó una plaza de viola en la Orquesta de la Academia de Santa Cecilia en Roma, “en el día más bello de mi vida”, según propia confesión. Desde 1932 hasta 1943 tocó en esa orquesta bajo la dirección de los más grandes maestros de la época,

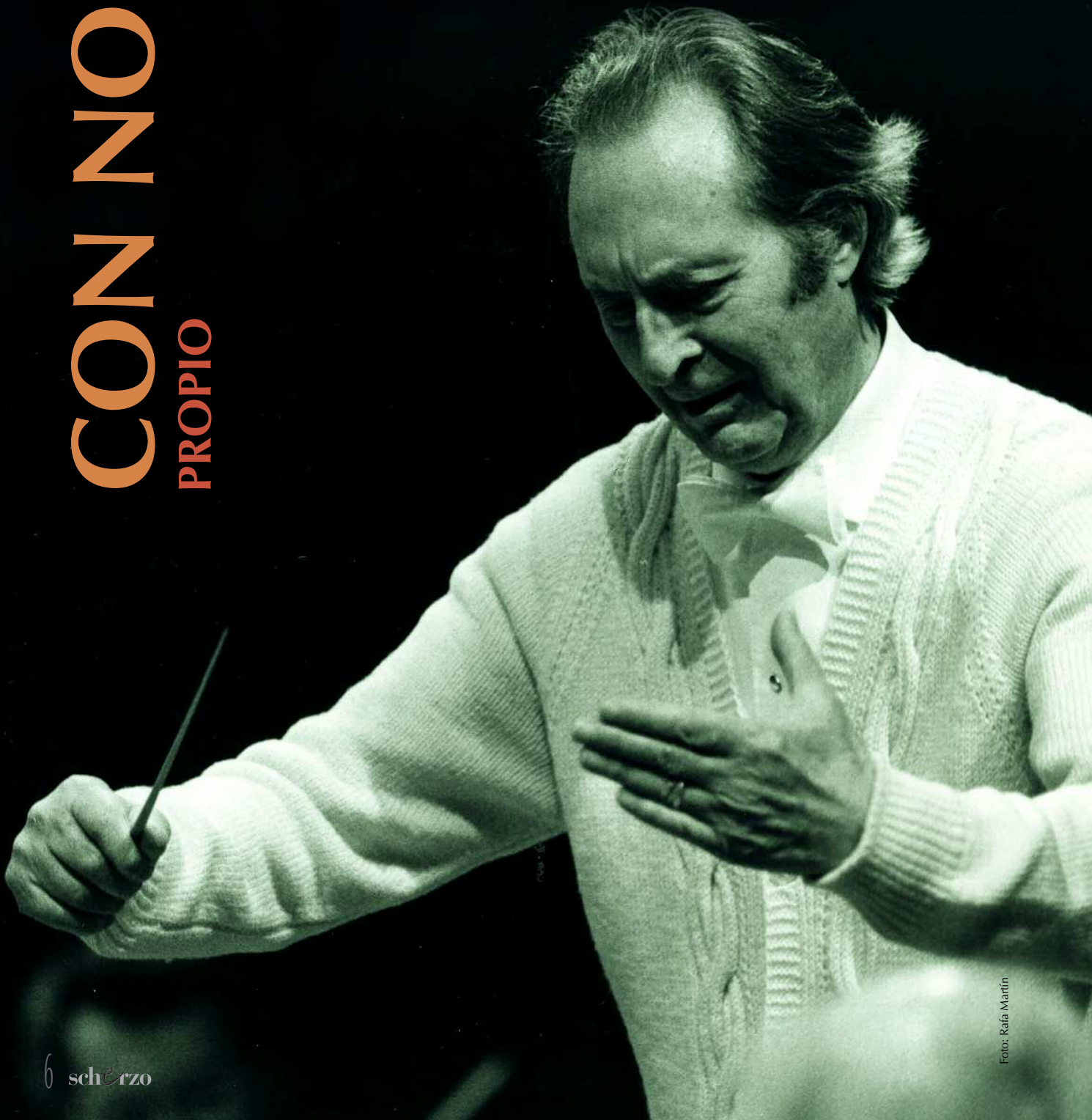


Foto: Rafa Martín

Toscanini exceptuado: de Sabata, Guarnieri, Furtwängler, Klemperer, Mengelberg, Richard Strauss, Kleiber y Bruno Walter. Así pudo comprobar personalmente cómo distintas concepciones y muy diferentes actitudes en el podio generaban resultados musicales igualmente excepcionales. Pero, sobre todo, su modesta posición como último viola, le permitió desarrollar una penetrante capacidad para escuchar la música “desde dentro” lo que, unido a su práctica como componente de un cuarteto de cuerda, forjó su concepción de la música y la manera de realizarla.

Legge y la Filarmonía

Tras la trágica desaparición de Guido Cantelli en 1956 (éste era seis años más joven que Giulini pero había “despedido” unos años antes, en 1949) y retirados Toscanini y De Sabata, Giulini pasó a ser la mejor batuta italiana. El naciente disco microsurco jugó un papel impulsor decisivo en su carrera, con el apoyo del productor británico de la Columbia/EMI, Walter Legge. En 1953 éste encomendó a Giulini su primer disco para la EMI, el *Requiem* de Cherubini, con el coro y la orquesta de Santa Cecilia, al que siguieron *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi, ya en Londres, con la Orquesta Filarmonía de Walter Legge y con Manoug Parikian, su primer violín, como solista (Testament ha recuperado recientemente este bello registro, unido a obras de Boccherini).

Giulini superó rápidamente las expectativas de Legge y demostró que, aun siendo un músico exigente que sólo dirigía aquellas obras que realmente sentía y hacía suyas, su repertorio no conocía fronteras estéticas. En el decenio que transcurrió hasta 1964, Giulini realizó con ella registros memorables de obras de Bizet (*Juegos de niños*), Franck (*Sinfonía*), Debussy (*El Mar y Nocturnos*), Ravel (*Rapsodia, Alborada, Pavana, Dafnis*), Dvorák (*Sinfonías n.ºs 8 y 9, Scherzo caprichoso y Carnaval*), Falla (*Amor brujo y Danzas del Sombrero de tres picos*), Britten (*Guía de orquesta, Interludios de Peter Grimes*), Chaikovski (*Sinfonías n.ºs 2 y 6, Romeo y Julieta, Francesca da Rimini*) y Stravinski (*Suite del Pájaro de fuego*). Fue, además, un excepcional colaborador del violonchelista Janos Starker en conciertos de Haydn, Boccherini, Schumann y Saint-Saëns. Pero sus más grandes logros de esta época fueron, en primer término, las dos óperas mozartianas que grabó en 1959, *Don Juan* y *Las bodas de Figaro*, en versiones excepcionales que aun hoy sientan cátedra; de la primera se han vendido más de un millón de

ejemplares. De 1963 data un sensacional *Requiem* de Verdi, reflejo de los que dirigió por entonces en Londres (dos de ellos repescados por la BBC en su serie de Leyendas) más las *Cuatro piezas sacras*. A esta extraordinaria selección hay que unir un memorable ciclo de *Sinfonías* de Brahms, superior a su posterior “remake” con la Filarmonía de Viena para DG.

El propio Giulini contó, en una entrevista realizada por el firmante en 1991 (SCHERZO, 59; disponible en la web www.diverdi.com) cómo esta colaboración con Legge terminó en 1964, cuando éste decidió disolver la Orquesta Filarmonía. La carta que Giulini escribió a Legge en octubre de ese año, y que supuso la ruptura definitiva entre ambos, figura en el libro *Walter Legge, words and music* de Alan Sanders (Londres, Duckworth, 1998). Admira en ella la caballerosidad y la gratitud sincera de Giulini hacia Legge “por haber puesto tu admirable orquesta a mi disposición... y por la ayuda técnica y artística recibida de ti”. Cuando los integrantes de la orquesta, “desobedeciendo” a Legge, decidieron tratar de sobrevivir, continuando por su cuenta bajo el nombre de Nueva Orquesta Filarmonía, Giulini se puso de su lado y rechazó la proposición de Legge de cancelar todos sus conciertos con ellos; en suma, fue fiel a su concepto de ser no tanto un director cuanto un músico que hace música junto a otras personas. Así se lo dijo a Legge: “...no puedo dejar en la estacada a amigos con quienes he hecho música durante tantos años”.

El anti-divo

La actitud musical de Giulini es tan sincera y ejemplar como excepcional en el mundo de la dirección de orquesta. Ese profundo respeto al autor (“no somos nadie comparados con Mozart, Beethoven o Brahms”), al texto y al estilo de la obra, y a los músicos, encargados de dar vida a las notas, ha tenido y tiene pocos paralelos. Giulini jamás buscó la publicidad ni el brillo social; así, cuando en 1978 aceptó la titularidad en Los Angeles especificó contractualmente que no contasen con él para las actividades sociales, necesarias, por otra parte, para la financiación de la orquesta. Nunca le preocupó grabar colecciones o ciclos completos, con fines comerciales, sino que volvió dos y tres veces sobre sus obras favoritas, profundizándolas, (las *Sinfonías* de Brahms y las tres últimas de Dvorák, el *Requiem* de Verdi, los *Cuadros de una exposición*...). Giulini insiste en que el director, el músico, debe ser humilde, consciente de vérselas con un genio cuya

obra ha de “servir con amor”; pero ese amor, en el momento de la ejecución, se convierte en un acto de posesión: la obra pertenece, en ese momento al músico que la interpreta. Terminada la ejecución, “los músicos volvemos a ser nadie, en espera de que el próximo concierto sea *mejor*”; para nosotros no existe la palabra *bien*”.

Giulini y la ópera

Las exigencias musicales de Giulini le llevaron, a finales de los años 60, a abandonar el mundo de la ópera; pero su carrera había comenzado con ella, y sus primeros testimonios fonográficos son los registros que realizó para la RAI italiana, algunos de los cuales han llegado hasta nosotros. El apogeo de su arte como director de ópera lo alcanzó a mediados de los años 50 en su colaboración con Maria Callas y Visconti en La Scala, en una *Traviata* justamente célebre (EMI, la de 1955; Myto, la de 1956), precedida por un *Alceste* de Gluck en 1954 y seguida del *Barbero de Sevilla* en 1956. De sus grabaciones en estudio destaca, además de los Mozart citados, un soberbio *Don Carlos* (EMI, con Caballé y Domingo) que había sido precedido en 1958 por unas representaciones memorables en el Covent Garden, de nuevo con la dirección escénica de Visconti, y la actuación de Vickers y Christoff. Sólo después de asegurarse un equipo estable de orquesta y cantantes aceptó Giulini, tras su “silencio” en los años 70, volver a dirigir ópera y en 1980, montó en Los Angeles un memorable *Falstaff*, que llegó después al Covent Garden y, finalmente, al disco (DG). Pero los otros registros coetáneos para el sello amarillo, *Rigoletto* y *Trovador*, dominados por criterios comerciales, no alcanzan el altísimo nivel de *Falstaff*.

Giulini en España

En España, sus conciertos comenzaron con uno memorable en el Teatro Real, con la Orquesta Nacional, en abril de 1970, con un programa mágico: *Séptima Sinfonía* de Dvorák, *Preludio de Jovánbina* y *Cuadros de una exposición*. Nueve años más tarde, en febrero de 1979, volvió con Brahms (*Concierto de violín*, con Stern) y la *Séptima* de Beethoven. La despedida, diecinueve años después, tuvo lugar con la JONDE, con dos *Sinfonías* queridísimas. *Cuarta* de Schubert y *Primera* de Brahms. Entre medias, durante los años 80 y 90, hubo numerosas visitas a Madrid, Barcelona, Valencia y Canarias. Recuerdo con especial afecto una *Incompleta* de Schubert y una *Primera* de Brahms con

la orquesta de La Scala en el Festival de Otoño de Madrid, hacia 1987: el proyecto inicial de un ciclo Brahms se vio reducido —por la grave enfermedad de su esposa— a la *Primera Sinfonía*, eso sí, en la más emocionante versión que uno haya escuchado, superior incluso a la que volvió a ofrecer en 1991, ya en el Auditorio Nacional, con la Filarmonía. En sus visitas con la Sinfónica de Viena, a fines de los 70, fueron notables la *Cuarta* de Brahms y la *Novena* de Schubert. Y con la Filarmónica de Los Angeles, en 1980 una nobilísima *Heroica* y una inolvidable *Patética* de Chaikovski, que suscitó el delirio del público.

Gesto, tempo sonido y música

Giulini no atribuía especial dificultad a la técnica directorial: el gesto le surgía como algo natural, en contraste con las dificultades que, según decía, le planteaba la composición o el estudio de la partitura. Su figura alta, delgada y elegante dominaba desde el podio con indicaciones sencillas y elocuentes, amplias o enérgicas según el caso, y, sobre todo, con su especial poder de

comunicación mediante la mirada. Su voluntad de clarificar el tejido orquestal le llevó a adoptar, en general, *tempi* amplios que permitían que todas las líneas del tejido orquestal cantasen. En la música de Brahms, uno de sus autores predilectos y en el que obtuvo siempre óptimos resultados, conseguía una admirable síntesis de transparencia y densidad, de energía y cantabilidad, de precisión en el detalle y atención a la frase amplia, con especial habilidad para matizar las intensidades medias y plasmar en sonidos esas típicas indicaciones brahmsianas: “semplice”, “dolce”, mezzavoce” “teneramente”.

Los *tempi*, nunca precipitados, siempre flexibles y adaptados al fraseo, fueron cobrando mayor amplitud con el paso de los años, pero durante los 50 y 60, si la ocasión lo requería, podían tener una urgencia casi toscatiniana y la energía, rayar en la ferocidad (el *Dies Irae* en el *Requiem* verdiano). En sus primeros registros para Walter Legge, Giulini, entre los 40 y los 50 años de edad, consigue un equilibrio excepcional entre lirismo y dramatismo que, en el paso de los años,

se decanta poco a poco hacia aquél. Valgan como ejemplo no sólo las ya citadas *Sinfonías* de Brahms (EMI, años 60, en contraste con las grabadas para DG, a finales de los 80), sino también las de Dvorák, aunque las que registró para Sony a comienzos de los 90 son de una deslumbrante belleza en la ejecución orquestal, beneficiándose del riquísimo colorido tímbrico de la Orquesta del Concertgebouw.

El buen gusto, la nobleza en la expresión, la atención al detalle compatible con la perfecta construcción, el continuo estudio del texto y la búsqueda de soluciones prácticas a los problemas que plantea su realización, daban como resultado invariable una ejecución siempre cálida, comunicativa, vibrante y, en ocasiones, arrebatadora (*Primera* de Brahms) que transportaban a los músicos y a los oyentes a ese ámbito único en que el sonido se transforma en música, arte supremo al que Giulini consagró largos años de trabajo y todo su talento. Felicidades, maestro y muchas gracias.

Roberto Andrade

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BACH: Misa en si menor.

BBC Legends, Sony.

BEETHOVEN: Sinfonías n.ºs 6, 8, 9.

EMI Gemini.

— *Sinfonía n.º 5 O.* LOS ANGELES.

Deutsche Grammophon. (+ Schumann).

— *Misa Solemne.*

BBC Legends (+ Schubert).

— *Concierto para violín.* PERLMAN.

EMI (CD/DVD).

— *Conciertos para piano n.ºs 1, 3, 5.*

BENEDETTI-MICHELANGELI.

Deutsche Grammophon.

BRAHMS: Las cuatro Sinfonías.

PHILHARMONIA. EMI.

— *Los dos Conciertos para piano.*

ARRAU. EMI.

— *Concierto para violín.* PERLMAN. EMI.

— *Requiem alemán.*

FILARMÓNICA DE VIENA.

Deutsche Grammophon.

— *Sinfonías n.ºs 1 y 2.* LOS ANGELES.

Deutsche Grammophon.

BRITTEN: Serenata. Iluminaciones.

SINFÓNICA DE CHICAGO. Deutsche Grammophon.

BRUCKNER: Sinfonías n.ºs 7, 8, 9.

FILARMÓNICA DE VIENA. Deutsche Grammophon.

— *Sinfonía n.º 2.* SINFÓNICA DE VIENA.

Testament.

CHAIKOVSKI: Sinfonía n.º 6.

PHILHARMONIA. BBC Legends.

CHOPIN: Conciertos para piano

n.ºs 1 y 2. ZIMERMAN.

Deutsche Grammophon.

DEBUSSY: El Mar, Nocturnos.

PHILHARMONIA. EMI.

DVORÁK: Sinfonías n.ºs 7,8 y 9.

PHILHARMONIA. EMI.

— *Concierto para chelo.* ROSTROPOVICH.

EMI.

FAURÉ: Requiem.

Deutsche Grammophon.

FALLA: El amor brujo.

VICTORIA DE LOS ÁNGELES. EMI.

FRANCK: Sinfonía, Variaciones. Sony.

LISZT: Conciertos para piano n.ºs 1 y 2.

BERMAN. Deutsche Grammophon.

MAHLER: Sinfonía n.º 9.

O. S. CHICAGO. Deutsche Grammophon.

— *Canción de la Tierra.*

BRIGITTE FASSBAENDER.

Deutsche Grammophon.

MOZART: Sinfonías n.ºs 40 y 41.

NUEVA FILARMONÍA. Decca.

— *Concierto para piano n.º 23. V.*

HOROWITZ. Deutsche Grammophon.

— *Bodas de Fígaro.* PHILHARMONIA. EMI.

— *Don Juan.* PHILHARMONIA. EMI.

— *Don Juan.* RAI ROMA. Myto.

MUSORGSKI: Cuadros de una

exposición. Sony. Deutsche Grammophon.

RAVEL: Ma mère l'oise. Sony.

ROSSINI: Oberturas. PHILHARMONIA. EMI.

— *Stabat Mater.* Deutsche Grammophon.

SAINT-SAËNS: Concierto para

chelo n.º 1. ROSTROPOVICH. EMI.

SCHUBERT: Sinfonías n.ºs 4, 8, 9.

Deutsche Grammophon, Sony, BBC.

— *Misa D. 950.* BBC.

SCHUMANN: Sinfonía n.º 3. O. F. LOS

ANGELES. Deutsche Grammophon.

STRAVINSKI: El pájaro de fuego,

Suite. Sony.

VERDI: La traviata. Callas'55. EMI.

— *La traviata.* Callas'56. Myto.

— *Falstaff.* LOS ANGELES.

Deutsche Grammophon.

— *Don Carlo.* CABALLÉ, DOMINGO. EMI.

— *Requiem.* PHILHARMONIA EMI, BBC.

— *Cuatro piezas sacras.* EMI. Sony.

ANTOLOGÍA: Grandes Directores del siglo XX. EMI.

— *Profile: Obras de Britten, Franck, Chaikovski, Ravel, Schumann...* EMI.

— *Grabaciones con la Sinfónica de*

Chicago. Brahms, Berlioz,

Bruckner, Mahler, Stravinski. EMI.

SANTIAGO A CAPPELLA

THE MONTEVERDI CHOIR

JOHN ELIOT GARDINER

SANTIAGO A CAPPELLA



*The Monteverdi Choir
John Eliot Gardiner*

En el año del Jacobeo, Sir John Eliot Gardiner y el Coro Monteverdi rinden un tributo musical al Camino de Santiago con la edición de un disco, de exquisita sensibilidad, en el que se recoge lo mejor del Renacimiento español con obras de Guerrero, Lobo, Victoria, Rogier, entre otros. Un disco que encontrará en su espacio de música de El Corte Inglés.



XACOBEO 2004
Galicia

GIRA DE EL PEREGRINAJE JULIO 2004

Jaca (jueves 15). Santo Domingo de la Calzada (viernes 16). San Juan de Ortega (sábado 17).
Burgos (lunes 19). Frómista (miércoles 21). Carrión de los Condes (jueves 22). Sahagún (viernes 23).
León (domingo 25). Oviedo (lunes 26). Ponferrada (miércoles 28). Santiago de Compostela (sábado 31).



SUSAN PLATTS, DISCÍPULA ROLEX

La mezzosoprano Susan Platts ha obtenido, en la modalidad de música, la beca para jóvenes talentos que Rolex concede dentro de su Mentor and Protégé Arts Initiative. Dotada con 25000 dólares y con una duración de un año, la

beca complementa la tutoría que en esta edición correrá a cargo de Jessye Norman, bajo cuyos consejos trabajará la ganadora. Curiosamente, Susan Platts, una de las más firmes promesas de la lírica actual, no ha estudiado nunca en un conservatorio.



Festival de Música Antigua y Barroca

EN EL CASTILLO Y FRENTE AL MAR

Tras la habitual velada de música y fuegos artificiales, el festival desarrollará los conciertos en el Castillo del papa Luna. La primera actuación estará a cargo de la Capella de Ministrers y el Coro de la Generalitat Valenciana, que harán precisamente un concierto dedicado a la música en tiempos del papa Luna. El Ensemble Kapsberger, dirigi-

do por Rolf Lislevand, tocará piezas de Foscarini, Santa Cruz, de Murcia y Kapsberger. José Miguel Moreno y su grupo Orphénica Lyra han preparado un programa de músicas del *Cancionero de Palacio*, el *Cancionero de la Colombina* y romances sobre la reconquista de Granada. A su vez, la Orquesta Barroca de Friburgo y su concertino-

director, Gottfried von der Goltz, dedicarán su concierto a la música de Bach. Al Ayre Español y Eduardo López Banzo se centrarán en una sesión con cantatas italianas de Haendel y Alessandro Scarlatti. Completan las previsiones Capriccio Stravagante, con Skip Sempé, y La Tempesta, con Stefano Demicheli, que dibujará un llamado *Atlas Musical Italiano del Siglo XVII*.

Peñíscola. Festival Internacional de Música Antigua y Barroca. 3/12-VIII-2004.

Panisello y Carvalho, ganadores

PREMIO RODOLFO HALFFTER



El Primer Premio Iberoamericano Rodolfo Halffter de Composición fue otorgado en sesión solemne el pasado 27 de mayo. De la relevancia del nuevo galardón —convocado para autores de ambas Américas y la Península Ibérica— da idea la sola enumeración de los miembros del jurado: Mario Lavista (México), Luis de Pablo (España), Gerardo Gandini (Argentina), Helmut Lachenmann

(Alemania) y Steven Stucky (USA). El concierto de gala para la entrega de premios tuvo lugar en el Aula Mayor de El Colegio Nacional, en la Ciudad de México.

Los ganadores fueron el compositor argentino Fabián Panisello con su obra, presentada bajo pseudónimo, *Cuadernos para orquesta*. La otra pieza ganadora fue *b-barra igual a zero* del autor brasileño Guilherme Silveira Carvalho.

DE LARROCHA, PREMIO YEHUDI MENUHIN

El 15 de junio, su majestad la Reina le entregaba a Alicia de Larrocha el premio Yehudi Menuhin a la Integración de las Artes y la Educación en el marco del

acto de clausura del curso 2003-2004 de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Los galardonados en años anteriores fueron Alfredo Kraus, Farulli, Giuliani y Colin

Davis. Tomás Marco leyó la *laudatio* de la gran pianista y Rudolf Barshai dirigió a la Orquesta de Cámara Freixenet en obras de Arriaga y Shostakovich.

Acertada recuperación

LOS TELONES DE DALÍ

Los festivales de Peralada, Santander, San Sebastián y Granada —éste en la sesión inaugural del año 2005— se han unido en la coproducción de dos ballets que recuperarán telones, escenografía y vestuario de Salvador Dalí. Son estos, *El sombrero de tres picos*, sobre la obra de Falla, precedente de la producción realizada en el Teatro Zeigfeld de Nueva York en 1949, y *El café de Chinitas*, espectáculo de La Argentinita sobre las *Canciones populares españolas* de Federico García Lorca que sería estrenado por el Ballet Theatre de Detroit en 1944. La coreografía de ambos ballets correrá a cargo de José Antonio Ruiz, y la adaptación del vestuario de Yvonne Blake. La dirección de escena en *El Café de Chinitas* será de Lluís Danés, y en el aspecto musical se contará con la presencia, entre otros, de Esperanza Fernández y Chano Domínguez.

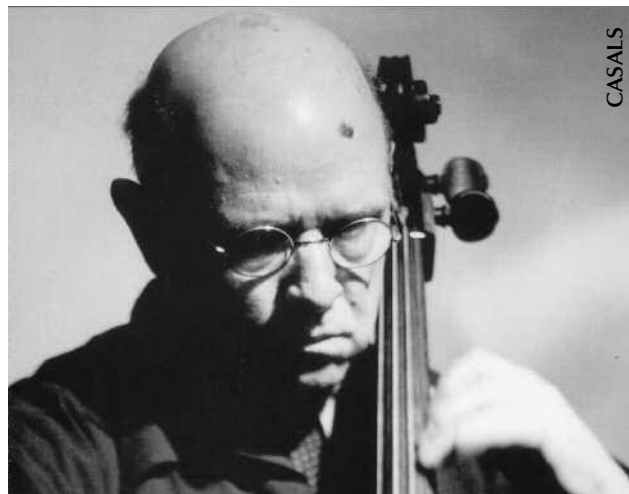


El sombrero de tres picos (Falla)/El café de chinitas (García Lorca). Ruiz, Danés. 18-VIII-2004. Festival Castell de Peralada. 21-VIII-2004. Festival Internacional de Santander. 23, 24-VIII-2004. Quincena Musical de san Sebastián.

Del Liceu al Palau

DEL EMPACHO CORAL AL RESFRIADO BACHIANO

En sólo cuatro días, el Auditori de Barcelona ofrecerá, en tres audiciones prácticamente consecutivas y dirigidas respectivamente por Robert King, Christopher Hogwood y Lutz Köhler, la *Misa en si menor*, de Bach, la *Sinfonía Lobgesang*, de Mendelssohn, y el *Requiem alemán*, de Brahms. Nada que objetar a la grandeza de esta música ni a sus posibles efectos balsámicos tras una caliente jornada de sol y playa. Lo que no es de recibo es la torpeza programadora del Fórum, capaz de aburrir al melómano más paciente con la más indigesta oferta de repertorio sinfónico-coral que se recuerda en la vida musical barcelonesa. Tomen nota de los platos ya servidos en junio: *Requiem de guerra*, de Britten; *Requiem*, de Mozart, la cantata *Tirant lo Blanc*, de Antoni Ros Marbà, el oratorio *El pessebre*, de Casals, y *Las estaciones*, de Haydn. Añadan las obras de Bach, Mendelssohn y Brahms ya citadas, y completen el menú con un único plato nuevo, *El libro del destierro*, de Sánchez Verdú, también programado en junio. Una auténtica plaga sinfónico-coral que debe



anotarse, por la insistencia en las obras más trilladas y la falta de ambición artística que ello conlleva, entre los abundantes despropósitos del Fórum.

No se han cubierto de gloria los asesores musicales del Fórum. La mala respuesta del público —ni regalando invitaciones a mansalva han logrado llenar el Auditori, cuyo aforo es de 2200 espectadores— es el termómetro de un fracaso artístico que va camino de pasar a la historia. Sobre la asistencia a los otros dos ciclos programados en el Auditori, las *Suites* de Bach a cargo de Lluís Claret, Natalia Gutman

y Truls Mørk y Cuartetos del Mundo —cinco conciertos a cargo de los Cuartetos Casals, Prazák, Herold y Brodsky— lo más piadoso es correr un tupido velo: según las cifras más optimistas, alrededor de 500 personas por sesión, invitaciones incluidas.

En julio llegarán más propuestas, el estreno de la ópera antibelicista *Món de guerres*, primero en el Festival de Peralada y después en el Grec, más la paupérrima aportación del Liceo en el marco del Fórum, la reposición del montaje de *Giulio Cesare*, de Haendel, firmado escénicamente por

el malogrado Herbert Wernicke que dirigirá musicalmente Michael Hofstetter (del 23 al 29). Entre sus alicientes, la presencia en papeles estelares del primer reparto de la soprano Elena de la Merced y el contratenor Jordi Doménech, compartiendo escenario con Daniella Barcellona y la gloriosa Ewa Podles. Una última consideración. Si los responsables del Auditori quieren velar por la salud de su no muy nutrida parroquia melómana, deberían ajustar el aire acondicionado. Mantenerlo para refrescar a 2200 espectadores cuando sólo asisten 500 almas tiene efectos catastróficos. Los describió, helado, mi colega, y sin embargo amigo, Xavier Pujol en su crítica del recital bachiano de Lluís Claret (*El país*): “¿Se puede presentar denuncia por aire acondicionado salvaje con nocturnidad, alevosía y premeditación con resultado de resfriado grave y tortícolis?”. Reproducimos sus palabras por si algún lector docto en leyes tiene respuesta a su consulta y le deseamos una pronta recuperación.

Javier Pérez Senz

Última jornada del *Anillo*

EL FIN DE UNA ETAPA

Gran Teatre del Liceu, 23-V-2004. Wagner, **Götterdämmerung**. Deborah Polaski (Brünnhilde), Elisabete Matos (Gutrune), Julia Juon (Waltraute), John Treleaven (Siegfried), Falk Struckmann (Gunther), Matti Salminen (Hagen). Director musical: **Bertrand de Billy**. Director de escena: **Harry Kupfer**. Producción: Deutsche Staatsoper Unter den Linden (Berlín).

BARCELONA Con estas representaciones de la última jornada de *El anillo de los nibelungos*, Bertrand de Billy cierra su etapa como director musical del teatro, con una trayectoria irregular, donde ha conseguido sus mejores éxitos en el mundo wagneriano, especialmente en *Tristan und Isolde*. Su *Götterdämmerung*, que cierra el ciclo, es un compendio de las características del director francés, un buen trabajo, conocimiento de la partitura, momentos muy cuidados y otros en que aparece una cierta superficialidad. Entre los primeros están las escenas de mayor intensidad y entre los segundos aquellas situaciones de mayor ductilidad. Algo parecido le ocurre a la orquesta del Liceu que se estimula en las obras de mayor dificultad, seguramente con más ensayos, pero que no acaba de encontrar el nivel continuado que un foso precisa. Las cuerdas tuvieron detalles de bella transparencia y cohesión, las maderas estuvieron claras y el metal tuvo calidad, pero también inseguridad. El coro del Liceu mantuvo la línea ascendente de este año, con un canto diferenciado y cohesionado, superando la dificultad del movimiento escénico.

La producción alemana ideada por Harry Kupfer mantuvo el alto nivel de toda la *Tetralogía*, a partir de una escenografía impactante, con un fondo descriptivo, muy bien iluminado, en planos diferenciados que remarcaban las situaciones, consiguiendo escenas de gran brillantez, como es el prólogo y el final, algo fantástico, quedando el resto, manteniendo la calidad, de un estilo más monolítico, en



Antoni Bofill

Deborah Polaski en *El ocaso de los dioses* de Wagner

especial el palacio de Gunther y la escena entre las dos walkyrias.

La interpretación fue un reflejo de la situación actual de las voces wagnerianas, ya que en el reparto encontramos los cantantes que actúan en los grandes teatros del mundo, incluido Bayreuth. Deborah Polaski es una soprano muy musical, con un fraseo cuidado, que describe bien el personaje, pero su voz ha perdido algo de intensidad, con lo que su Brünnhilde quedó poco expansiva, sobre todo en la escena final. John Treleaven tuvo el mérito de acabar la obra sin desfallecer, que ya es mucho, pero su Siegfried

fue monolítico y le faltó densidad, fuerza y gama de matices. Los dos grandes triunfadores fueron Falk Struckmann con un impecable Gunther, tanto desde el punto de vista escénico, lleno de detalles, como vocal, con un sentido del personaje preciso y Matti Salminen que impresionó por su gran presencia vocal y por la rotundidad que imprimió a Hagen. Del resto del reparto, Elisabete Matos estuvo correcta como Gutrune, Julia Juon algo limitada como Waltraute y Günter von Kannen aportó profesionalidad a Alberich.

Albert Vilardell

Programa musical de la convocatoria

EN EL FÒRUM, PERO NO EN EL FORO

Barcelona. Fórum de las Culturas 2004.

Pluricultural, multiétnico, interdisciplinar, abierto a todos los diálogos, susceptible de todos los adjetivos políticamente correctos... y de substancia por lo menos problemática así va siendo —todavía más de lo que se preveía— el “Fòrum Barcelona 2004”. Sin embargo, a propósito de, en torno a, con ocasión de (elija el lector), el “Fòrum” se han programado varios conciertos de música generalmente “clásica” que si no tan excepcionales como el archipublicitado acontecimiento parecería pedir, sí son substanciosos. Quizá por eso no tienen su sede en el foro, es decir, el recinto del “Fòrum”, pasmoso lugar de adjetivos, sino en el Auditori, sede natural de música de substancia. Mejor, desde luego.

Hay de todo un poco: “música antigua” (Savall), música clásica “convencional” (sinfónica, coral, de cámara), música para niños y jóvenes (“conciertos en familia”), danza, “flamenco sinfónico”, etc. No pregunten por qué las *Suites* de Bach para violoncelo, cuya interpretación se reparten Lluís Claret, Natalia Gutman y Truls Mørk, (elección, por tanto, impecable) son “Música para la Paz” y, en cambio, la *Misa en si menor*, del mismo “san” Johann Sebastian (confiada a Robert King y a su “consort”) o la sinfonía *Lobgesang* de Medelssohn (que dirigirá Christopher Hogwood a la JONDE y al Coro Sinfónico de Galicia) o los *Requiem*s de Mozart y Brahms (el primero a cargo de Leopold Hager y la English Chamber; el segundo, de nuevo con la JONDE)



son simples “conciertos sinfónico-corales” y no merecen el pacífico laurel. La palma de titulación políticamente correcta se la lleva Barenboim, al frente de la West-Eastern

Diwan Orchestra, que, por interpretar y dirigir el 2 de agosto (¿abandonarán el foro y su playa los del “Fòrum” al reclamo de la buena música?), cosas tan “pacifistas” como el *Tercer Concierto* de Beethoven y la *Quinta* de Chaikovski, no sólo es “Barenboim por la paz”, sino que el concierto se inscribe, obviamente, en el ciclo “Música por la Convivencia de las Culturas” (¿habrá cosa más “corriente” y menos “étnica” que ese por supuesto bellissimo repertorio?). También “conviven” cinco recitales de cuarteto de cuerda (el Casals, el Prazak, el Harold String y, dos veces, el Brodsky) dedicados ciertamente a compositores de las más diversas culturas y geografías (Francia, Bohemia, Rusia, América y Austria). Los dos conciertos que, al escribir esta nota, ya hemos escuchado, pueden servir de polos de referencia de tan plurales actos. Uno fue verdaderamente excepcional — el emocionante concierto inaugural en el que Rostropovich dirigió el *Requiem de guerra* de Britten—, otro, el mencionado *Requiem* de Mozart, fue sencillamente un bolo, de lujo, eso sí (lo firmaba Leopold Hager), pero bolo. Esperemos que lo que queda se acerque más a lo primero que a lo segundo y que escuchemos muy buena música, se llame como quieran llamarla.

José Luis Vidal



MARC MINKOWSKI

Gluck / Orfeo y Euridice
Richard Croft, Mireille Delunsch,
Marion Harousseau
Les Musiciens du Louvre
Marc Minkowski

Archiv 2CD 0028947158226

Grabación en vivo de la versión de 1774, en la que el papel de Orphée lo canta un tenor. No es una mera transcripción de la versión italiana anterior (Viena, 1762), sino que ésta es una obra nueva considerablemente más amplia y más dramática.

La grabación se realizó en junio de 2002 tras una serie de interpretaciones en Francia, Alemania, Austria y España. El *Süddeutsche Zeitung* describió la interpretación como “poética, llena de nervio y espíritu”.



Zimmermann vuelve a Bilbao

FRESCURA Y EXPERIENCIA

Sociedad Filarmónica. 26-V-2004. **Franz-Peter Zimmermann**, violín; **Enrico Pace**, piano. Obras de Bach, Brahms y Busoni.



BILBAO Por quinta vez visitaba Franz-Peter Zimmermann la sala de la Filarmónica de Bilbao. Lo hacía con ocasión del penúltimo concierto de la temporada y uno de los más esperados, tratándose como se trata de uno de los músicos más prestigiosos del momento. Nos comentaba un veterano aficionado baracaldés que el violinista alemán sorprende en cada visita no sólo por su siempre juvenil aspecto de alumno aventajado, sino por la asombrosa madurez artística de quien aún no ha llegado a los cuarenta. Efectivamente, frescura musical y experiencia concertaron en una agradable sesión de música de cámara.

Asistido por el también joven, pero de sólida trayectoria, pianista italiano Enrico Pace, el afamado violinista volvió a exhibir sus naturales medios de expresión y su valía para afrontar con solvencia repertorios diversos. El programa del concierto, atractivo, podía ser homogéneo en apariencia (alemanes Bach y Brahms, y con reminiscencias del primero Busoni), pero no lo era en realidad. Incluso las dos sonatas de Bach difieren entre sí por la tonalidad (en si menor la primera, en mi mayor la tercera). Por tanto, el recital permitió a la sociedad Zimmermann-Pace, regular por cierto desde 1998, mostrar sus

camaleónicas capacidades.

El Stradivarius de 1711 produce, gobernado por Zimmermann, un sonido corpóreo y carnosos, especialmente apropiado para las partes lentas de las sonatas de Busoni y Brahms. Fue en esta última en la que los dos músicos parecieron hallar mayor acomodo, y fue su lectura apasionada e incluso turbia, muy atenta al detalle, la más lograda en conjunto, y la más aplaudida por el público. De mucho lucimiento fue también la interpretación de la *Sonata en mi menor* de Busoni, atacada con sutileza y resuelta con brillantez, a pesar de una Tarantella de la que se podía haber extraído un interés mayor. Las dos sonatas de Bach son auténticas joyas en miniatura, rebosantes de vitalidad y energía en sus movimientos extremos, delicados y sensibles los intermedios. Así sonaron en la propuesta de Zimmermann y Pace, donde el canto del violín fue tan bello y equilibrado como transparente y nítido el acompañamiento del piano. El buen resultado musical del recital fue acogido con satisfacción por los presentes en la sala; satisfacción que los artistas contribuyeron a aumentar ofreciendo con elegancia y exquisitez un sencillo bis.

Asier Vallejo Ugarte

Versión original del *Requiem* de Brahms

FÚNEBRE Y A CUATRO MANOS

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 9-VI-2004. Letizia Scherrer, soprano; Christian Immler, barítono; Philip Moll, Philip Mayers, piano. Chorus Musicus Köln. Director: **Christoph Spering**. Brahms, *Ein Deutsches Requiem op. 45*.

La Sociedad Filarmónica presentaba en el concierto de clausura de temporada el *Requiem alemán op. 45* de Johannes Brahms, en su versión original para soprano, barítono, coro y piano a cuatro manos. A pesar del molesto y casi insoportable calor (los programas de mano se convirtieron en abanicos para gran parte del público reunido en la sala de la Filarmónica), era evidente la satisfacción y alegría de los asistentes al finalizar la sesión. Y efectivamente, ese sentimiento de placer estaba justificado.

No es la versión para cuatro manos la más extendida de la partitura, tal vez debido a que la orquestal alcanza una profundidad más lúgubre y funesta. Sin embargo la pianística tiene otras ventajas interesantes, entre ellas que gran parte de la atención se centra inevitablemente en las intervenciones del coro, de importancia capital en la obra. El Chorus Musicus Köln aprovechó esta circunstancia para, desde una propuesta alejada de cualquier efectismo, subrayar el significado del texto con delicadeza, empaste, homogeneidad, entonación impecable y producción de agradables armónicos. En comparación con otras versiones pudo parecer una interpretación falta de fuerza, pero no por ello se echó de menos intensidad, y mucho menos emoción. Christian Immler, barítono, se mostró firme en sus dos intervenciones, acaso poco matizadas pero convincentes. La lectura del sexto número del *Requiem (Denn wir haben hier keine bleibende Stadt)* fue, probablemente y en conjunto, la más inspi-

rada de la noche. Letizia Scherrer, soprano, entonó el *Ihr habt nun Traurigkeit* con musicalidad y encanto. Lució una voz bella, apacible para el oído, pero por el momento de escaso cuerpo. Es de esperar que con los años su voz evolucione y adquiera mayor peso, para llegar a un instrumento carnosos y robusto. Creemos que se trata, por tanto, de una buena apuesta de presente y una mejor apuesta de futuro. Ambos cantantes hacían su presentación en la Sociedad Filarmónica.

Philip Moll y Philip Mayers, activos y atentos en todo momento, contribuyeron desde el piano a la redondez del resultado global de la interpretación, coordinada y dirigida por el director Christoph Spering, artista maduro de elegantes maneras ante los músicos, fundador de Das Neue Orchester y también del aquella noche triunfante Chorus Musicus Köln. Fino y sutil, condujo con acierto el privilegiado conjunto ante sí reunido.

Los aplausos del público fueron abundantes, intensos y sinceros. No faltaron los bravos, y en consecuencia los músicos hicieron que no faltase la famosa propina, en la que el coro volvió a mostrar una vez más su valía y tras la que se daba por finalizada la temporada. La que viene será inaugurada, al parecer, por el célebre pianista Krystian Zimerman. Incluso para un artista de su categoría resultaría difícil mantener la muy buena sensación que el Chorus Musicus Köln deja, durante el verano, en la memoria de los socios.

A.V.U.

XI Ciclo de Lied



04
TEMPORADA
05

Teléfono de Información:

91.524.54.00

Abonos y localidades

VENTA DE ABONOS:

Se establece un abono a precio reducido (un recital gratuito) para los nueve recitales del Ciclo.

VENTA DE NUEVOS ABONOS. Los nuevos abonos se podrán adquirir del 7 al 17 de julio y del 1 al 7 de septiembre de 2004 en las taquillas del Teatro de La Zarzuela, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al número 902.332.211 (de 8 a 24 horas), Servicaixa y Servicajeros de la Caixa.

VENTA DE LOCALIDADES:

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES. Las localidades sobrantes del abono, podrán adquirirse para cualquiera de los nueve recitales del Ciclo, a partir del 9 de septiembre de 2004 en las taquillas del Teatro de La Zarzuela, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica, llamando al número 902.332.211 (de 8 a 24 horas), Servicaixa y Servicajeros de la Caixa.

PRECIO DE LAS LOCALIDADES:

ZONA	ABONO	VENTA LIBRE
A	192 €	24 €
B	168 €	21 €
C	144 €	18 €
D	120 €	15 €
E	96 €	12 €
F	72 €	9 €
G	48 €	6 €

FORMA DE PAGO:

En efectivo o mediante tarjeta de crédito: CAJA MADRID, VISA, EUROCARD, MASTERCARD, AMERICAN EXPRESS, SERVIREN, Y DINNERS CLUB.

AVISO IMPORTANTE: Todos los recitales darán comienzo a las 20:00 horas y no se permitirá el acceso a la sala una vez comenzado el recital, hasta la primera pausa que exista. Todos los programas, fechas e intérpretes del XI CICLO DE LIED son susceptibles de modificación. En caso de suspensión de alguno de los conciertos programados, se devolverá a los abonados 1/9 parte del precio del abono adquirido y al público en general el importe del precio de la localidad. La devolución se hará efectiva 7 días después de la cancelación del concierto en el lugar donde fue adquirida la localidad. La suspensión de un concierto, no así su aplazamiento, será la única causa admitida para la devolución de las localidades. Se recomienda conservar con cuidado las localidades, pues no será posible su reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. No se atenderá ninguna reclamación una vez retirado el abono o las localidades de taquilla.



CONCEJALÍA DE LAS ARTES



FUNDACION

(LUNES, 20 DE SEPTIEMBRE DE 2004. 20:00 HORAS) **Recital I**

THOMAS HAMPSON, BARÍTONO
WOLFRAM RIEGER, PIANO
F. SCHUBERT: *Winterreise D. 911*

(LUNES, 4 DE OCTUBRE DE 2004. 20:00 HORAS) **Recital II**

EVA URBANOVÁ, SOPRANO*
JIRÍ POKORNÝ, PIANO*
CENTENARIO DE LA MUERTE DE ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)

A. DVOŘÁK: *Biblické písně* (Canciones Bíblicas), Op. 99, B185
«Ave María», Svatební kóšile (La túnica de la novia), Op. 69, B135
B. MARTINŮ: *Canciones nacionales eslovacas* (selección)
L. JANÁČEK: *Canciones sobre poemas populares moravos* (selección)

(LUNES, 8 DE NOVIEMBRE DE 2004. 20:00 HORAS) **Recital III**

CHRISTIAN GERHAHER, BARÍTONO
GEROLD HUBER, PIANO
R. SCHUMANN: *Aus Myrten Op. 25, Dichterliebe Op. 48, Sechs Gedichte Op. 90 y Requiem Op. 90 b, Die Löwenbraut Op. 31, N.º 1, Der arme Peter Op. 53, N.º 3, Belsazar Op. 57*

(LUNES, 13 DE DICIEMBRE DE 2004. 20:00 HORAS) **Recital IV**

BARBARA BONNEY, SOPRANO
ANGELIKA KIRSCHSCHLAGER, MEZZOSOPRANO
MALCOLM MARTINEAU, PIANO
F. MENDELSSOHN: *Sechs Duette Op. 63*
A. DVOŘÁK: *Moravské Dvojzpěvy* (Dúos moravos) Op. 32
Dúos de R. SCHUMANN, C. SAINT-SAËNS, E. CHAUSSON,
J. MASSENET, G. FAURÉ y G. ROSSINI

(MARTES, 1 DE FEBRERO DE 2005. 20:00 HORAS) **Recital V**

JUAN DIEGO FLÓREZ, TENOR*
VINCENZO SCALERA, PIANO*
Lieder de F. SCHUBERT
Canciones francesas, italianas, españolas y peruanas

(LUNES, 14 DE FEBRERO DE 2005. 20:00 HORAS) **Recital VI**

EWA PODLEŚ, CONTRALTO
ANIA MARCHWIŃSKA, PIANO
Canciones de S. MONIUSZKO
G. ROSSINI: *Giovanna D'Arco*
M. MUSORGSKI: *Diestkaia* (El cuarto de los niños)
J. BRAHMS: *Zigeunerlieder Op. 103*

(LUNES, 28 DE FEBRERO DE 2005. 20:00 HORAS) **Recital VII**

VIOLETA URMANA, MEZZOSOPRANO*
JAN PHILIP SCHULZE, PIANO*
Méodies de F. POULENC
Lieder de F. SCHUBERT, R. WAGNER,
H. WOLF y R. STRAUSS

(LUNES, 28 DE MARZO DE 2005. 20:00 HORAS) **Recital VIII**

CHRISTINE SCHÄFER, SOPRANO*
GRAHAM JOHNSON, PIANO
«Schubert a través de las cuatro estaciones»
24 Lieder de F. SCHUBERT con textos de L.C. HÖLTY, J.G. VON SALIS-SEEWIS,
A. SCHREIBER, J.W. VON GOETHE, J.G. SEIDL, L. RELLSTAB, J.P. UZ, K.G.
VON LEITNER, J.G. JACOBI, M. CLAUDIUS, J.F. KIND, F.G. KLOPSTOCK,
F. VON SCHILLER, M. VON COLLIN, W. MÜLLER y F. VON SCHLEGEL

(LUNES, 16 DE MAYO DE 2005. 20:00 HORAS) **Recital IX**

DAME FELICITY LOTT, SOPRANO
GRAHAM JOHNSON, PIANO
«Mujeres perdidas y esposas virtuosas»
22 Canciones de K. WEILL, F.J. HAYDN, W. A. MOZART, R. SCHUMANN,
J. BRAHMS, H. WOLF, W.T. WALTON, A. BLISS, G. FAURÉ, A. ROUSSEL,
H. DUPARC, N. COWARD, F. POULENC, R. HAHN, R. STRAUSS,
G. GERSHWIN y tradicionales

*POR PRIMERA VEZ EN ESTOS CICLOS DE LIED.

Apertura del LIII Festival

BUENA VERBENA, POCA PALOMA Y FUEGOS DE ARTIFICIO

Palacio de Carlos V. LIII Festival Internacional de Música y Danza de Granada. 18, 20 y 21-VI-2004. Bretón, **La verbena de la Paloma.** Jesús Castejón, José Enrique Requena, Lloïl Bertrán, José Antonio López, Isabel Monar, Mireia Casas, Itxaro Mentxaka, Marina Pardo, Bonifaci Carrillo, Vicente Antequera. Orquesta Ciudad de Granada. Coro de la Generalitat Valenciana. Director musical: Antoni Ros Marbà. Director de escena: Joan Font. Escenografía y vestuario: Jordi Bulbena. Coreografía: Montse Colomé. Iluminación: Albert Faura. **Auditorio Manuel de Falla.** 19-VI-2004. **Arcadi Volodos**, piano. Obras de Beethoven, Scriabin, Liszt y Saint-Saëns.

GRANADA Parodiando el larguísimo título original (*La verbena de la Paloma, El boticario y las chulapas y Celos mal reprimidos*), hemos empezado esta quincuagésima tercera edición del Festival de Granada con mucha verbena, poca Paloma y un don Sebastián de tendencias mal reprimidas. Descompensada jornada, en la que las artes teatrales de Comediantes primaron sobre el apartado musical. Del apartado escénico, el “concepto” parecía en lo vestimentario afectado por el paso del tiempo en el reloj, que presidía la escena recordando al de la Puerta del Sol, primero al derecho y luego al revés, porque evolucionamos del blanco impoluto al color final, como si el payaso de Micolor se retiñese en vez de desteñir, todo en una estética *fifties* que recordaba a *West Side Story*. Entorno y referencias de comedia musical, propuesta probablemente bienvenida si la plasmación musical hubiera correspondido. Pero no fue así (salvo en el afortunado *show* post-Paloma de la boda de Julián y Susana). Ros Marbà y la orquesta local estuvieron empeñados en luchar contracorriente, en “dignificar” una música de una calidad apabullante, y lo hubieran conseguido si la parte vocal hubiera mantenido mínimamente el envite.

Así lo hizo el elenco femenino, con sobresalientes Isabel Monar, Itxaro Mentxaka, Marina Pardo y Lloïl Bertrán, respectivamente como Susana, Señá Rita, cantaora y Tía Antonia, pero en absoluto el masculino, que cantó pésimamente el



Esayo general de *La verbena de la Paloma* en el Palacio de Carlos V.

día de la apertura, empezando por José Antonio López en Julián autoascendido de “honrado cajista” a “impresor”, prosiguiendo por un Jesús Castejón buen actor y regular cantante como don Hilarión, y terminando por un hiperactivo José Enrique Requena como don Sebastián, que mejor hubiera hecho continuando en el armario (musical, se entiende). La voluntad anticasticista nos deparó unos guindillas y sereno que forzaban el acento gallego sobre un indiscutible deje lemosín (¿no hubiera sido mejor dejar aflorar este último, en vez de semejar una improbable mezcla tipo “Galeusca”?). Ocasión en parte fallida de visitar la obra de Bretón, afectada del “síndrome de la inauguración” por la relativa frialdad de un público protocolario (que provocó una oportuna invo-

cación a la presente titular de Cultura por parte de la Tía Antonia llevada a la *prevención*). La interpretación vocal, deficitaria el viernes 18, mejoró considerablemente el domingo 20 y hasta los *tempi* marcados por Ros Marbà resultaron más adecuados.

Entre ambos, cambio de escenario para presenciar la actuación del pianista ruso Arcadi Volodos. Programa exigente y bien construido en torno a la marcha fúnebre de la *Sonata n.º 12* de Beethoven y que se concluyó “en espejo” con una espectacular versión de la *Danza macabra* de Saint-Saëns arreglada para piano solo por Liszt y Horowitz. Volodos confirmó lo que sabíamos: potencia sin límites y técnica perfectamente adaptada a las piezas más exhibicionistas, falta de identificación con el *pathos*

romántico y más “intelectual” de Beethoven (*Sonatas n.ºs 12 y 31*), poco ayudado por una gestualidad excesiva que distraía del mensaje musical. Paradójicamente, el Liszt que interpretó en la segunda parte del concierto (*Soneto 123 del Petrarca e II penseroso de Años de peregrinaje*, además de la *Consolación n.º 6*) en absoluto respondió al estereotipo virtuoso, lo que muestra unas posibilidades de evolución y progreso que resultan muy prometedoras en un intérprete que no fue un niño prodigio. Capítulo aparte merece la *Sonata n.º 8* de Scriabin, de la que ofreció una deslumbrante traducción. El público respondió con entrega a un artista simpático y con ganas de agradecer en los tres bises con que terminó el recital.

Joaquín García

Limando aristas

RIGOLETTO, RESERVA DEL 99

Teatro Villamarta. 10-VI-2004. Verdi, **Rigoletto.** Juan Jesús Rodríguez (Rigoletto), Rocío Ignacio Girón (Gilda), Héctor Sandoval (Duque de Mantua), Stefano Palatchi (Sparafucile), Stefania Scolastici (Maddalena), Emelina López (Giovanna), Pedro Farrés (Monterone), Alberto Arrabal (Marullo). Orquesta Arsian Música. Agrupación Musical del Conservatorio Profesional de Música Joaquín Villatoro. Coro del Teatro Villamarta. Director musical: **Juan Luis Pérez.** Director de escena: **Francisco López.** Escenografía y figurines: Jesús Ruiz.



Miguel Ángel González

Juan Jesús Rodríguez y Héctor Sandoval en *Rigoletto* de Verdi

JEREZ Como los buenos vinos, la puesta en escena del *Rigoletto* verdiano urdida al alimón por Francisco López y Jesús Ruiz hace ya un lustro parece haber ido ganando graduación merced al paso de los años y a su tránsito por señeros escenarios de nuestro país, habiéndose limado en este período sus escasas aristas y perfilado de manera más nítida su impactante fuerza teatral de partida. La simultánea convivencia sobre la escena de elementos de la corte mantuana renacentista y de la Italia de los estertores del fascismo jamás chirría ni se antoja gratuito capricho, sino que viene a subrayar con peculiar vigor el mensaje de fondo de la propuesta: *Rigoletto* como crítica ácida y demoledora del poder corruptor de la tiranía, de cómo la manzana corrompida que ocupa la

cúspide de la cesta puede llegar a infectar a todas las que la sustentan.

Musicalmente la función villamartina tuvo su cima, a mi entender, en el foso ocupado por Juan Luis Pérez y la Orquesta Arsian Música. Ésta se mostró, bajo la profesionalísima batuta del maestro jerezano, un instrumento dúctil y seguro, pulcramente afinado y pleno de musicalidad, ajustadamente matizado en las dinámicas y los acentos, siempre atento a que foso y escenario latieran a un mismo pulso. Aplauso casi parejo merecería asimismo el Coro de Villamarta, una agrupación que gana enteros a cada nueva representación, entrecorriendo en sus trabajos ilusión y entrega, pulcritud interpretativa y, sobre todo, entusiasmo a raudales, lo que se deja ver en unas intervenciones de un nivel expresivo y ejecutivo

que para sí quisieran formaciones de más larga trayectoria y más ínfulas.

Dentro del apartado canoro merece el destacado el *Rigoletto* de Juan Jesús Rodríguez, sólido y bien perfilado en general, lo que no quiere decir que no le falten aún años y funciones para madurar vocal y teatralmente su visión del personaje, prestándole mayor fuerza dramática y unos contornos más personales a su línea de canto; el Duque de Mantua del mejicano Héctor Sandoval, dibujado con paleta gruesa y de tintes plebeyos, exhibió una vocalidad casi siempre solvente, aunque también tuvo momentos desiguales, ora brillantes, ora trampeantes, ora sobrados de medios, ora al borde del precipicio; Rocío Ignacio salvó la papeleta con una Gilda mejor en lo teatral que en lo vocal, llegada como

estaba, según mi parecer, fuera de tiempo: la voz no parece estar preparada aún para tan difícil empresa y ello se hubo de sentir en cierta falta de agilidad en determinados pasajes y en la exigua carnosidad del instrumento, que pugnaba por hacerse escuchar en los momentos de mayor intensidad; soberbios Palatchi, con un Sparafucile de presencia y fuste, y el Monterone del veteranísimo Farrés, siempre una apuesta segura en este tipo de cometidos; el elenco restante, por último, anduvo entre lo sobradamente solvente y lo simplemente correcto. En suma: un *Rigoletto* plenamente disfrutable y que funcionó muy bien como espectáculo teatral, aunque tuviera también los altibajos señalados en el plano musical.

Ignacio Sánchez Quirós

Festival Mozart

SE HACE CAMINO AL ANDAR

20-V-2004. Beethoven, *Missa solemnis*. Sinfónica de Galicia. Coros de Cámara del Palau de Barcelona y de la Comunidad de Madrid. Rosique, Vermillion, Cabero, Mikulas. Director: **Víctor Pablo Pérez**. 21, 23-V. Cavalli, **Gli amori d'Apollonia e di Dafne**. Orquesta Joven de la OSG. Martins, Cardoso, Mateu, Pizzolato. Director musical: **Alberto Zedda**. Director de escena: **Pierluigi Pizzi**. 22-V. **Massimo Damerini**, piano. Sgambati, Glazunov, di Bari, Szymanowski, Liszt. 28-V. **Alba Ventura**, piano. Schumann, Debussy, Rachmaninov. 29-V. **Luisa Castellani**, soprano. Solistas de la OSG. Petrassi, Dallapiccola, Nono, Berio. 30-V. **Trío de Cuerda Manuel Quiroga**. Schubert, Mozart. 3-VI. Orquesta de cámara de la OSG. Director: **Massimo Spadano**. Schnittke, Bottesini, Rosinskij, Haendel y Corelli. 4, 6-VI. Mozart, **La finta giardiniera**. Rosique, Sledge, Remigio, Oprisanu, Kim. Sinfónica de Galicia. Director musical: **Gustav Kuhn**. Director de escena: **Emilio Sagi**. 5-VI. **Tedy Papavrami**, violín. Paganini, *Caprichos*. 11, 13-VI. Mozart, **El deber del primer mandamiento**. Rossini, **La cambiale di matrimonio**. Bienkowska, Simoni, Biccire, Botta, Caputo, Bordogna, de Simone, Sola. Sinfónica de Galicia. Director musical: **Arnold Bosman**. Director de escena: **Luigi Squarzina**. 12-V. **Silvia Tro**, mezzosoprano; **Julian Reynolds**, piano. Anchieta, de la Torre, Esteve, Granados, Turina, Rodrigo, Montsalvatge.

LA CORUÑA Alberto Zedda ha sustituido en la dirección del Festival Mozart a Antonio Moral, que tuvo la responsabilidad durante los seis años anteriores; en el sexenio se alcanzaron muchos logros importantes, incluso versiones de referencia, en especial dentro del campo de la ópera y del *lied*. El planteamiento de este año, sin romper con este pasado inmediato, amplía el marco que venía centrandolo el Festival en torno a Mozart. Además, se agrupan los actos musicales bajo ciertas rúbricas (el estudio pianístico en diversos compositores, la canción en distintas épocas y países) y se ofrecen conciertos monográficos (los *Caprichos*, de Paganini; los *Cuartetos*, de Béla Bartók). La idea tiene gran interés; pero, la elección de obras destinadas en principio al cuarto de trabajo (estudios, caprichos), la incidencia en la música contemporánea (canciones de los dodecafonistas italianos) y la programación de algunas óperas poco atractivas, por no decir francamente tediosas, ha sido acogida con poco entusiasmo por parte del público.

Hasta este momento, hubo tres representaciones de ópera (una de ellas en función doble) y otra en versión de concierto. Fue un acierto llevar *Los amores de Apolo y Dafne*, de Cavalli, al Teatro Rosalía, más íntimo, con menor aforo que el Teatro de la Ópera, pero de muy superior acústica. El éxito fue extraordinario; por



Escena de *Gli amori d'Apollonia e di Dafne* de Cavalli

dos veces, se produjeron aplausos rítmicos, lo que es insólito. Base instrumental, la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia; los muchachos tuvieron una actuación memorable bajo la batuta firme y flexible de un Zedda espléndido. Cantantes muy bien seleccionados: voces jóvenes, de calidad: Mariana Pizzolato, Mario Zeffiri, Marisa Martins, Agustín Prunell, Asumpta Mateu... Predominó el conjunto, homogéneo, sobre la individualidad; el nivel general, altísimo. Extraordinaria, la puesta en escena de Pierluigi Pizzi, a la altura de sus mejores logros que son muchos.

La finta giardiniera, de Mozart se llevó al Palacio de la Ópera y tal vez no fue un acierto porque la obra pide también un ámbito más reducido. Debido a su larga duración y a una trama abu-

Kim... No parece lógico destacar individualidades; pero es difícil no dejarse cautivar por la belleza tímbrica de la contralto Oprisanu.

La función doble trajo dos obras primerizas: *El deber del primer mandamiento*, de Mozart y *La cambiale di matrimonio*, de Rossini; muy diferentes en planteamiento y resultado. La primera es en realidad un oratorio, de manera que apenas hay escena; el público aplaudió la música de Mozart. La segunda, una ópera de Rossini: graciosa, movida, un poco alocada y absurda: maravillosa. Montaje escénico, brillantísimo; elenco de cantantes, como es habitual, de calidad homogénea y alto nivel artístico; además con dotes escénicas: los tenores Botta (aquejado de un problema vocal; sin embargo, excelente) y Caputo; las sopranos Bienkowska, Simoni, Mologni y Biccire; y los bajos-barítonos Bordogna, Sola y de Simone. La Orquesta Sinfónica de Galicia, extraordinaria, sobre todo en Rossini, conducida por un joven y excelente director.

Soberbios efectivos en la *Missa solemnis*, de Beethoven: cuatro estupendos solistas: Ruth Rosique, Iris Vermillion, Joan Cabero, Peter Mikulas; dos coros que se hallan en un magnífico momento: del Palau de la Música y de la Comunidad de Madrid y Sinfónica de Galicia. Todos bajo la batuta de un inspirado Víctor Pablo Pérez. La Orquesta de Cámara de la Sinfónica de

Galicia, bajo la dirección de Massimo Spadano —que actuó también como solista de violín— abordó un programa interesante: desde el Barroco, con sendos *Concerti grossi*, de Corelli (*op. 6, n.º 4*) y de Haendel (*op. 6, n.º 3*), pasando por el clasicismo de un singular Bottesini, cuyo *Gran dúo para violín y contrabajo* tocaron Spadano y el contrabajista Zacheries, hasta la música contemporánea con un Schmittke irónico y caótico (*Moz-Art à la Haydn*) y un Rosinskij sobrio y severo (*Viena, epitafio*).

En el ámbito de la música de cámara, el Trío Manuel Quiroga (Fabris —violín—, Quiggle —viola—, Ethève —violonchelo—), tocaron los dos *Tríos* que Schubert compuso para arcos solos, y el *Divertimento KV. 563*, de Mozart, una obra maestra. Los tres profesores logran un perfecto equilibrio entre las voces, constituyendo un auténtico terceto. En este apartado se incluye el concierto de Luisa Castellani. Programa de compositores italianos próximos a la Escuela de Viena —Petrassi, Dallapiccola, Nono, Berio— que



Escena de *La finta giardiniera* de Mozart

no gustó a todo el mundo; el público se manifestó con elegante cortesía, pero sin entusiasmo. La cantante mostró sus espléndidas cualidades interpretativas en la *Secuencia III*, para voz sola, de Berio. Los profesores de la OSG, Walter —flauta—, Ferrer —clarinete—, Utanu —violín—, Ethève —violonchelo— y Landelle —arpa— la acompañaron en diferentes combinaciones instrumentales. Cinco primeros atriles de la Sinfónica integraron un Quinteto de viento: Walter —flauta—, Hill —oboe—,

Ferrer —clarinete—, Bushnell —trompa— y Harriswangler —fagot. El interesante programa incluía dos transcripciones de oberturas de ópera —*La flauta mágica*, de Mozart, y *El barbero de Sevilla*, de Rossini— y dos obras específicas: *Quinteto de viento, op. 88, n.º 2*, de Reicha, y *Quinteto de viento, en do mayor, op. 79*, de Klughardt. El éxito fue enorme.

En el apartado de los recitales, la mezzosoprano Silvia Tro, acompañada por Julian Reynolds, dedicó el programa a la música espa-

ñola. Voz espléndida —tal vez, una *falcón*—, en especial, los agudos: brillantes, ricos en armónicos; es una lástima que la dicción sea confusa y que apiane con la boca cerrada. El pianista Massimiliano Damerini tocó muy bien los *Doce Estudios*, de Szymanowski y, sobre todo, tres de los magníficos y difíciles *Seis Estudios*, de Di Bari. Concluyó con dos *Estudios trascendentales*, de Liszt (*Ricordanza* y *Harmonies du soir*); el público lo aclamó con toda justicia. Alba Ventura, la pianista catalana que el año precedente había tocado un Mozart extraordinario, no estuvo a la altura de su propio nivel. Lo mejor de su recital fueron los tres preludios de Debussy; los *Estudios sinfónicos*, de Schumann, sólo discretos. El violinista Tedy Papavrami realizó un verdadero *tour de force* al tocar los veinticuatro *Caprichos* de Paganini. El público, aunque un poco fatigado por el programa monográfico, supo reconocer y premiar el espléndido virtuosismo del intérprete.

Julio Andrade Malde

Insuperable Flórez

LA FUERZA DE LA CALIDAD

La Coruña. Palacio de la Ópera. 18-VI-2004. Rossini, *La donna del lago* (versión de concierto). Juan Diego Flórez, Iano Tamar, Daniela Barcellona, Robert McPherson, Nicola Olivieri, Angélica Mansilla, Felipe Nieto. Orquesta Sinfónica de Galicia. Coro de Cámara de Praga. Director: **Alberto Zedda**.

O frecida en sesión de concierto esta excepcional partitura rossiniana brilló con todos sus esplendores a partir de una dirección musical enérgica y a la vez poética, con una Sinfónica de Galicia al máximo de sus posibilidades (que son como se sabe muchas) y con un coro bregado en estas lides y, por ello, sacando a la superficie todas sus variadas oportunidades.

El equipo vocal fue excelente, ya a partir de los papeles menores (Felipe Nieto, por ejemplo, aprovechó con gracia el bonito cantable del recitativo del

acto II), tarea bastante complicada de lograr dada las dificultades de cada parte.

Flórez es hoy un Giacomo-Uberto insuperable, por la apostura vocal, la calidad del canto y la impetuosidad del concepto, logrando como era de esperar en *La speranza più soave* uno de los más impactantes momentos.

Barcellona, asimismo, encuentra en Malcolm un personaje a medida de su atrayente vocalidad que fue desgranando a partir de un *Mura felice* irreprochable, por la exquisita musicalidad y la variedad de matices. Una agradable sorpresa fue el

joven tenor norteamericano McPherson que en la imposible tesitura de Rodrigo alcanzó los más complicados agudos y resolvió sus escalofriantes saltos de octava con intrepidez y seguridad, apoyado en una voz que tiene sus mejores armas en el timbre penetrante y en el generoso volumen, insólito en principio para un instrumento de sus características. Oliviero aprovechó con holgura las oportunidades del anodino papel de Douglas, reducidas prácticamente a un aria algo vulgar de línea pero con un acompañamiento orquestal extraordinario, que director y orquesta

de nuevo resaltaron con brillantez. Aunque sonó por momentos algo apagada, la Elena de la Tamar (la soprano georgiana es una gran actriz y en representación sin duda daría mayor juego) estuvo de acuerdo con su experiencia, preparación rossiniana (¡con qué perfección hizo las escalas cromáticas!), sensibilidad musical y atractivos medios, una voz de oscura y palpitante sensualidad, que fue creciendo hasta rematar un *Tanti affetti* excepcional.

Una velada, en suma, de extraordinaria calidad.

Fernando Fraga

Los adioses de Kabaivanska

EL ARTE DE EMOCIONAR

Auditorio. 28-V-2004. **Raina Kabaivanska**, soprano; **Nicoletta Mezzini**, piano. Obras de Rubinstein, Dvorák, Verdi, Massenet, Debussy, Puccini, Tosti, Satie, Poulenc, Weil y Cilea.

LEÓN Cuando Raina Kabaivanska anunció hace dos años su retirada de los escenarios de la lírica, los seguidores de esta sensible soprano comenzaron a buscar motivos para que este cortarse la coleta se retrasara lo más posible. Y así pudimos ver cómo su ceremonia de los adioses se iba prolongando por toda Europa, siendo España y en concreto el Teatro Real donde su despedida se repitió por partida doble. Algo realmente insólito si tenemos en cuenta su avanzada edad (70 años).

En León mostró que, a pesar de sus más de cuarenta y siete años sobre los escenarios de los cinco continentes, su voz aún tiene ese poder de seducción que le han hecho legendaria.

Aunque el deterioro natural se ha cobrado importantes aspectos de su voz, la zona grave es quebradiza y la alta tirante en los agudos con un leve vibrato y pasajeras turbulencias, sin embargo su instrumento canoro mantiene cierta uniformidad, resultando admirable la facilidad con la que Raina Kabaivanska resuelve algunos pasajes en los que el color podría quedar resentido por los cambios de escala. Un leve vibrato y alguna que otra turbulencia no empañan lo más mínimo su línea de canto, permaneciendo la redondez del centro y una envidiable transparencia. La *mesa di voce*, casi intacta, permite que las notas se deslicen con naturalidad, como también se mantiene con sobrado poder esa agilidad



consustancial a Kabaivanska para sortear los pasajes floridos y ese virtuosismo innato apoyado en su amplio fiato y en un legato que se adecua perfectamente a cada grupo de frases. La acompañó al piano Nicoletta Mezzini, que la supo arropar con mimo, permitiéndole desarrollar un programa ahíto de sensibilidad y belleza. Comenzó con el siempre difícil Rubinstein, para seguir con Dvorák, y alcanzar el

cenit con Puccini, dejando para el final un ramillete de gemas canoras inscritas en el más puro lirismo, como *Pietà Signore*, el *Ave Maria* del *Otello* de Verdi, o la *Elegía* de Massenet, que formaron la tríada de lo más selecto de su actual repertorio. El aria de Lia de Debussy fue traducida con un perfecto uso de los dobles reguladores y clavó cada nota del *Visi d'arte* de *Tosca*, con el dramatismo, la inteligencia y la introspección que adornan a esta sensible soprano. Hoy por hoy su calidad de cantante actriz no tiene parangón y ninguna escuela ni estética le son ajenas. Una inolvidable velada con una soprano del pasado, del presente y del futuro.

Miguel Ángel Nepomuceno

17 Festival internacional d'orquestres juvenils

PALAU DE LA MÚSICA

19 al 23 de juliol 2004 - 20 h.

Palau de la Música de València

IVM
INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

19 JULIOL - DILLUNS

JOVEN ORQUESTRA DE LA SOCIEDAD MUSICAL LA ARTÍSTICA DE BUÑOL

ORQUESTRA DE JOVENS VIRTUOSOS LA PERLA DE MOSCÚ (RÚSSIA)

20 JULIOL - DIMARTS

ORQUESTRA DE L'AGRUPACIÓ MUSICAL L'AMISTAT DE QUART DE POBLET

ORQUESTRA PER DETERMINAR

21 JULIOL - DIMECRES

ORQUESTRA DE CAMBRA MUSICAL LIRA SAGUNTINA

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE L'INSTITUT DE MÚSICA DE NOVOMOSKOVSK (RÚSSIA)

22 JULIOL - DIJOUS

ORQUESTRA SIMFÒNICA JUVENIL SANTA CECÍLIA DE CULLERA

JOVE ORQUESTRA DE CAMBRA KONSONANSE DE RIGA (LETONIA)

23 JULIOL - DIVENDRES

JOVE ORQUESTRA DE LA GENERALITAT VALENCIANA

Decano de los festivales gallegos

MÚSICA INTRAMUROS

Lugo. Festival de Música. 3-V/15-VI-2004.

LUGO El que es en la actualidad el festival de música más antiguo de Galicia consolida su proyección con una serie de quince conciertos programados a lo largo de mes y medio por diversos espacios de la ciudad de las murallas. Tras haber atravesado una serie de altibajos, el Festival de Música Cidade de Lugo —en un principio Semana del Corpus Lucense—, recuperó en estas últimas ediciones el esplendor del que había gozado durante sus primeros años. La clave de los éxitos de convocatoria y crítica que está recogiendo consiste en un planteamiento basado en la variedad de la programación y en la calidad de los intérpretes, con sus recitales líricos (donde se sirven de todos los registros) como plato fuerte. En esta trigésimosegunda edición contó con jóvenes estrellas de primera fila dentro del panorama lírico internacional, como son el tenor Ismael Jordi a dúo con el barítono David Menéndez o la contralto sueca Anna Larsson, de las más populares actualmente dentro de su registro, y que escogió este Festival y esta ciudad para debutar en nuestro país. El recital de Philippe Jaroussky acompañado por uno de los conjuntos más distinguidos de música antigua, L'Assemblée des Honnestes Curieux, ofreció una visión de la música de Haendel y Alessandro Scarlatti con el siempre evocador registro del contratenor. Finalmente, el concierto que brindó la soprano valenciana Isabel Rey, un nombre de los que más expectación despertaron en la ciudad, completó el cartel de voces.

En cuanto a música instrumental, destacaron los conciertos sinfónicos a cargo de la Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Galicia que, con Massimo Spadano



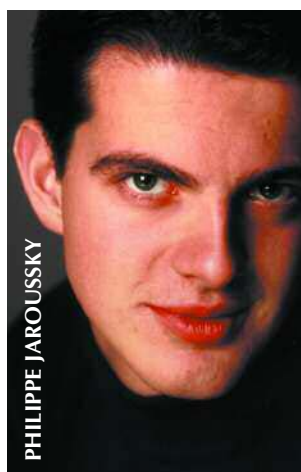
EDUARDO LÓPEZ BANZO

Miguel Ángel Fernández



ISABEL REY

Juan M. Morales



PHILIPPE JAROUSSKY

Philippe Matisas



ANNA LARSSON

Per B. Adolphson

bajo la batuta de Antoni Ros Marbà, cumplieron con programas de gusto clásico, mientras que el toque más audaz se puso en manos de los conjuntos camerísticos: tiorba y percusión para ilustrar una velada de cuentos napolitanos del siglo XVII, un octeto de chelos para obras de Glass y Villa-Lobos, un programa casi integral de Sor en un dúo de guitarras o una de las rarezas que se presentaron en el Festival, un sorprendente concierto basado en música antigua hispanoamericana interpretado bajo los criterios historicistas que caracterizan las versiones de la Capela Compostelana secundado por el Coro Universitario de Santiago de Compostela. Una particular versión de las canciones populares españolas de Falla ofreció el dúo formado por Plamen Velez, uno de los primeros atriles de la Real Filharmonía de Galicia, junto con el pianista Kennedy Moretti. Para la clausura del Festival, otra de las golosinas dentro de la programación: el conjunto de Eduardo López Banzo Al Ayre Español acompañado por la mezzosoprano Lola Casariego, presentando en primicia un programa basado por entero en obras de Haendel donde se intercalaron piezas instrumentales con arias de *Ací, Galatea* y *Polifemo* y de algunas cantatas.

Todos los conciertos se adecuaron a las diferentes salas y espacios históricos que ofrece la infraestructura de la ciudad, atrayendo un creciente turismo cultural y reconquistando la solera del único Festival de música culta del que se puede disfrutar en la provincia para convertirse en una de las propuestas más interesantes del cuadro gallego. Todo esto, con entrada libre.

al frente fue la responsable de una brillante inauguración con obras tan atractivas como *Moz-Art a la Haydn* de Schnittke y un desacos-

tumbrado concertante de Bottesini; la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y la Orquesta de la Escuela de Altos Estudios Musicales,

Recuperación de Arrieta

UN TRABAJO BIEN HECHO

Teatro Real. 17-VI-2004. Arrieta, **Ildegonda** (versión de concierto). Carlos Álvarez, Ana María Sánchez, José Bros, Mariola Cantarero, Stefano Palatchi, Ángel Rodríguez. Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: **Jesús López Cobos**.



José Bros, Ana María Sánchez y Jesús López Cobos

MADRID Primera obra lírica española estrenada en el Real, en 1854, después de que hubiera visto la luz en el Conservatorio de Milán en 1845 y en el Teatro de Palacio en 1849. Lo escuchado ha puesto en evidencia que Arrieta era un compositor operístico de primer orden y que si, después de *La conquista di Granata*, que siguió a *Ildegonda*, no llegó a más fue por multitud de razones que sería largo de explicar. Sin duda, durante su residencia en Milán el compositor navarro bebió y absorbió toda la música lírica que escuchaba; y la trasladó, tras pasar por su ceda-

zo, a un libreto como el de Solera plagado de lugares comunes y tópico hasta decir basta. El resultado es una ópera dotada de una fácil vena melódica, una construcción muy equilibrada, bien repartida en los acostumbrados números a solo, *concertati* y conjuntos varios. Una sucesión de fragmentos bien hilvanados entre los que quizá no hay ninguno magistral,

pero que revelan talento en la concepción de una armonía sencilla pero eficaz, con estratégicas modulaciones, una escritura en la que no faltan algunos contrapuntos excelentemente trazados — como el del coro que abre el acto segundo—, una línea de canto tradicional, pero límpida —con los típicos acompañamientos arpeggiados—, una orquestación en ocasiones sorprendente por su valor expresivo, incluso su colorido, apreciable ya en la bien construida y fluida obertura. Los recitativos, siempre acompañados, poseen extraña fluidez.

Hay, naturalmente, melismas, adornos, escalas, saltos interválicos, cantabiles, da capos —pero variados— y alguna que otra cabaletta; y trémolos, pizzicati y demás efectos orquestales. Y la huella de Rossini y, sobre todo, Donizetti y, claro, Verdi, el primer Verdi. Apreciamos antecedentes de *Trovador*, así en la escena última (trío Conde de Luna, Leonora, Manrico).

Música funcional, de

bello dibujo, bien asimilada, con algún que otro rasgo de ingenio. Y bien interpretada en esta versión de concierto, que siguió la partitura revisada por María Encina Cortizo y Ramón Sobrino para el ICCMU. La Cantarero dio una soberana lección de canto en un aria orquestada —y bien— para esta ocasión. Bros, valiente en el sobreado, ha ensanchado, proyecta y penetra; excepto cuando mete la nariz. Tiene línea.

Ana María Sánchez recreó una *Ildegonda* musical sensible, cálida, aunque con ciertas inesperadas asperezas, sollozos y pequeñas dificultades en la zona alta. Álvarez dejó oír su timbre espeso y su canto viril en una parte bastante convencional, con ascensos firmes al agudo. Cumplieron bien en breves cometidos Palatchi y Rodríguez y orquesta y coro estuvieron entonados y atentos a la clara dirección, libre de gangas facilonas, de López Cobos.

Arturo Reverter

Música en el Español

NOCHE ESPAÑOLA

Madrid. Teatro Español. 19-V-2004. **María Bayo**, soprano; **Fabrice Boulanger**, piano. Obras de Martín y Soler, Rodríguez de Hita, Mozart, Granados, Esplá y Montsalvatge.



La voz de Bayo se va haciendo cada vez más lírica, más ancha y voluminosa, sin perder sus cualidades tradicionales: timbre esmaltado, flexibilidad, igualdad de registros, suaves pasajes. A ello añade la soprano navarra una técnica depurada que le permite dominar sus volúmenes y hacer las gracias de su repertorio: escalas, adornos, picados, saltos, trinos, sin olvidar el *legato*, pan del canto.

Un punto de ingenua galantería hizo de los autores dieciochescos lo mejor de una noche casi toda española. Mozart aparte, las demás páginas son poco frecuentadas y se agradece reponerlas, porque tienen memoria y validez. En tanto que mozartiana, Bayo revalidó sus conocimientos, incluido el Cherubino de propina, sevillano a su manera.

En las tonadillas de Granados sirvió el eco del siglo XVIII de la primera parte. Con corrección se oyeron las demás obras. Una cantante aplicada e inteligente como Bayo podría evitarse los dengues de *El mirar de la maja*, aunque sí insistir en la gracia zarzuelera con que propuso los fuera de programa de *La tempranica* y *La Gran Vía*. En todo el programa, el pianista cumplió con eficacia y un manifiesto entendimiento respecto a la voz.

B.M.

Reposición de *Doña Francisquita*

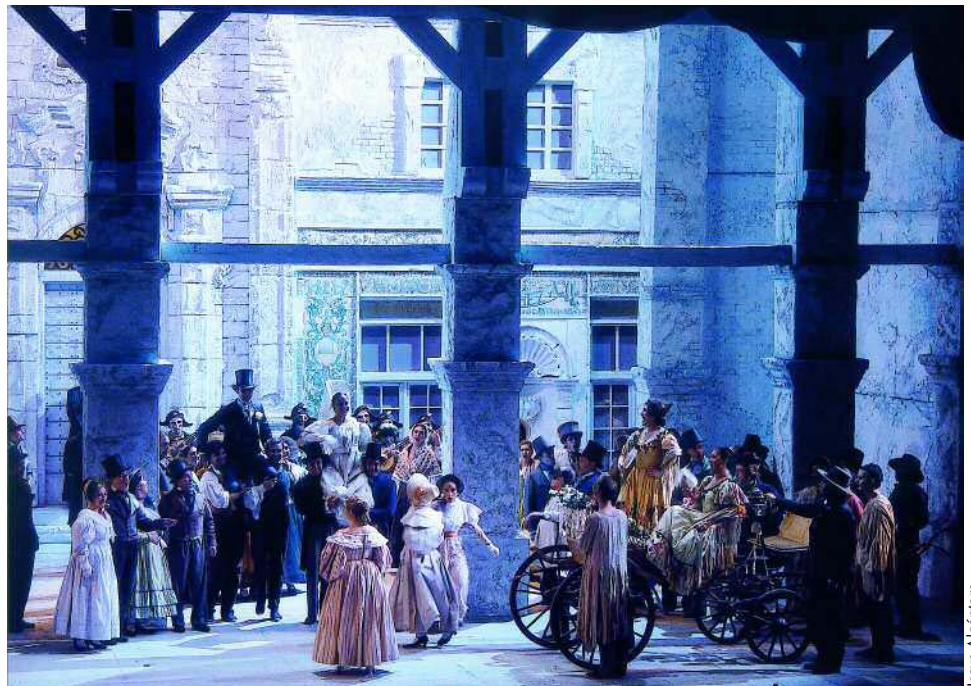
PEOR LA LETRA

Madrid. Teatro de La Zarzuela. 18-VI-2004. Vives, **Doña Francisquita.** Milagros Poblador, Milagros Martín, Darío Schmunck, Santiago S. Jericó, Trinidad Iglesias, Alfonso Echeverría, Lorenzo Moncloa, Thais de la Guerra. Coro del Teatro de La Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **José Ramón Encinar.** Director de escena: **Emilio Sagi.**

Concluye la temporada lírica en La Zarzuela con una partitura a la que nunca se le ha negado, desde su estreno, el clamoroso éxito, y las repercusiones del triunfo rebasaron con rapidez el territorio nacional.

Vuelve a la escena la coproducción que hiciera este Teatro madrileño con el Teatro Colón de Buenos Aires en 1996 y que vimos ya representada en la temporada 1997-98. Una puesta en escena, como en su día dijimos, de visión coherente y cuidada, alejada del fácil pintoquesismo, unos decorados de Ezio Frigerio que transforman leves cambios de iluminación y unos figurines de Franca Squarciapino que ayudan a la eficacia y vistosidad del conjunto.

Con *Doña Francisquita* el maestro Vives había llegado a la cúspide de su carrera; la crítica le aclamaba, el público le ofrecía constantes pruebas de cariño y, sobre todo, su música había pasado a formar parte del pueblo, aspiración última de un artista de vocación mayoritaria. El público de antes y de ahora se da cuenta, desde el primer compás, que está asistiendo a la audición de una obra posiblemente genial. La factura un tanto operística en que se lleva la escena primera denota que no se trata de una obra que pueda encasillarse en las normas peculiares de la zarzuela, el sainete o la comedia lírica, y mucho menos en la opereta o revista. Es un panorama musical en el que canto y orquesta, bien complementados —he ahí su dificultad— sirven el ambiente de un cuadro típico del Madrid de mediados del siglo XIX. Luego está la letra, ajustada a la obra sin punto ni coma de más o de menos. Sus autores, Guillermo Fer-



Escena de *Doña Francisquita* en el Teatro de la Zarzuela

nández Shaw y Federico Romero, anduvieron listos y acertados en su libro. El tema tomado de una obra clásica, comedia de enredo del siglo de Oro, adquiere un desarrollo digno, que tiene que ser bien entonado y mejor hablado. La versificación, suelta, fácil, ingeniosa en todo momento, para alcanzar unos caracteres definidos con simples pinceladas.

Se ocupó de la dirección musical José Ramón Encinar, al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, conjunto más hecho y que ya demuestra su mayoría de edad. Lirismo, vitalidad y aciertos no faltaron en el planteamiento que Encinar hizo de una partitura nada fácil de encontrarle el punto.

La pareja protagonista recayó en la soprano Milagros Poblador y el argentino Darío Schmunck. La primera pudo defender su papel gracias a la facilidad en el agudo, pero su centro es pobre, lo que hizo que resolviera

momentos de su personaje con más soltura y agilidad que otros. A menor nivel brilló su interpretación, que de una cándida maliciosa se desvió hacia la cursilería en su parlamento. Sorprendió el tenor con su voz ligerísima, pero bien regulada en todo momento, aunque de poco volumen. Fue un válido Fernando al que quizás le faltó más solidez, pero Schmunck se ajustó al personaje con bastante naturalidad. Cardona fue para un veterano de las tablas como Santiago Sánchez Jericó, con voz menos segura que en otras ocasiones. Aurora la Beltrana correspondió a Milagros Martín, a la que no le faltó salero y garbo en la escena. Su teatralidad sustituyó en alguna ocasión carencias vocales, tendiendo a la sobreactuación. Ya sabemos que es personaje con páginas de extremada exigencia. Hizo un sentido dúo en el acto segundo, reconocido por el público. Encarnó a Don Matí-

as Alfonso Echeverría, de buena línea de canto demostrado en su arieta del final de segundo acto, pero fue poco convincente en su intervención hablada que pareció poco natural y con cierto peligro hacia el histrionismo.

Brillante interpretación la de Trinidad Iglesias en *Doña Francisca*, papel llevado a cabo con soltura y estupendo recitado que levantó la risa del público en sus intervenciones. Hubo buenos momentos del coro y una ovacionada actuación del bailarín solista, Primitivo Daza y su ballet, en el fandango.

Si *Doña Francisquita* es obra a la que hay que prestar atención al cuidado de su música, no es menos la que debe darse a su recitado, precisamente por su escritura en verso. Parece que en esta ocasión, no se ha hecho mucho ahínco en este aspecto, y por ello puede verse ensombrecido el éxito.

Manuel García Franco

Viena, punto de llegada

NOSTALGIA CREATIVA

Madrid. Auditorio Nacional. XII Liceo de Cámara. 19, 21-V-2004. **Cuarteto Alban Berg.** Tabea Zimmermann, viola. Obras de Haydn, Shostakovich, Brahms, Mozart y Urbanner.

El mejor elogio que acaso pudiera emitirse sobre Isabel Charisius, la violista que hubo de sustituir a Thomas Kakuska en los dos últimos conciertos del Alban Berg que cerraban el ciclo *Viena, punto de encuentro*, sería que su actuación prácticamente no desentonó de lo que estamos acostumbrados del superlativo rendimiento de este cuarteto. La sustitución obligó a cambiar una obra —el *Cuarteto op. 3* de Berg—, que si perturbó la idea del proyecto inicial nos dio a cambio una fabulosa interpretación del *Cuarteto n.º 11* de Shostakovich.

El primer día se abrió con un animadísimo *Cuar-*



to "La aurora" de Haydn, que destacó por la cuidadísima sonoridad del Adagio. Hubo, en cambio, una cierta

acidez del primer violín en el Finale. Pero lo verdaderamente portentoso se dio en el *Cuarteto n.º 1* de Brahms,

beneficiado de una versión que atendió tanto a la pasión más encendida (*Allegro final*) como a la nostalgia (*Romanze*).

El segundo concierto contó con la participación añadida de la viola Tabea Zimmermann, dotada de una sonoridad seductora y admirable. Las interpretaciones de los dos mayores *Quintetos mozartianos* —KV 515 y 516— evidenciaron la perenne audacia de estas composiciones.

Entre ambas, una elocuente realización del *Cuarteto n.º 3* de Urbanner, rico en recursos instrumentales.

E.M.M.

Presentación en Madrid de la Orquesta de la Suisse Romande

CIERTO TONO GRIS

Madrid. Auditorio Nacional. Ibermúsica. 21-V-2004. Orquesta de la Suisse Romande. Nikolai Znaider, violín. Director: **Pinchas Steinberg.** Obras de Chaikovski.

La agrupación suiza, que no fue nunca de primerísimo orden, conserva, no obstante, su reconocible solidez y profesionalidad, impuestas desde su fundación en 1918, por Ernest Ansermet; y también una sonoridad algo seca, grisácea, hoy bastante más acusada. La cuerda es compacta, relativamente maleable, correcta. En el metal, potente, pero no precisamente redondo, anotamos un brillo mate. Mejor algunos elementos de la madera, como el clarinete. Por su parte, Steinberg, un director que ha actuado ya con algunas de nuestras formaciones, es un maestro de criterios plausibles, de innegable seriedad, de batuta firme y gesto monótono. Un músico solvente pero más bien plúmbeo, escasamente imaginativo en el fraseo, que planifica con corrección, pero que



colorea con nula imaginación; lo que, para las características de esta orquesta es letal.

De ahí que no nos levantara precisamente del asiento la interpretación de la por otra parte algo aburridilla

Sinfonía n.º 1 de Chaikovski, repetitiva y a veces trabajosamente elaborada por su autor. Para hacerla brillar, amenizarla y conseguir que su rítmica y colorido penetren es necesaria, además de la aceptable cohesión

lograda, una mayor fantasía que la desplegada en esta oportunidad.

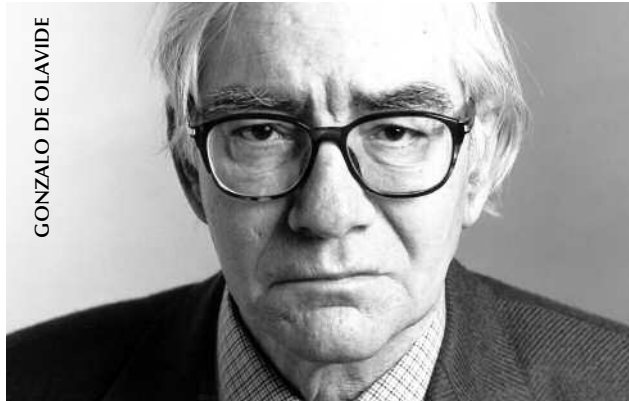
Se animó un poco el cotarro en la primera parte gracias al sonido del maravilloso stradivarius *ex Liebig* de 1704 —propiedad de las Fundaciones Velux y Hojgaard— tañido por el danés de ascendencia polaco-israelí Nikolai Znaider (1975); un sonido sedoso, muelle, cálido, envolvente, de una extraña morbidez. Superior al instrumentista, un buen ejecutante, con técnica más que notable, que tocó, pese a algún que otro pequeño traspies, con soltura el *Concierto* de Chaikovski, evidenciando, además de unos pianísimos de excepción, una manera de frasear algo empalagosa, contrastes dinámicos faltos de naturalidad y discutible rubato.

Arturo Reverter

Estreno de Olavide

DIVIDE Y CONCERTARÁS

Madrid. Auditorio Nacional. 10-V-2004. Celia Alcedo, soprano; Cecilia Díaz, mezzosoprano; José María Gallardo, guitarra. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar.** Obras de Olavide, Remacha y Granados. 18-V-2004. Ana Comesaña, violín; Ángel García Jermann, violonchelo. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar.** Obras de Haydn, Schnittke y Chaikovski.



GONZALO DE OLAVIDE

Ignacio Evangelista

Encinar había elaborado un programa de autores españoles abarcando desde la última mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Figuraba en primer lugar un estreno absoluto: *Concertante-divides*, encargo hecho por la Comunidad a Gonzalo de Olavide, obra que inicia la soprano con la enunciación de palabras a las que el compositor da la mayor importancia como urdimbre de su idea a desarrollar. Lo hace sobre acordes tenidos y sucesivas exaltaciones de orquesta y coro evocando el clamor y el grito, sin llegar a exagerar. Compareció y fue aplaudido, como los intérpretes.

Seguía el *Concierto para guitarra* de Fernando Remacha, en cuyo curso alternan desde el simple rasgueo hasta la labor solista destacada, con un diseño rítmico que se afirma durante el Lento inicial. El Largo reposa más en la guitarra, y en el Allegro final se desarrolla jocundamente un fandango. Finalizaba el programa con una obra desusada en los conciertos: el poema sinfónico *Dante*, perteneciente a Enrique Granados. Orquestación

de corte wagneriano y cometido de la mezzosoprano, muy bien ésta, en la segunda parte de la obra (*Paolo e Francesca*).

Una semana más tarde Encinar volvió a ponerse al mando de la orquesta, con muy buen rendimiento de todos. La *Sinfonía n.º 84* de Haydn fue bien asimilada, con excelente rendimiento de todos, aunque haya que señalar a la cuerda por su mayor protagonismo. Lo tuvieron los dos solistas en el largo *Concerto Grosso n.º 2* de Alfred Schnittke, que se estrenaba en España. Sobre notas pulsadas de los dos solistas, fragmento que retorna muy evolucionada la pieza, se expande una podría decirse "almoneda sonora" muy bien elaborada, que hasta recuerda, o imita, que así es el autor ruso, pasajes sinfónicos de Ives. Cerró el concierto —pasaban ya las doce de la noche cuando comenzó— la obertura *Romeo y Julieta* de Chaikovski, que se plasmó con conocimiento y brío, aunque faltase un punto más de pasión, que, a esta música, conviene.

José A. García y García



CHRISTIAN THIELEMANN

WAGNER *Tristan und Isolde*

T. Moser; D. Voigt; R. Holl; P. Weber; M. Nieminen; P. Lang; M. Roeder
Chorus & Orchestra of the Vienna State Opera
Christian Thielemann
DG 3CD 0028947497424

Después de quince años, Christian Thielemann regresó a la Ópera del Estado de Viena con el muy aclamado estreno de la obra maestra de Richard Wagner, *Tristán e Isolda*, en mayo de 2003, el primer estreno de esta ópera en Viena desde 1967. Esta grabación en vivo de *Tristan und Isolde* de la representación del 25 de mayo del pasado año en la Ópera del Estado de Viena marca un nuevo paso en la exitosa colaboración del director alemán con la Ópera de Viena.



Grandes Intérpretes

ENTRE AMIGOS

Madrid. Auditorio Nacional. 24-V-2004. Maria João Pires, Ricardo Castro, piano. Obras de Schumann, Chopin, Iriarte y Schubert

Los conciertos de Maria João Pires —que esta vez se presentaba junto a Ricardo Castro— en Madrid suelen despertar un gran interés entre los aficionados, porque como comentaba Carlos Gómez Amat (“El esplendor del gran piano”, *El Mundo*, 27 de mayo de 2004) “Maria João Pires no es solamente una de las más grandes pianistas de nuestro tiempo, sino un espíritu refinado que ha proyectado toda su inteligencia y sensibilidad en la interpretación pianística”. Sin embargo, el otro pianista que figuraba en la sesión alternándose con la artista portuguesa, no complació en solitario a este crítico al mismo nivel “Ricardo Castro tiene



Rafael Marín

técnica poderosa, pero le falta sensibilidad y contraste”, mas junto a Pires: “pero el dúo, que no falla nunca, funciona cuando ella lleva la voz más cantante”. Gómez Amat, finalmente, se sintió atraído por la música de “Guillermo Iriarte, que fue muy aplaudido, nos sorprendió con dos páginas amables: la *Estampa naïve n.º 6* y el *Nocturno*

n.º 4”. El eje de la crítica de Alberto González Lapuente (“Las cosas de Pires” *ABC*, 27 de mayo de 2004) era similar: “las diferencias entre Castro y Pires se acentuaron aún más cuando ésta pasó a interpretar algunas obras de Chopin”. La velada contó para este autor con “una escenografía que, además de una luz ambiental especialmente

tenue, incluía el piano, mesita con faldón y dos sillas, jarra de agua y vasos para aliviar el sofoco”. Por su parte, Juan Ángel Vela del Campo (“De mesa camilla”, *El País*, 26 de mayo de 2004) también emitió juicios muy parecidos: “En solitario saltaron a la luz las notables diferencias entre los dos pianistas. Castro llevó los *Estudios sinfónicos, opus 13*, de Schumann, con una exquisita corrección, pero sin el pellizco de apasionamiento romántico. Pires, sin embargo, desplegó en Chopin las esencias de su pianismo sensible e intenso. Acariando el piano, contagiando un sentimiento familiar por medio de una privilegiada musicalidad”.

La Orquesta de Filadelfia en el Ciclo de Ibermúsica

MITOS Y REALIDADES

Madrid. Auditorio Nacional. Ibermúsica. 29-V-2004. Orquesta de Filadelfia. Director: Christoph Eschenbach. Obras de Schoenberg y Mahler.

El concierto del pasado día 29 de mayo, perteneciente al ciclo de Ibermúsica, fue confeccionado con excelente criterio, a tono con una programación general equilibrada, abierta esta temporada a obras compuestas o cuya influencia se ha desplegado en el siglo XX. Se escogieron dos composiciones próximas en su creación que, aun debiendo mucho a los postulados estéticos del pasado, simbolizan cada una una voluntad —hoy vemos que modesta— de ruptura y nuevos horizontes.

Sería ocioso descubrir ahora a la Orquesta de Filadelfia y sus múltiples virtudes. Si hubiese que poner un ejemplo de éstas, podríamos detenernos en el extraordinario sonido de la familia de las cuerdas, de una redondez y homogeneidad poco comunes, donde caben muy variados matices, desde los

más ténues y aterciopelados hasta los de mayor poderío, de una fuerza torrencial. Al actual titular de la Orquesta, Christoph Eschenbach, se le recuerda jovencísimo pianista grabando la integral de las *Sonatas* de Mozart o acompañando a Fischer-Dieskau en los *Lieder* de Schumann, antes de convertirse en un esforzado paladín de la batuta, capaz de asumir comprometidas responsabilidades simultáneamente. En todo momento dio muestras de músico serio, sólido, sin concesiones a fáciles preciosismos, con evidente dominio sobre la orquesta que nunca es abrumador, pues le permite respirar y, sobre todo, lucirse a pesar de la precisión y perentoriedad de las indicaciones.

La traducción de *La noche transfigurada*, atlética y musculosa, transmite un sentimiento de urgencia y

tensión, como corresponde a una versión para orquesta de cuerda de 1943, en plena época americana de Schoenberg, quien en cierto modo sustituyó el sonido vienés del alambicado *Sexteto* original por una de textura más densa e “internacional”; la atmósfera alucinada de los versos de Dehmel y la morbidez finisecular dejan paso a una crispada violencia y al desasosiego de un expresionismo lancinante.

Esta negación de toda diacronía se aplica igualmente a la *Sinfonía n.º 1* de Mahler apuntando a la línea que el propio compositor alentó en cierto modo, al borrar poco a poco la herencia romántica, desechando el programa previsto al principio y el sustrato literario procedente de Jean-Paul, y aplicando, al mismo tiempo, los recursos orquestales hasta un más alto grado de idealiza-

ción. Para el director-compositor que fue Mahler, que conocía perfectamente el medio en el que se movía, y buscaba extraer del mismo el máximo rendimiento, la exhibición y el virtuosismo fueron siempre metas irrenunciables. Eschenbach ha tomado buena nota de esta dimensión y ha optado por orillar la nostalgia, el humor sarcástico y amargo, los tintes demasiado empalagosos y hasta las confidencias más secretas, para ofrecer una lectura objetiva en la que se pone en primer plano la faceta decorativa y técnica, fundamental en esta música. El resultado es una versión brillante y colorida, por momentos arrebatadora, con efectos multiplicados gracias al magnífico instrumento puesto a su disposición, un mito que cuenta ya con más de cien años de existencia.

Domingo del Campo

Temporada del CDMC

VARIEDAD E INTERÉS CONCENTRADOS

Madrid. Auditorio Nacional. 18 y 20-V y 3-VI-2004. Orquesta de flautas de Madrid Director: Salvador Espasa. Ensemble Les Cordes Director: **Guillaume Bourgogne**. ORCAM. Director: **Fabián Panisello**. Centro de Arte Reina Sofía. 7-VI-2004. Ensemble eWave. Director: **Will Offermans**. Diversos autores.

No llega ni siquiera a veinte días el lapso en que se inscriben las convocatorias organizadas por el Centro de Difusión de Música Contemporánea que se reúnen aquí. Y que se resumen, tan nutridas estuvieron todas ellas de nombres de autores y de intérpretes, sin que faltaran tampoco las primicias absolutas de títulos. Por seguir un orden cronológico, recogeré en primer lugar el concierto que protagonizó en la sala de cámara del Auditorio la Orquesta de Flautas de Madrid que fundó y dirige Salvador Espasa. Con varios datos a destacar. En primer lugar, la permanencia de un nivel ejecutor e interpretativo ejemplar, más de encomiar por cuanto no es precisamente convencional su formación: una treintena de flautistas, encabezada por el también compositor Eduardo Costa, con el apoyo circunstancial, según las obras, del chelista Víctor Fernández Poves, el clarinete contrabajo Santiago Bernardo, el percusionista Pedro Estevan y la pianista María Moreno. Junto

a ello, la atención permanente a nuestra música y a sus reposiciones. Como las que completaban el programa que ahora se comenta: *Arirang e Itaca*, del citado Costa; *Diferencias*, de Tomás Garrido; *Ritmos de invierno*, de J. M. García Laborda; *Volar*, de María Escribano, y *Soleá*, de Salvador Espasa.

El segundo de los conciertos aquí reunidos corresponde al Estatutario de la Casa de Velazquez, acogido en su temporada por el CDMC. Confiado al Ensemble Les Cordes, cuyo director titular es Guillaume Bourgogne, pero con el invitado Aurelién Azan a su frente en esta ocasión, mostró a las claras la personalidad de sus integrantes, al paso que la propia del grupo como tal, en un cuarteto de páginas para cuerda tan diversas como éste: la *Simple Simplicity op. 4*, de Britten; la *Sinfonietta, op. 72*, de Nicolás Bacri, en estreno español; el *Jardín mecánico*, de nuestro cada día más completo Jesús Rueda, y el estreno mundial de *Le bon élève*, para contra-

tenor y cuerdas, ingenioso cuento musical del miembro de la Casa de Velazquez Julien Dassié.

La tercera de las citas que aquí traigo de la sala de cámara del Auditorio, corresponde a una de esas sesiones que organiza el CDMC "En torno a...". Fue dedicada al compositor y director Fabián Panisello, del que se habían seleccionado cinco títulos de diferentes fechas, no tocados todavía en España, entremezclados con otros cinco de otros tantos genios creadores, de entre los primeros del siglo que se acaba: Stravinski, Schoenberg, Ligeti, Debussy y Berio. Entre ellos, estos ejemplos de Panisello: *Divertimento, Il ineluttabile destino di ogni cosa, Juegos del Príncipe, Quinteto de viento y Presencias transparentes*. Los magníficos instrumentistas de la Orquesta de la Comunidad encargados de la sesión bajo la dirección del mismo Panisello, supieron explicar con exactitud y claridad ese traslado que éste ha ido introduciendo en su obra, en un "proceso de

esencialización", desde lo lleno, lo rico y lo expresivamente sonoro, hasta lo contenido, lo sobrio y lo paraminimalista.

De nuevo la flauta, ahora con electrónica en vivo, para concluir. Fue en el Centro de Arte Reina Sofía, y ahora en coproducción con diversos Centros europeos, donde nuestro CDMC presentó en estreno en España estos cinco encargos de los coproductores: *Un viento dorado*, de Sofía Martínez; *Act*, de Michelangelo Lupone; *The Prey's prayer*, de Jean-Paul Dessy; *Incandescens*, de Yann Orlarey, y *On The Move*, de Will Offermans. Gracias al formidable oficio, preparación técnica y dominio instrumental de los componentes de "eWave, the contemporary european ensemble" —nueve flautistas, encabezados y dirigidos por Offermans, con Elsa Biston, Gil Marc y Katia Lerouge de técnicos—, resultó de atractivo e interés indudables una oferta con cierto peligro de monotonía.

Leopoldo Hontañón

Cámara en la Fundación Canal

NUEVO CUARTETO DE VILLARRUBIA

Madrid. Auditorio de la Fundación Canal. 30-V-2004. **Cuarteto Picasso.** Jorge Pozas, violonchelo. Obras de Villarrubia y Schubert.

No faltó tampoco novedad absoluta en la penúltima de las interesantes citas camerísticas que protagonizan solistas de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Se trataba en esta oportunidad de la presentación de *Les parfumeurs*, página debida al compositor y docente Francisco Villarrubia (1962), actual director de la Escuela de Música de San Lorenzo de El Escorial, y fruto de un

encargo de la propia Fundación Canal. Escrita para cuarteto de cuerda y apoyada en ideas y esencias de la propia Naturaleza, acierta, a organizar con gran riqueza de aconteceres y buena lógica discursiva las tres secciones en que se articulan los dieciocho minutos de su curso total. Que de la formulación cuasipuntillista dura y cortante de la primera, y tras mayor atención a lo polirrítmico y a lo *cantabile* en la

segunda, se llega en la lenta de cierre a un clima moroso y contemplativo, con amplias líneas que crecen en dinámica y expresividad.

El autor, presente en el Auditorio de la Fundación, fue muy aplaudido, juntamente con los componentes del Cuarteto Picasso, por los aficionados que llenaban la sala. Intérpretes —David Mata y Ángel Ruiz, violines; Eva Martín, viola, y John Stokes, violonchelo— que, con

la colaboración del también chelo Jorge Pozas, completaron en la segunda parte un muy atractivo concierto con una versión del espléndido *Quinteto de cuerda en do mayor D. 956*, de Franz Schubert, más que plausible. Sobre todo en lo que a planteamiento conceptual se refiere, más que en punto a una redondez sonora plenamente lograda.

L.H.

Concierto de Primavera

MÚSICAS POSTRERAS

Madrid. Auditorio Nacional. 2-VI-2004. Royal Philharmonic Orchestra. Director: **Daniele Gatti**. Obras de Wagner y Mahler.

Gatti y la orquesta inglesa cuya titularidad ostenta desde hace ocho años han regresado en apenas dos semanas al auditorio madrileño —y con el Mahler “final” de nuevo en sus atriles— con ocasión del VI Concierto de Primavera organizado por la Fundación Caja Madrid.

La elegancia y seguridad del músico italiano quedaron enseguida puestas de manifiesto en un Preludio del acto I de *Parsifal*, bien articulado y de amplias dinámicas que resultó, con

todo, un punto frío y falto de emoción —claro que el que una estrepitosa tos y el timbre de un móvil anulaban la tensión de los silencios pretendida por Wagner no debió contribuir demasiado a la concentración de los intérpretes; una mayor dosis de sensualidad hubiera sido deseable igualmente en el *Encantamiento del Viernes Santo*, algo corto de misterio.

Más atractiva resultó la traducción sonora de la siempre comprometida *Novena* mahleriana. Pese a un arranque un tanto tibio y de

escasa tensión, el posterior desarrollo del Andante cómodo mostró la óptica del director aplicada a esta partitura postrera: una lectura rabiosa y descarnada la suya, de grandes contrastes dinámicos —incluso chillona en algunos momentos— y colores acres, favorecidos por ciertas carencias de empaste en los metales y ocasionales asperezas en los violines. En el *Ländler*, que permitió escuchar a unas excelentes maderas —quizá junto a los contrabajos lo mejor de la formación—, Gatti agenció muy bien los

dislocados cambios de *tempi*, aunque el momento más arriesgado de la velada fue el velocísimo Rondo-Burleske, agresivo, aristado, robusto y vertiginoso, cuya ejecución sólo empañaron los errores del trompeta solista. La temperatura emocional del memorable Adagio conclusivo alcanzó su cima en los silencios y pianísimos de los últimos minutos, difuminados hasta su extinción con extremo detalle por la sentida dirección del milanés.

Juan Manuel Viana

Música para un centenario

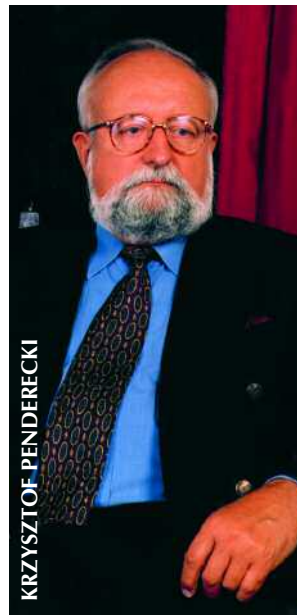
EL OFICIO DE PENDERECKI

Madrid. Auditorio Nacional. 3-VI-2004. **Mitchel Lethiec, Paul Meyer, Martín Fröst**, clarinetes. **Emilio Ferrando**, clarinete bajo/corno di basseto. **Vicente Alberola**, corno di basseto. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: **Krzysztof Penderecki**. Obras de Shostakovich, Penderecki y Dvorák.

Pronto fueron conocidas en España obras de Penderecki, entre ellas las de estética más avanzada e intransigente, como los *Trenos* escritos en homenaje a las víctimas de Hiroshima, que causó gran impresión tanto por su realización como por el tema evocado. Ahora, tras un profundo cambio de estilo, es difícil que ofrezca una obra como la citada aunque ha programado una composición que, en cierto modo, obedece al mismo impulso, el *Cuarteto n.º 8*, escrito por Shostakovich en sólo tres días, seguramente de desazón y angustia durante una estancia en Dresde, cuya destrucción al igual que la de la ciudad japonesa obedeció a la lógica implacable y vengativa del más puro *western*. La versión que se brindó fue el arreglo para orquesta de cuerda, (*Sinfonía de Cámara op. 110a*), y se expuso con claridad y expresividad por la batuta que recibió

una excelente respuesta de la orquesta, sobre todo en los momentos de mayor intensidad dinámica.

Pero el interés de la velada radicaba en el estreno mundial del *Concerto grosso* para cinco clarinetes y orquesta, encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid a Penderecki, dentro del ciclo que viene desarrollando. La obra consta de un solo movimiento y prevé una orquesta sinfónica normal en cuanto a sus efectivos. De armonía tradicional, hace honor a su título pues se trata de un verdadero *concerto grosso* en el que los instrumentos solistas se superponen a la masa orquestal, obedeciendo a la línea general compositiva antes que a un protagonismo que les permitiría volar más a sus anchas. Comparten tareas solistas en algunos momentos con viola, flauta o corno inglés. La sensación de que se ha desaprovechado las infinitas posibilidades



KRZYSZTOF PENDERECKI

de un instrumento versátil como pocos es engañosa, pues cabe que se haya obrado así en busca de austeridad, opción perfectamente legítima. De hecho, no son pocos los movimientos que han practicado en el pasado

siglo diversos tipos de “despojamiento” en contraste con la extrovertida locuacidad y provocación de las vanguardias, históricas y posteriores. Predomina en el *Concerto* el eclecticismo, más allá del periodo neorromántico en el que habían nacido obras dramáticas y litúrgicas de gran impacto, y por tanto carece de la simbología que éstas pretendían transmitir. Revela, a cambio, un indudable oficio en la conjunción de los resortes desplegados y, en definitiva, resulta de grata audición; así lo entendió el público con su calurosa acogida, que premió también la excelente actuación de los solistas. La sesión concluyó dentro de la línea general conmemorativa con una lectura bien planteada y algo rutinaria de la *Sinfonía n.º 8* de Dvorák, quien falleció el mismo año en que se fundó la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Domingo del Campo

IX Gala Lírca

VIÑAS, GAYARRE Y DESCENDENCIA

Madrid. Teatro Monumental. 28-V-1904. Ganadores de los Concursos Internacionales de Canto de España. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: **Adrian Leaper**.



ADRIAN LEAPER

En la soprano asiática Urantsetseg Urtnasan (*Bilbao*) la expresión vino dada más por la gestualidad que por la propia voz, un material de ligera —que la Naturaleza concede con prodigalidad—, sólo atendible seriamente si, no quemándose antes de tiempo, conservara la *espuma* propia de su cuerda. Esa misma que hoy le hace cantar sin demasiados agobios *Der Hölle Rache* de *La flauta mágica* de Mozart. A Antonio Gandía (*Viñas*), tenor de voz grata, cabría pedirle que se deslindara un poco más de su maestro Alfredo Kraus, cantante excelso, pero al que (como por otra parte a ninguno), no es aconsejable calcar ciertos fraseos, o dinámicas (por ejemplo el *piano subito* en *Brillant au firmament*, de *Romeo y Julieta*). En la *Francisquita* cosechó un gran aplauso, pese a emitir algunos agudos abiertos.

La soprano Amanda Serena (*Ausensi*) posee bastante

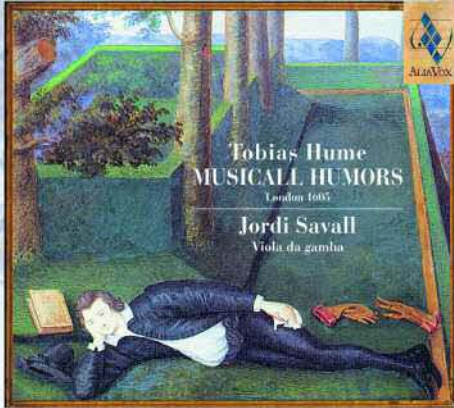
buena dicción y articula con claridad. Tiene estampa fina e innegable afinidad con el personaje de Nedda, pero también incidentales carencias de apoyo, palpables al acercarse la zona alta. Otro momento bastante satisfactorio corrió a cargo de la soprano venezolana Lucrecia García Tellería (*Fundación Guerrero*) quien, en *La Wally* y *La rosa del azafrán* demostró tener seguramente la voz mejor de la velada. La avaló una apreciable intensidad, con soplos de calidez (pese al grave algo velado). Debido a ello, su canto proporcionaba la sensación bastante fiable de que, aunque tímidamente aún, estaba interpretando.

En el bajo coreano Choi Wong-Jo (*Gayarre*), oído hace dos años en Pamplona, no se ve una evolución palpable. De condición baritonal, cuando tiene que apianar blanquea algo la voz.

J. Martín de Sagarmínaga



Tobias Hume Musical Humors Jordi Savall



Ref.: AV 9837

«Tobias Hume nos deja uno de los testimonios más generosos y antiguos de un recorrido fascinante: el de un instrumento que se convierte en la más noble y conmovedora expresión de las emociones humanas»

Jordi Savall

WILLIAM LAWES Consort sets



Ref.: AV 9823

Diverdi

Distribución exclusiva para España
DIVERDI S.L.
SOLICITE BOLETÍN DE INFORMACIÓN DISCOGRÁFICA GRATUITO
Eloy González, 27 - 28010 Madrid
Tel.: 91 447 77 24 - Fax: 91 447 35 79
e-mail: diverdi@diverdi.com - <http://www.diverdi.com>

ALIA VOX / Export Management
Tel.: +32 2 524 49 24 - Fax: +32 2 524 07 26 e-mail: aliovox@aliovox.be
Tel.: +34 93 594 47 60 - Fax: +34 93 590 56 06
e-mail: aliovox@suppserve.com

Música para un centenario

EN LOS DOMINIOS DEL RECUERDO

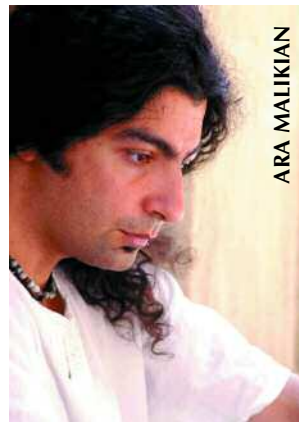
Madrid. Auditorio Nacional. 19-V-2004. **Ara Malikian**, violín; **Guillermo González**, piano. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de R. Strauss, Prokofiev, Falla, Albéniz/Arbós y Albéniz.

Es de resaltar la oportunidad de esta velada dentro de un ciclo conmemorativo, dado que las piezas programadas, salvo el poema *Muerte y transfiguración*, fueron estrenadas por la OSM bajo la dirección de Fernández Arbós. En el caso del *Concierto para violín n.º 2* de Prokofiev, la *première* fue mundial y tuvo lugar el 1 de diciembre de 1935 en el Monumental Cinema de Madrid, en presencia del compositor y con el violinista belga Robert Soetens como solista. Ahora, ha recaído esta responsabilidad en el libanés de origen armenio Ara Malikian, concertino de la orquesta y con una bri-

llante carrera internacional, que superó con solvencia y musicalidad las endiabladas dificultades de su parte.

También fue estreno absoluto —9 de abril de 1916— el de *Noches en los jardines de España* en el Teatro Real con José Cubiles al piano; la obra fue recreada por un Guillermo González que se apartó de la versión tradicional y de sus vaporosas evanescencias para adoptar una aproximación más directa y realista, que hace pensar en conceptos como la proximidad lejana o los misterios de la distancia de que hablaba Jan-kélévitch.

López Cobos mostró una



ARA MALIKIAN

Unai P. Azaldegui

vez más su pericia para llevar a puerto las obras con solista, nada cómodas por cierto, y su dominio y buen hacer habituales en el resto

de la sesión, tanto en Strauss como en Albéniz. En especial, en las dos composiciones del último, supo iluminar con singular idoneidad una faceta que a veces no llega a concretarse: el buen oficio de orquestador, puesto al día estéticamente, de Arbós en la primera, *El Puerto*, y del propio Albéniz en la segunda, *Catalonia*, un cuadro evocador en el que brillan unas dotes instrumentales poco comunes y donde la orquesta se transforma en una gran *cobla* que propaga sin tapujos y en clave casi verista esencias y resonancias populares.

Domingo del Campo

Mozart para niños

PEQUEÑA GRAN FLAUTA

Madrid. Teatro Real. 3-VI-2004. Mozart, **La pequeña flauta mágica**. Toni Marsol (Papageno), Hèlios Pardell (Tamino), Susana Rodríguez (Pamina), Elisa Vèlez (Reina de la Noche-Papagena), Ricart Torino (Monostatos), Enric Arquimbau (Sarastro), Pere Jané y Luis Cancillo (Actores). Director musical y piano: **Miguel Ángel Dionis**. Flauta: Jaume Cortadellas. Director de escena: **Joan Font** (Comediants). Adaptación musical: José Menor. Escenografía, vestuario y elementos escénicos: Joan Guillén. Iluminación: Albert Faura. Coreografía: Montse Colomé. Adaptación castellana del texto: Jaume Creus.

Delicioso espectáculo. A partir de la anécdota principal del argumento de Schikaneder (el amor de los protagonistas que supera pruebas y triunfa sobre el mal, como en muchos cuentos de hadas), manteniendo las páginas musicales más importantes, convenientemente aligeradas, en base a una traducción que busca sobre todo la claridad, Font ha creado un espectáculo a la altura de su prestigio de hombre de teatro y de artista con imaginación. Con los mínimos elementos escénicos y con proyecciones encargadas de situar los ambientes y dar crédito de las situaciones, con un vestuario sencillo pero encantador (el vestido final de Papagena, por ejemplo, con su falda ribeteada



Javier del Real

de abanicos es genial), ha sabido narrar nítidamente el argumento a partir de la figura de Papageno, perfilado como el auténtico factórum narrativo de la acción. Para esto contó el director escénico con un actor de recursos como Toni Marsol, simpático además de sufi-

ciente cantante, que se metió enseguida al menudo (y no tanto) público en el bolsillo. Aunque entrar aquí en disquisiciones vocales estaría fuera de lugar, Pardell y Rodríguez dieron simpática realidad a la pareja amorosa y Sarastro oportuna presencia física y solemne

voz a su papel, prácticamente reducido a la parte hablada. Vèlez cantó resumida la segunda página solista de la Reina de la Noche, dando buen rendimiento de las exigentes notas picadas, y luego como Papagena estuvo realmente graciosa. Suficiente voz la de Torino para un Monostatos bien caracterizado en su grosera negatividad. En la parte musical llevaron todo el peso dos profesionales a la altura de las exigencias, esporádicamente encargados de la percusión también. Un colorido y luminosos espectáculo, pues, que merece la difusión que está obteniendo desde su estreno en el Liceo barcelonés y que ya ha recalado, nada menos que, en DVD.

Fernando Fraga

Ópera de hoy

DE DIABLOS Y CONQUISTADORES

Madrid. Círculo de Bellas Artes. 20, 21-V-2004. Kagel, **La traición oral.** Director musical: José Luis Temes. Director de escena: José Luis Raymond. **Teatro de La Abadía.** 27, 28-V-2004. López López, **La noche y la palabra.** Director musical: Juan Carlos Garvayo. Director de escena: Andrés Lima.

El ciclo Música de Hoy, que dirige de manera entusiasta Xavier Güell, ha abierto una solapa con la etiqueta Ópera de hoy, que nos ha permitido, en el espacio de una semana, conocer dos obras de cámara de alto interés.

La composición de Kagel es una suerte de cabaret, de circo, de café concierto que recoge, con inteligencia, dichos, refranes, leyendas, creencias y tradiciones orales, adecuadamente tamizadas, exploradas, modificadas, abreviadas o alargadas, "traicionadas", con regusto teatral, con enfoques frecuentemente surrealistas, en torno a la figura del diablo. Un trabajo de base en realidad muy seria, subtítulo, no obstante, pretenciosamente, *Epopéya musical sobre el diablo*, de carácter antropológico, que José Luis Temes, director musical del espectáculo, ha sabido ver muy bien en su adaptación al castellano. El tema proporcionaba grandes posibilidades, y José Luis Raymond, director de escena, escenógrafo y figurinista, ha intentado jugar con ellas; pero la obra, tal cual salió en su día de la imaginación y pluma de Kagel, hoy se ha quedado anticuada, tanto por sus hechuras teatrales cuanto por sus calidades musicales.

Un pequeño conjunto de siete instrumentistas, situado en escena, con amplio despliegue de percusión, desarrolla unos pentagramas que ponen en situación. Es música fácil, bien elaborada, más o menos repetitiva, de notables calidades climáticas y de escaso poder evocativo. Los sonidos se quedan cortos, faltos de magia, para subrayar una acción alocada e incoherente por la que pululan, inconsistentes, tres personajes —excelentes Francisco Rojas, Jesús Fuen-



Escenografía de José Manuel Broto para *La noche y la palabra* (arriba) y escena de *La traición oral*.

te y Maite Dono—, que hablan, cantan, recitan, hacen mil piruetas circenses en un aparente sinsentido que acaba haciéndose pesado e interminable y que en modo alguno promueve la más mínima inquietud —al menos al firmante— en relación con el tema luciferino que se ventila. Hace muchos años el Zaj, con medios bastante más parvos, creaba mayor interés. Antiguas obras, de dimensión parateatral de Tomás Marco, por ejemplo —*Cantos del pozo artesiano*, *Rosa, rosa*—, eran mucho más divertidas.

Muy distinta es la propuesta de López, un fino compositor madrileño (1956) afinado en París que, la verdad, acomete un asunto no menos ambicioso y plagado de notables sugerencias: nada menos que las relaciones —el choque de culturas— entre Hernán Cortés y Moctezuma. El libreto, del siempre alucinado Gonzalo

Suárez, se basa en textos de crónicas castellanas y de transcripciones del náhuatl. Una base muy sugerente que el compositor ha sabido aprovechar para construir, con la bella escenografía de José Manuel Broto, la eficaz dirección de escena de Andrés Lima y la contrastada iluminación de Valentín Álvarez, un espectáculo variado y ameno, al que, sin embargo, parece excesivo denominar "fábula trágica".

La música de López es teatral, sensual, muy física, y subraya excelentemente la acción, que se desarrolla, sobre fondos proyectados con las imágenes de Broto, en una piscinita metafórica alusiva al mar que une y separa continentes (al final, todos terminan calados). Requiere un conjunto de once instrumentistas (bien el Proyecto Guerrero), ocho coristas, tres solistas vocales y dos actores. El compositor sabe manejar este plantel

con habilidad, general gusto y solidez; elabora líneas melódicas, contrapuntos, acordes masivos y abusa no poco de la percusión y de los efectos militares; a veces de forma casi abrumadora, lo que quita valor reflexivo a la propuesta dramática. Pero está elaborada con lógica la parte electrónica —excepto un permanente y molesto sonido de sierra de fondo—, estupendamente vistos los instantes líricos y adecuadamente trabajadas y armonizadas las voces del coro, protagonistas frecuentes, y de los solistas —estupendos Pilar Jurado, Antoni Comas y David Rubiera—, a quienes en ocasiones se les pide mucho, en tesituras inclementes, y que han de combinar sin solución de continuidad el recitado, el parlato y el canto melódico —sin ningún planteamiento de orden formal, por supuesto—, todo ello emitido a través de micrófonos. Magníficos los dos bufones, el azteca, Tomás Pozzi, y el español (un socorrido enano), Alfonso Blanco. La dirección musical de Juan Carlos Garvayo fue impecable: atenta, minuciosa, precisa y contrastada. Empero, no pudo evitar las notables desigualdades promovidas por la irregular e incluso caprichosa amplificación. El espectáculo, por tanto, funciona y consigue aceptablemente equilibrar lo musical, lo teatral, lo coreográfico y lo pictórico. Aunque queda un poco estrecho, falta de espacio, en el escenario de la Abadía. Nos parece que habría materia para ampliar el proyecto, darle más vuelo, purificar la música, engrandecer el conjunto y extender la duración para construir una ópera mayor. Hay mimbres si se trabaja inteligentemente.

Arturo Reverter

ALICANTE 2004

20 festival internacional
de música contemporánea

21
sep

"generación Alicante"

02
oct



INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCENICAS
Y DE LA MUSICA

Centro
para la Difusión
de la Música
Contemporánea



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE
PATRONATO MUNICIPAL DE CULTURA

Martes, 21 sep. 20 horas

Ana Vega **Toscano**, piano
PROGRAMA
Presentación: Homenaje a María Escribano (50 años)
"Integral de la obra para piano solo"
Quejío; Reve; Ofrenda; Hagadá; 786
Centro Municipal de las Artes

Miércoles, 22 sep. 20,30 horas

Modus Novus (concierto de 75 aniversarios)
Director: Santiago **Serrate**
Carmen **Gurriarán**, voz; Mónica **Raga**, flauta en sol; Salvador **Barberá**, corno inglés.
PROGRAMA
Carmelo **Bernaola**: *Polifonías. Superficie nº 1*
Agustín **González Acilu**: *Pieza para 5 violines **. *Aschermittwoch*
Josep Maria **Mestres Quadreny**: *Complanta Per Xile. Tres Moviments per a orquestra de Cambra (de la Triade per a Joan Miró)*.
Agustín **Bertomeu**: *Tres Impromptus de Juan Gil Albert **. *Concierto Galante (en memoria del P. Antonio Soler)*

*Teatro Principal***Jueves, 23 sep. 12 horas**

Creación Radiofónica
PROGRAMA
Pedro **Guajardo**: *X ** (encargo del CDMC)
Casino de Alicante

Jueves, 23 sep. 20,30 horas

Modus Novus
Director: Santiago **Serrate**
Antonio **Madigan**, guitarra; M^a Carmen **Jiménez**, soprano; M^a Jesús **Prieto**, soprano; Francesc **Garrigosa**, tenor.
PROGRAMA
Monográfico **José Ramón Encinar** (50 años)
Samadhi; El aire de saber cerrar los ojos; Opus 23; Cum plenus forem enthousiasmo; Ballade; Io la mangio con le mani; Almost on stage

*Teatro Principal***Viernes, 24 sep. 12 horas**

Creación Radiofónica
PROGRAMA
Juan María **Solare**: *Subte ** (Premio Radio Clásica / CDMC)
Casino de Alicante

Viernes, 24 sep. 20,30 horas

Orquesta de Cambra Catalana.
Director: Joan **Pàmies**
Jesús Ángel **León**, violín.
PROGRAMA
Antonio **Agúndez**: *Coliòlita **
Marcela **Rodríguez**: *Hacia el silencio ** (encargo del CDMC)
Pablo **Riviere**: *Mecánica del olvido, concierto para violín y cuerdas ** (encargo del CDMC)
Albert **Llanas**: *Polifonía de cámara* (Ferran **Saló**, viola; Rafael **Esteve**, contrabajo)
Marisa **Manchado**: *Luz **
Zulema de la **Cruz**: *Soledad*

*Teatro Arniches***Sábado, 25 sep. 20,30 horas**

London Sinfonietta.
Director: Diego **Masson**
PROGRAMA
Oliver **Knussen**: *Coursing*
Enrique X. **Macias**: *Langsam*
Magnus **Lindberg**: *Coyote Blue*
Judith **Weir**: *Tiger Under the Table*
Bent **Sorensen**: *Minnelieder – Zweites Minnewater*
Hilda **Paredes**: *Homenaje a Remedios Varo*

*Teatro Principal***Domingo, 26 sep. 20,30 horas**

Coro de la Generalitat Valenciana. Grup Instrumental de Valencia.
Director: Francesc **Perales**
Estrella **Estévez**, soprano; Josep **Hernández**, contratenor; Antonio **Lozano**, tenor.
PROGRAMA
Monográfico **Alfredo Aracil** (50 años)
*Paradiso (Cuaderno I); Cántico; Trahe me post te; Memoria de "Próspero" **; *Paradiso (Cuaderno II) ** (encargo del CDMC)
Teatro Arniches

Lunes, 27 sep. 20,30 horas

Ananda **Sukarlan**, piano
PROGRAMA
Oliver **Knussen**: *Variations, op. 24*
José Manuel **López López**: Por determinar * (encargo del CDMC)
Polo **Vallejo**: *Cuadernos del tiempo, libro I* (* de la versión integral)
Benet **Casablancas**: *Tres Bagatelas ** (encargo del CDMC)
James **MacMillan**: *Occasional Pieces. 1. Barncleupédie (homenaje a Erik Satie) a Barbara y Kenneth; 2. A Cecilian Variation for JFK; 3. Birthday Present, for Hazel Sheppard*
Ivan Fedele: *Toccata*
Santiago **Lanchares**: *Renacimiento de Castor* (del ballet *Castor y Pollux*) *. *Anandamania*

*Teatro Arniches***Martes, 28 sep. 20,30 horas**

Quinteto Cuesta.
Carlos **Apellániz**, piano
PROGRAMA
Enrique Sanz **Burguete**: *Columna sin fin*
José Antonio **Orts**: *Lenas **
Jacobo **Durán-Loriga**: *Wu Shing ** (encargo del CDMC)
Rafael **Mira**: *El vuelo de Oyuk* * (encargo CDMC)
Jep **Nuix**: *Persecucions*

*Teatro Arniches***Miércoles, 29 sep. 20,30 horas**

Cuarteto Arditti; Ananda **Sukarlan**, piano; Toni **García Araque**, contrabajo.
PROGRAMA
Monográfico **Jesús Rueda**
Cuarteto nº 1; Cuarteto nº 2; Cuarteto nº 3; Bitácora. Quinteto con piano; *Jardín mecánico*. Quinteto con contrabajo

*Teatro Arniches***Jueves, 30 sep. 18 horas**

Gloria **Fabuel**, soprano; Bartomeu **Jaume**, piano; Vicente **Taroncher**, violín; Miguel Ángel **Balaguer**, viola; Mariano **García**, violonchelo, Isabel **Vila**, flauta; Manuel **Pérez Estellés**, oboe; Luis **Osca González**, vibráfono.
PROGRAMA
En torno a **Ramón Ramos** (50 años): *50 años en 50'*.
Obras de: **Ramón Ramos**, Franz **Schubert**, Carlos **Fontcuberta**, Leonard **Cohen**

*Casino de Alicante***Jueves 30 sep. 20,30 horas**

Frances M. **Lynch**, soprano
Paul **Bull**, ingeniero de sonido
PROGRAMA
"SHE - Composers". **Teatro musical para solista y música electrónica**.
Karen **Wimhurst**: *Phoenix*
Judith **Binham**: *The Cathedral of Trees*
Judith **Weir**: *I was born in a small village*
Frances M. **Lynch**: *Alibaba's Box*
Judith **Weir**: *King Harald's Saga*

*Teatro Arniches***Viernes, 1 oct. 18 horas**

Grupo de Música barroca "La Folia"
PROGRAMA
Johann Sebastian **Bach**: *Sonata a Trío BWV 1039*
David del **Puerto**: *Comedia (Momentos de "La vida es sueño" de Calderón de la Barca)*
Juan **Pistolesi**: *En Vilo*
Andrea **Falconiero**: *Folias echa para mi Señora Doña Tarofilla de Carillenos. Battaglia de Barabaso yerno de Satanás (II primo libro di canzone sinfonie, fantasie..., Nápoles 1650)*
Antonio de **Cabezón**: *Diferencias sobre la Pavana Italiana (obras de música para teclas, arpa y vihuela, Madrid 1578)*
Tomás **Garrido**: *Tiento y Diferencias*

*Casino de Alicante***Viernes, 1 oct. 20,30 horas**

Ensemble Uusinta (Finlandia)
PROGRAMA
Harri **Vuori**: *Galdr*
Kaija **Saariaho**: *Cendres*
Tapio **Tuomela**: *Quintetto nº 2 "Pierrot"*
Magnus **Lindberg**: *Quintetto dell'estate*
Olli **Koskelin**: *Pas de deux*
Kimmo **Hakola**: *Arara*
Jukka **Tiensuu**: *Tango Lunaire*

*Teatro Arniches***Sábado, 2 oct. 20,30 horas**

Musicatreize
Director: Roland **Hayrabedian**
PROGRAMA
Francisco **Guerrero**: *Nur*
Edith **Canat de Chizy**: *Quatrains **
Annette **Mengel**: *Toprak*
Philippe **Gouttenoire**: *O Strana morte*
Jean-Christoph **Marti**: *The last words Virginia Wolf wrote*

Teatro Arniches

* Estreno Mundial

ACTIVIDADES PARALELAS

MÚSICA ELECTROACÚSTICA A LA CARTA
(Obras acústicas realizadas en el LIEM por 33 autores de la generación de los 50)
Del 23 de septiembre al 1 de octubre
Casino de Alicante

CURSO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

"*Música y cambio. Nuevo paradigma estético en el último cuarto del siglo XX*"
Directores del Curso: Jorge Fernández Guerra (Director del CDMC y del Festival de Alicante) y Ramón del Castillo (Profesor de Filosofía de la UNED)
Organizan y colaboran:
Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural (Ministerio de Cultura). UNED.
Asociación Hablar en Arte.
Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.
Lunes 27, martes 28 y miércoles 29, septiembre.
Casino de Alicante

INFORMACIÓN:

MADRID: Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, CDMC. Centro de Arte Reina Sofía. Calle Santa Isabel, 52. 28012 Madrid. Tels.: 34 91 7741072 / 91 7741073. Fax: 34 91 7741034. pág. web, http://cdmc.mcu.es. correo-e: cdmc@inaem.mcu.es
ALICANTE: Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Tels.: 34 96 5149214 / 96 5149234

Estreno de un concierto de García Abril

ESPERANZADOR REENCUENTRO

III Ciclo de Conciertos "Ciudad del Paraíso". Teatro Municipal Miguel de Cervantes. 3-VI-2004. Orquesta Filarmónica de Málaga. Gabriel Estarellas y Marco Socías, guitarras. Director: Aldo Ceccato. Obras Albéniz-Fernández Arbós, García Abril, Ravel y Chabrier.

MÁLAGA Cerrando el III Ciclo de Conciertos "Ciudad del Paraíso", organizado por el Ayuntamiento de Málaga y la Fundación Unicaja, la Orquesta Filarmónica de Málaga se ha reencontrado con el lombardo Aldo Ceccato que será su titular a partir de la próxima temporada. Una temporada cuya vuelta a contenidos tradicionales en la programación, ha generado cierto debate y controversia en los ambientes musicales malagueños y andaluces.

Clausurar un ciclo que, dedicado este año solamente a conciertos sinfónicos, ha contado con la presencia entre otros de Lorin Maazel con la Orquesta Filarmónica Arturo Toscanini, Leopold Hager con la English Chamber Orchestra o Daniele Gatti con sus reales filarmónicos

londinenses, suponía un reto difícil para estar a la altura, si además tenemos en cuenta la debilidad del programa, salvando la luminosa y exquisita *Rapsodia española* de Ravel, momento culminante del concierto, donde hubo atisbos de una esperanzadora complicidad entre batuta e instrumento. Se despejaban de algún modo las dudas que aparecieron en una pobre versión de tres títulos, *Evocación*, *El Puerto* y *Triana*, de la interesante transcripción orquestal que de la *Suite Iberia* hiciera Fernández Arbós.

Ceccato quiso transmitir desde el primer momento entusiasmo más hacia la galería que a sus profesores, que se veían en algunos momentos desbordados por una sobreactuación del maestro, en especial en la popular y pachanguera,

pese a su rica instrumentación, *España* de Chabrier, que generó reacciones favorables en la mayoría del público y también algunas voces discrepantes.

En la primera parte se produjo el estreno del *Concierto de Gribalfaro para dos guitarras y orquesta* de Antón García Abril. Encargo de la orquesta malagueña, esta pieza concertante en tres movimientos destila la facilidad en el componer de su autor, hábil y astuto conocedor de los secretos técnicos de este arte, no siempre parejos a la inspiración y a la anticipación trascendente a las que todo creador aspira. El diálogo de los solistas prevalece en la construcción de esta obra, teniendo en la orquesta un mero acompañamiento. En el primer movimiento, *Visiones de la babia*, el compo-

tor, según sus propias palabras, pretende traslucir la impronta de un cántico espiritual. El sereno y tranquilo segundo tiempo, *A partir de un canto popular malagueño*, se convierte en el núcleo estético de la obra, por su equilibrio en la intervención de los solistas, a quienes permite mostrar lo mejor de su arte y saber instrumental. Con un alegre *Homenaje a la tauromaquia picassiana* concluye esta partitura que, en un oyente poco avezado, puede dejar la sensación de dispersión conceptual y debilidad tímbrica. Protocolaria aceptación de un público que parecía desear una más espontánea identificación con los motivos malagueños que sirvieran de estro en su composición.

José A. Cantón García

Semana musical vasca

GARCÍA LEOZ, MUCHO MÁS QUE CINE

Musikaste. 22/29-V-2004.

RENERÍA Rentería acogió la XXXII edición de la Semana Musical, Musikaste, organizada el Archivo Vasco de Compositores Eresbil y la Coral Andra Mari, novedosas propuestas como una cita con el jazz o un recital con proyecciones cinematográficas. A lo largo de nueve jornadas, numeroso público secundó cada una de las propuestas que ahondaron en torno a la figura de un desconocido Jesús García Leoz, en el centenario de su nacimiento, dando a conocer diversas obras como su sinfonía o varios cuartetos. Se recordó también su amplia producción musical dedicada a las bandas sonoras para cine e

incluyó un interesante trabajo a cargo del pianista Javier Pérez de Azpeitia, que tras realizar una selección de fragmentos de cintas como *Balarrasa* o *Bienvenido Mr. Marshall*, dirigió a The Silent Band mientras se visionaban las imágenes de diversas películas.

Confluyeron de manera acertada pasado y presente de la producción musical de autores vascos. Además de recordar a autores como Barandiaran, Figuerido, Iruarizaga, Urcelay, Manso, Calparsoro, Michelena o Belzunequi se ofreció el estreno absoluto de hasta seis obras: *Xuxurla* de G. de la Torre y *Trois* de Monterrubio, ambas para guitarra, dispositivo

electroacústico y danza. El coro Landarbaso de Rentería estrenó *Ilunabarra* de G. Martínez y *Txantxangorriya*, de Usandizaga, con arreglos de Tolaretxipi. La Coral San Juan Bautista de Leioa estrenó *Super Flumina Babilonis* de Busto para coro mixto y saxo alto, aunque el estreno más esperado fue el de *Itxaso Lapurra*, complicada partitura para coro mixto, solistas, txistu y txalaparta de G. Aulestia que falleció el pasado año. El jazz a cargo de la Pirineos Jazz Orchestra, el gregoriano y diversos conciertos didácticos tuvieron también su lugar en una edición en la que el Cuarteto Iturriaga interpretó el *Primer Cuarteto en fa sostenido*



Jesús García Leoz

menor y el *Cuarteto con piano* de G. Leoz y la Sinfónica de Bilbao, ante su titular Juanjo Mena, tocó de manera magistral la compleja y genial *Hilarriak* de Lazkano, *Fanfarría-Preludio* de Bernaola, la *Sinfonía en la bemol mayor* y el *Gloria* de G. Leoz.

Íñigo Arbiza

Cambios en el festival sevillano

RETORNO AL ALCÁZAR

XXI Festival de Música Antigua. 7/26-V-2004.



SEVILLA Con cambios de fechas y de sede (aunque el uso del Real Alcázar como espacio principal supone más bien una vuelta a los orígenes), se celebró entre el 7 y el 26 de mayo pasado el XXI Festival de Música Antigua de Sevilla, que, con el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica como argumento, presentó ocho conciertos y seis conferencias.

El público, que, continuando con la preocupante tendencia del último lustro, no llenó ninguno de los dos recintos donde tuvieron lugar las actuaciones (Salón de Tapices del Alcázar e Iglesia de la Anunciación), pudo disfrutar de un ciclo dominado por los músicos españoles, entre quienes se llevaron la palma los jóvenes miembros de La Trulla de Bozes, el cada vez más prestigioso conjunto vocal navarro, que presentó un programa en torno a las villanescas de Francisco Guerrero y otras piezas profanas y paralitúrgicas de compositores de su tiempo. Admirable tanto la transparencia polifónica como el equilibrio de las voces y la intención expresiva.

Estupendo resultó también el concierto con el que Orphénica Lyra y José

Miguel Moreno cerraron el Festival. Música del *Cancionero de Palacio* y de los vihuelistas del siglo XVI, que contó con la excepcional voz de una Núria Rial sensual, sensible y delicadísima, magníficamente acompañada por un equipo instrumental en el que brilló de forma notabilísima el violagambista sevillano Fahmi Alqhai. Eduardo López Banzo presentó al frente de Al Ayre Español la zarzuela de Antonio de Literes *Júpiter y Semele*. Versión de concierto, pero con gran fuerza dramática y un homogéneo equipo vocal que incluía a la actriz Virginia Ardid en el papel de Semele. Magnífica Olga Pitarch como Juno y más que notables Marta Almajano y Xenia Meijer, así como Marina Pardo y Jordi Ricart en la pareja cómica.

La Orquesta Barroca de Sevilla volvía al Festival después de muchos años de alejamiento y lo hizo, con dirección del clavecinista holandés Jacques Ogg, ofreciendo un refinadísimo paseo por obras de Corelli, Fux, Muffat y Campra, al que tal vez le faltó algo del brío y la pasión de otras veces. Muy interesante el recital de Begoña Olavide y su conjunto Mudéjar en torno a un

repertorio (el de la música andalusí y sefardí) que domina como nadie y que resultó cálido y emotivo. Menos lucido resultó el proyecto del colombiano Francisco Orozco que, con un grupo llamado El trovador de Isabel, formado por mayoría de intérpretes españoles, ofreció con sus habituales dosis de histrionismo teatral un programa de música en torno a la figura de Cristóbal Colón, que no terminó de encontrar en ningún momento la llave del estilo.

En cuanto a los grupos extranjeros, Odhecaton ofreció, con dirección de Paolo Da Col, un riguroso y contrastado recorrido por música sacra en torno a los *Libros de Horas* de la reina católica. Finalmente, en el que fue posiblemente la cima del certamen, Paolo Pandolfo brindó una impresionante sesión Marais. Acompañado por el tiorbista Thomas Boysen y el clavecinista Christian Rieger, el gambista italiano penetró hasta el último matiz expresivo de un programa dominado por el carácter descriptivo de las piezas elegidas, entre ellas un *Labyrinthe* y un *Tombeau pour Marais le Cadet* emocionantes.

Pablo J. Vayón

ASOCIACIÓN LÍRICA ASTURIANA

Alfredo Kraus

1^{er} Curso de Canto y Escena

Escuela Municipal
de Música de Oviedo
26 al 31 de julio de 2004

Ana Luisa Chova

(TÉCNICA VOCAL)

Alejandro Zabala

(REPERTORIO)

Emilio Sagi

(ESCENA)

INFORMACIÓN E INSCRIPCIONES:

Asociación Lírica Asturiana
"ALFREDO KRAUS"

C/ LA LUNA, 2 - 1º DCHA.
33001 - OVIEDO

TÉFNO.: 985204102

FAX.: 985216088

E.MAIL: alaak@lycos.es

HTTP://www.alfredokraus.com



AYUNTAMIENTO DE OVIEDO

cajAstur

Achúcarro y Orfeón Donostiarrá

GRAN EMBAJADA MUSICAL DE EUSKADI

XVI Festival Internacional de Música y Danza "Ciudad de Úbeda". Auditorio Hospital de Santiago. 28-V-2004. **Joaquín Achúcarro**, piano. Obras de Chopin, Ravel, Debussy, Rachmaninov y Scriabin. 29-V-2004. Orfeón Donostiarrá. Orquesta de Córdoba. Olatz Saitua, soprano; Jesús M^a García Aréjula, barítono. Director: **José Antonio Sáinz Alfaro**. Brahms, *Requiem alemán*.

ÚBEDA La presencia del gran maestro vasco del piano Joaquín Achúcarro en el festival ubetense despertó una gran expectación incrementada por lo atractivo del programa, que estuvo íntegramente dedicado a Chopin en su primera parte. Instalado en un irreprochable lenguaje chopiniano, inició el recital con la *Fantasia Impromptu op. 66*, desarrollándola con una fluida lectura y clara articulación. Fue una excelente introducción para acometer la interpretación de la *Sonata n.º3 op. 58*, obra de más fuste técnico y mayor riqueza estética. Achúcarro logró una versión seria a la vez que sentida, sin hacer concesión alguna al más mínimo manierismo, siempre tan peligroso en la concepción de la música del genio polaco del piano, ni tan siquiera en ese portentoso tercer movimiento, Largo, todo un canto poético a modo de *cantabile*,

que lleva a muchos pianistas a exacerbar su pasión romántica. Aquí fue precisamente donde apareció el dominio mental del intérprete, ajustando en equilibrio tanto los parámetros emocionales como los técnicos de la partitura y transmitiendo al público su autoridad de indiscutible artista y experto pedagogo del teclado.

La velada fue subiendo en interés en la segunda parte, de forma acentuada en cuatro preludios de Debussy magistralmente recreados de los que, antes de su ejecución, hizo el intérprete una didáctica explicación, en su ánimo de predisponer al público en el sentido impresionista de cada una de las piezas. En su conjunto fue el momento cumbre del concierto sólo superado por un inefable *Preludio póstumo en re menor* de Rachmaninov, que fue dicho con un hondo sentimiento de

melancólica nostalgia. Difícil de olvidar. Dos preludios del mismo autor siguieron antes de terminar con Scriabin, siendo su *Estudio patético* el que cerraría este recital, que será recordado como uno de los mejores de la historia del festival. El maestro quiso despedirse del auditorio exhibiendo el poderío de su mano izquierda en un impresionante *Nocturno op. 9* del último compositor mencionado.

Achúcarro fue un extraordinario anticipo de la gran embajada vasca que significaba el Orfeón Donostiarrá, que con la Orquesta de Córdoba hizo una comedida y cuidada interpretación del *Requiem alemán*, obra que pedía otras amplitudes tanto orquestales como acústicas que las ofrecidas en esta ocasión. A José Antonio Sáinz Alfaro se le notaba que no daba de sí todo lo que conoce y sabe de esta

monumental obra, mostrándose natural y espontáneo con su formidable coro, pero menos con la orquesta que parecía pedirle ansiosa una más eficaz determinación en la transmisión de su concepto. Esto produjo que el resultado estético no fuera el deseado en su conjunto que, no obstante, para el público supuso un notable éxito como gran espectáculo sinfónico-coral.

Momentos antes de la celebración de este concierto la organización del festival entregó a la revista SCHERZO el Premio "Fernando García de Castro" dedicado a los medios de comunicación, con el que en cada edición se quiere reconocer la importante labor en pro de la difusión de la música clásica, distinción que agradece esta publicación con la mayor consideración.

José A. Cantón García

Con instrumentos de época

¿EL WAGNER DEL FUTURO?

Palau de la Música. 17-V-2004. Judith Németh, soprano; Kim Begley, tenor; Alfred Reiter. Orquesta de los Campos Elíseos. Director: **Daniel Harding**. Obras de Wagner.

VALENCIA Más allá de la novedad historicista de los colores sonoros, lo que de inmediato paró los pulsos en este monográfico wagneriano fue la forma en que Daniel Harding marcó el inicio del *Preludio de Tristán*. El director oxonienense prendió de la punta de la batuta ora el sonido, ora el silencio, con una maestría impropia de quien a los todavía no cumplidos veintinueve años es todavía un chaval en su profesión. Por fin en el motivo de la embriaguez del filtro alguien se ha atrevido de veras y

con todas sus consecuencias a acelerar la primera parte del compás todo lo posible y retener en igual medida la segunda. El nivel orquestal no bajó en la *Muerte de amor* en la que, integrada la voz de Judith Németh como un instrumento más, las intensas regulaciones en trémolo reflejaron el irresistible atractivo de la muerte para Isolda.

Los tres jóvenes cantantes sí pudieron lucirse sin cortapisas pero también sin anticuados divismos en un primer acto de *La walkyria* luminoso tanto como riguro-

so en el sostenimiento del impulso desde el tempestuoso prelude hasta la llamada final. Con la naturalidad en la emisión como rasgo común, por su volumen y nobleza el timbre de más impacto fue el del alemán Alfred Reiter en el papel de Hunding. La Sieglinde de la soprano húngara resultaría quizá demasiado lírica en los dos otros actos de la ópera, pero para lo que esta vez se le requería se demostró muy apropiada. En cuanto a Siegmund, el tenor británico Kim Begley tuvo el buen gusto de huir de alardes pulmona-



DANIEL HARDING

res y centrarse a cambio en el logro de unas líneas fluidas pero tensas.

Si la nueva generación de voces wagnerianas viene con esta seria preparación, bienvenida sea.

Alfredo Brotons Muñoz

Técnica y significado

MUCHAS NOTAS Y POCO MÁS

Valencia. Palau de la Música. 29-V-2004. Anja Harteros, soprano; Jane Irwin, mezzosoprano; Jon Fredric West, tenor; David Kuebler, tenor; Roland Herrmann, barítono; Jürgen Freier, bajo. Cor de la Generalitat Valenciana. Orquesta Sinfónica del Mediterráneo. Orquesta de Valencia. Director: **Walter Weller**. Schönberg, **Gurrelieder**.

Los *Gurrelieder* radiografiaban la evolución de su compositor, Schönberg, durante una década, la primera del siglo XX, que señaló el rumbo del pensamiento musical en Occidente hasta nuestros días. Los aproximadamente trescientos músicos reunidos para su estreno valenciano se desentendieron de esa trascendente significación, quizá por estar demasiado preocupados por satisfacer las exigencias técnicas de sus respectivas *particellas*. En este empeño contaron con la inestimable ayuda del maestro Walter Weller, que aplicó una dirección más clara aún de lo que en él es habitual. En los *tutti* climáticos ni las voces gritaron ni los instrumentos chirriaron. Sin embargo, una vez pasados sus efímeros efectos, quedó una impresión global de frialdad. Se dieron muchas notas, casi todas correctas, pero poco más.

Los solistas soportaron desigualmente la presión de



Ensayo del concierto en el Palau de la Música de Valencia

un acompañamiento tan poco maleable. A Anja Harteros (Tove), seguramente adecuada para los papeles wagnerianos más líricos, desprovista de la protección de un foso orquestal fueron muchos los momentos en que sencillamente no se la oyó. Aunque fue entrando progresivamente en calor,

en el caso del tenor Jon Fredric West (Waldemar), no en plenitud de facultades físicas según se anunció por megafonía, sería también injusto ir más allá de la mera suposición de idoneidad. No sólo por el imponente volumen de su voz, la gran triunfadora fue Jane Irwin (Waldtaube), sin olvidar al incisivo

Bufón de David Kuebler, al vigoroso Campesino de Jürgen Freier y el *crescendo* emocional con que la minuciosa ponderación de cada acento por parte de Roland Herrmann (Narrador) en el melodrama preparó el apabullante final.

Alfredo Brotons Muñoz

Ensembles

HOMENAJE A BERIO

Valencia. Teatre Talia. 19-V-2004. **Andrea Lucchesini**, piano. Obras de D. Scarlatti, Berio y Beethoven. 22-V-2004. Pilar Esteban, soprano; Luisa Domingo, arpa; Hansjörg Schellenberger, oboe. Grup Instrumental de València. Director: **Joan Cerveró**. Obras de Mira, Paredes y Berio.

Dentro de la XXVI edición del Festival de Música Contemporánea Ensembles, que ha girado en torno a la figura de Luciano Berio (1925-2003), han destacado dos conciertos. En uno de ellos, el pianista Andrea Lucchesini, a punto de cumplir la cuarentena, trazó de manera muy inteligente una clara línea evolutiva que partía de cinco sonatas de Scarlatti interpretadas con diafanidad, equilibrio dinámico y perfecta calibra-

ción de acentos y climas. Parejas virtudes se aplicaron luego al estreno en Valencia de la *Sonata* con que Berio dio una muestra más de libertad al volver, en 2001, absolutamente contracorriente, a la música serial aprovechando, además y de nuevo, la idea raveliana (*Le gibet*, de *Gaspard de la nuit*) de hacer girar la compleja pieza en torno a una sola nota. En la segunda parte, una auténtica recreación de la *Hammerklavier* redondeó la impresión

de que Pollini ya ha encontrado por fin sucesor.

Tres días después, junto al Grup Instrumental y su director Joan Cerveró, el oboísta alemán Hansjörg Schellenberger fue solista de auténtico lujo en los *Chebins IV*, lo mismo que la soprano local en las *Folk Songs*. Antes, *Añil, rojo y violeta*, compuesta por el valenciano Rafael Mira en 1998, gustó por su sólida construcción formal y material, y *Demente cuerda*, encargo

del festival a la mexicana Hilda Paredes para arpa solista y orquesta de cámara formada por sendos quintetos de cuerda y vientos más dos percusionistas y un teclista, por mucho más que sus imaginativos pero comedidamente dosificados *trompes d'ouïe*. El buen hacer general de la arpista Luisa Domingo y los demás se superó en la afinada disolución final del sonido.

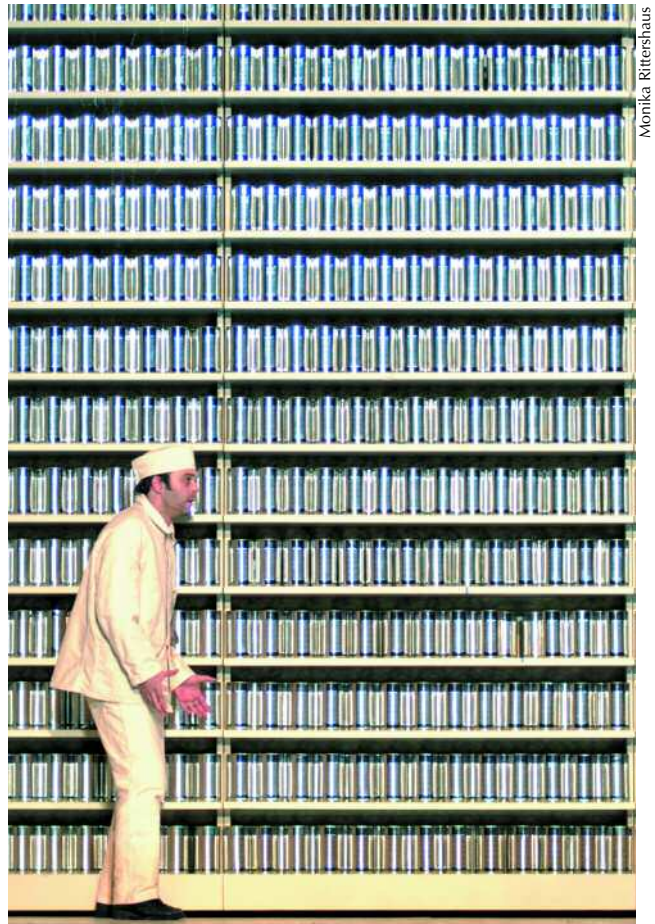
A.B.M.

Emocionante versión de *Wozzeck*

MUERTE EN UN MAR DE LATAS

Komische Oper. 31-V-2004. Berg, **Wozzeck.** Garry Magee, Gun-Brit Barkmin, Andreas Conrad, Carsten Sabrowski, Kor-Jan Dusseljee, Markus Schäfer. Director musical: **Manfred Honeck.** Director de escena: **Richard Jones.** Decorados: Paul Steinberg. Vestuario: Buki Shiff.

BERLÍN El nuevo *Wozzeck* de la Komische Oper es ante todo un acontecimiento musical. Manfred Honeck ha obtenido de la orquesta unas sonoridades fascinantes, presentando la composición de Berg en toda su riqueza, desde el lirismo más lacerante hasta el disonante grito, de una manera tan intensa que no dejó insensible a ningún oyente. Junto a los poderosos interludios, el acompañamiento a las voces fue de casi camerística transparencia, sin obligarles a forzar su interpretación en ningún momento, lo que permitió una absoluta inteligibilidad del texto. El compacto elenco combinaba antiguos miembros de la compañía (incluida la leyenda viva Werner Enders en una breve y espectral aparición como el loco) y rostros nuevos, empezando por Garry Magee en el papel titular. El barítono se impuso con una voz sonora y viril, mostró también un buen dominio del falsete y logró conmover con unos acentos dolientes que reflejaban el sufrimiento y la situación existencial del personaje, obteniendo en todo momento la compasión del espectador. Gun-Brit Barkmin como Marie presentó una voz que ha oscurecido su color y ahora domina también competentemente los pasajes dramáticos. Aunque ciertos agudos resultaron algo estridentes, y algunas notas graves más habladas que cantadas, en conjunto su retrato fue plausible en su búsqueda de la felicidad humana más allá del impulso sexual. Andreas Conrad hizo un brillante estudio del Capitán, y sus escenas con el Doctor (un poderoso Carsten Sabrowski) fueron de las más expresivas de la función. Kor-Jan



Monika Rittershaus

Garry Magee en *Wozzeck* de Alban Berg en la Komische Oper

Dusseljee fue un Tambor Mayor de heroico aplomo, y Markus Schäfer un Andres más enérgico que lírico.

La producción de Richard Jones consiguió convencernos en su concepto. La acción ha sido trasladada a los primeros años 60 del pasado siglo y evita cualquier alusión a la naturaleza. Un marco único de madera representa una sala de producción en una fábrica de conservas, en la que *Wozzeck* y Andres comprueban la calidad de la mercancía. En sus blancas batas de trabajo parecen prisioneros en un psiquiátrico o una cárcel. Lo estúpido de esta actividad es tan visible como la

tristeza de su vida doméstica: una simple sala de estar con nevera y televisor, ante el cual está sentado el niño de *Wozzeck* viendo anuncios. Marie trabaja como mujer de la limpieza del dueño de la fábrica, que la arrastra a una aventura detrás del sofá. Durante toda la obra vemos un contenedor de basuras que se hace cada vez mayor, como si se alimentase de latas vacías. *Wozzeck* corta con una de ellas el cuello de Marie, y luego se hunde en el propio mar de los envases. Al final, su hijo abre una lata y come alegremente de ella...

Bernd Hoppe

La *Elegía* de Henze vuelve a Berlín

PASIONES HELADAS

Berlín. Staatsoper. 22-V-2004. Henze, **Elegía para jóvenes amantes.** Andreas Schmidt, Rosemarie Lang, Caroline Stein, Katherina Müller, Stephan Rügamer. Director musical: **Philippe Jordan.** Director de escena: **Christian Pade.** Decorados y vestuario: Alexander Lintl.

Resulta inolvidable la representación de la *Elegía para jóvenes amantes* de Henze en 1962 en la Deutsche Oper de Berlín con Dietrich Fischer-Dieskau en el papel del poeta Gregor Mittenhofer. Ahora, Andreas Schmidt ha intentado asumir este papel en la nueva producción de la Staatsoper y ha fracasado. Esto radica, por una parte, en el escaso carisma del cantante, que no logra hacer plausible ni al artista apasionado al que persiguen sus visiones ni al amante que ejerce una enorme fascinación sobre la joven Elisabeth. El inquietante enigma de este hombre, que se convierte indirectamente en asesino de su amante y del amigo de ésta, Toni, tampoco está clara, resultando un personaje demasiado jovial y sin ningún misterio. También vocalmente encon-

tró el barítono limitaciones en los agudos y los pasajes dramáticos; sólo los momentos líricos se beneficiaron de su cultura liederística, aunque sería deseable en conjunto una mayor riqueza de colores expresivos y capacidad de seducción. Mucho más profunda fue la interpretación de Rosemarie Lang en el papel de Carolina, la condesa de Kirchstetten, que trabaja con Mittenhofer como secretaria y lo protege como su mecenas. Su profunda admiración por el poeta estuvo impregnada de un fuerte erotismo con tonos tristanescos. Más sorprendente aún es el personaje de Hilda Mack, que desde hace 40 años espera a su malogrado novio, una especie de Ofelia que canta abstrusas coloraturas en tesituras estratosféricas, que plantearon ciertos problemas a Caroline Stein,

quien sin embargo supo conmover en su retrato de la mujer enloquecida. Muy bien fue la joven pareja, formada por Katherina Müller y Stephan Rügamer, que canta un conmovedor dúo de amor cuando él va a coger un edelweiss antes de precipitarse por el mortal hielo. En este momento, el decorado (hasta aquí un elegante y frío espacio en estilo Bauhaus) se vuelve muy elocuente en su abstracción. El escenario giratorio se convierte en un macizo montañoso con el amenazador glaciar, que finalmente se tragará a la pareja en una tormenta de nieve. Después, un telón rojo indica una situación teatral, pues Mittenhofer, inspirado en el destino de Elisabeth y Toni, ha terminado su *Elegía*, y la presenta ante un imaginario público, mientras que en la cima de la montaña los personajes

subrayan con vocalizaciones las palabras del poeta.

Christian Pade guía a sus personajes como en un teatro de cámara y se ha adecuado a la frialdad del espacio, lo que resulta a veces un tanto artificial y como sin vida, lo que contrasta fuertemente con el vigoroso lenguaje del libreto. No obstante, la óptica de la producción está dominada por la elegancia y la discreción, lo cual es muy de agradecer en estos tiempos de tanta basura escénica. Al frente de una refinada Staatskapelle Berlin, Philippe Jordan iluminó las superficies sonoras y supo diferenciar los momentos de doliente y expresivo lirismo de los estallidos de dramatismo. En especial los interludios orquestales alcanzaron un poderoso efecto.

Bernd Hoppe

Festival Haendel

HÉRCULES EN HOLLYWOOD

Opernhaus. 4-VI-2004. Haendel, **Hércules.** Curtis Streetman, Franco Fagioli, Ann Hallenberg, Martina Rüping, Ki-Hyun Park, Carlo Vincenzo Allemano. Director musical: **Alessandro de Marchi.** Director de escena y decorados: **Fred Berndt.** Vestuario: Barbara Kortt.

HALLE Fred Berndt ya situó su montaje de *Semele* en el Festival Haendel de Halle en 1995 en el ambiente cinematográfico de un estudio de Hollywood. Este año, con *Hércules*, ha retomado esta idea mostrando al héroe antiguo como una estrella del celuloide. Durante la obertura, sobre una pantalla se anuncia el drama musical como una película titulada *True Myth - The Story of Mr. Strong* (El verdadero mito – la historia del Sr. Fuerte). El hecho de presentar un fragmento de la película americana *Hércules en Nueva York* con Arnold Schwarzenegger es sólo uno

de los tantos detalles de mal gusto del montaje.

Ya en la ópera, el decorado muestra tras una cortina de gasa el interior de un cine con espectadores que llevan vestidos que van desde trajes históricos hasta futuristas. Aquí trabaja Lichas, el criado de la esposa de Hércules, Deyanira, como acomodador que entrega kleenex a los espectadores en los momentos de más emoción. Estuvo encarnado por el joven contratenor argentino Franco Fagioli, la sorpresa de este año en el Festival por su sensual timbre y la homogeneidad de sus registros. También desta-

có la mezzo sueca Ann Hallenberg como Deyanira, con una voz cálida y llena y delicados matices, que supo reflejar muy bien los celos y la locura del personaje. Como su supuesta rival Iole, Martina Rüping se mostró expresiva pero con estridentes agudos. El héroe llega triunfal a conquistar a la princesa, exhibiendo sus músculos. El bajo Curtis Streetman posee el físico del personaje, al que dio una apariencia de robot, pero a su voz le faltó la necesaria flexibilidad. El sacerdote de Júpiter (un autoritario Ki-Hyun Park) aparece como una mezcla de Haendel y el

águila del citado dios. Al final, él unirá a Iole con el hijo de Hércules, Hyllus, brindado por el tenor Carlo Vincenzo Allemano con poderosa voz y magnífica coloratura.

El Coro de la Ópera de Halle supo reflejar las diversas atmósferas de la obra, de la festividad al dramatismo. La Orquesta del Festival, bajo la alada dirección de Alessandro de Marchi, mostró ya desde la obertura su entrega y su capacidad para reflejar las pasiones humanas contenidas en el drama.

B.H.

Schubertiade 2004

ENTRE MONTAÑAS Y TORMENTAS

Sala Angelika Kauffmann. 11-VI-2004. **Robert Holl**, bajo-barítono; Oleg Maisenberg, piano. Schubert, *Lieder*.
Cuarteto Artemis. Obras de Janáček, Piazzolla y Schubert. 12-VI-2004. **Cecilia Bartoli**, mezzo. Le Musiche Nove.
 Obras de Caccini, Frescobaldi, Calestani, d'India, Monteverdi, Vivaldi, e. a. **Ian Bostridge**, tenor; Julius Drake, piano.
 Obras de Schubert y Britten.

SCHWARZENBERG Pocas experiencias musicales se parecen a la audición de música de cámara o recitales de Lieder en la Sala Angelika Kauffmann de Schwarzenberg. Quizá sea ello debido a una de las características de los habitantes de la región de Vorarlberg: su deseo de conservar las tradiciones, sin renunciar a la modernidad ni dejar de estar integrados en la naturaleza. Lo cierto es que las sesiones de la Schubertiade tienen en esta localidad una sede extraordinariamente apropiada para comunicar algunas de las constantes del pensamiento romántico en general y de la música de Schubert en particular. Aquí sólo podemos dar cuenta de cuatro veladas, pero que acaso serán mues-



SALA ANGELIKA KAUFFMANN



HOLL



BOSTRIDGE

mente el arreglo —debido a Eckart Runge, el chelista del grupo— de la *Suite del Ángel* de Piazzolla, una música resuelta sin tacha desde el punto de vista instrumental, mas acaso con instantes algo alejados del idiomatismo del original.

Cecilia Bartoli se encontraba un poco indisputada, pero se entregó a fondo en su sesión de música barroca italiana. Se pudo apreciar su vitalidad incansable en las páginas más extrovertidas, caso de *Damigella tutta bella* de Calestani, pero también la más honda expresividad, con los puntos culminantes del estremecedor *Si dolce è'l tormento* de Monteverdi o el aria inicial, *Il povero mio cor*, de la cantata de este título de Vivaldi. Los miembros de Le Musiche Nove siguieron con ganas a esa fuerza de la naturaleza que es Bartoli sobre un escenario. También Ian Bostridge se vio afectado por un enfriamiento, pero aun con algunas peculiaridades comprensibles dada la situación, sacó adelante su exigente sesión de *Lieder* de Schubert con texto de Goethe y los *Hölderlin-Fragmente* de Britten, éstos en una recreación extrema y sensacional. El elegante fraseo y la refinada línea del tenor británico sobresalieron siempre en sus personales interpretaciones. Magnífica colaboración de Drake.



CUARTETO ARTEMIS

tra suficiente del altísimo nivel de este festival único.

Robert Holl se enfrentó a un programa schubertiano que recordaba al artista plástico Moritz von Schwind — en cuyos dibujos y grabados aparecen tantos temas musicales—, del que la Schubertiade conmemoraba el bicentenario del nacimiento como uno de los temas de este año. Holl, excelente wagneriano como se sabe,

aportó su espléndida voz de bajo-barítono a un repertorio que reclama posiblemente una mayor ductilidad para el matiz. Con todo, una obra como la extensa y difícil *Einsamkeit* contó con una interpretación inteligente y pormenorizada. De todo punto sobresaliente la contribución de Maisenberg al teclado.

El Cuarteto Artemis continúa su rápido proceso de

maduración. La energía juvenil se dejó sentir en las versiones de Janáček —*Cartas íntimas*— y Schubert, cuya *Muerte y la doncella* sonó mucho más empastada y equilibrada que en el concierto del pasado Liceo de Cámara. El peligro de caer en la imitación del vigor del Alban Berg parece haberse esfumado, al oír unas versiones que son ya muy características, como lo fue igual-

Enrique Martínez Miura

Nylund, luminosa protagonista

HADAS Y COCHEROS

Vlaamse Opera. 22-V-2004. Strauss, **Arabella.** Camilla Nylund, Helena Juntunen, Marcel Rosca y Catherine Wyn-Rogers. Director musical: **Ivan Törzs.** Director de escena: **Francisco Negrin.**



Anemmie Augustijns

AMBERES Pese a que muy pocos de los cantantes originalmente anunciados para el reparto actuaron al final, esta *Arabella* resultó ser una de las mejor cantadas de la temporada. La soprano finlandesa Camilla Nylund tiene todo lo que hace falta para destacar en el papel principal. Es hermosa y distinguida, se mueve con gracia, y aunque puede resultar un poco fría tiene corazón. Canta esta ópera de Strauss con naturalidad y las hermosas palabras con una luminosa voz de soprano y perfecta expresión. Otra finlandesa, la soprano Helena Juntunen, fue una adorable Zdenka, la emotiva jovencita que se viste de chico y que está enamorada de uno de los galanes de su bella hermana. Su voz fue cálida y plateada y las escenas de las dos hermanas fueron los puntos álgidos de la representación. Hans-Joachim Ketelsen proporcionó a Mandryka la necesaria presencia viril con su cálida voz de barítono ronca y resonante, y Evan Bowers exprimió en la medida de lo posible el papel más bien desagradecido de Matteo. Marcel Rosca y Catherine Wyn-Rogers sobresalieron en sus papeles de los padres, el conde Waldner y Adelaide; sus voces se mostraron excelentes y tuvieron mucha presencia dramática. Si el padre

parecía a veces una caricatura, la culpa fue del director de escena, Francisco Negrin, que tuvo, aparentemente, problemas con la muchacha que esperaba y por fin encuentra su "príncipe azul". Así que éste convirtió el personaje de Fiakermilli, la musa de los cocheros (Eileen Hulse, de voz ligera) en una especie de hada buena que resuelve todos los problemas. En cuanto a lo demás, Negrin presentó la ópera de forma tradicional, salvo el segundo acto donde transformó el baile de los cocheros en un acontecimiento bastante sofisticado y la atractiva pero un tanto vulgar Fiakermilli en un personaje totalmente diferente. Los detalles y las indicaciones de escena a menudo chocaron con el texto, pero los tres pretendientes de Arabella, el conde Elemer (Marcel Reijans), el conde Dominik (Marc Claesen) y el conde Lamoral (Quirjin de Lang), destacaron dramática y vocalmente, al igual de la Adivina (Susannah Self).

El director musical Ivan Törzs, que normalmente no causa gran sensación, estuvo excelente. La música sonó vigorosa y coloreada y el lirismo abarcó todo y hubo muchos detalles instrumentales. Musical y vocalmente fue una tarde magnífica.

Eran Metdepenninghen

 www.warnermusic.es

Daniel Barenboim

J.S. BACH EL CLAVE BIEN TEMPERADO I



2 CD's / 825646155323

Por primera vez
Daniel Barenboim
 graba
"El Clave bien temperado"
 de J.S. Bach

Lanzamiento 6 de julio
 Incluye libreto en castellano



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Estreno mundial de *Les Rois* de Philippe Fénelon

EL LABERINTO DE LOS REYES

Ópera Nacional de Bordeaux-Grand-Théâtre. 23-V-2004. Fénelon, **Les Rois.** Jeanne-Michèle Charbonnet, Aline Kutan, Stephen Salters, Gilles Ragon, Eric Martin-Bonnet, Christophe Berry, Bernadette Mercier, Béatrice Mayo-Félip, Sylvie Sullé. Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania. Coro de la Ópera Nacional de Burdeos. Director musical: **Thomas Rösner.** Director de escena, decorados y vestuario: **Yannis Kokkos.** Coreografía: Rachild Springer.

BURDEOS Residente en Barcelona desde hace veinte años, pensionado de la Casa de Velázquez en Madrid durante 1981-83, Philippe Fénelon nació en Suèvres (Loir-et-Cher) en 1952. Este antiguo alumno de Olivier Messiaen en el Conservatorio de París es autor de una producción rica y variada que cuenta ya más de ochenta obras, entre ellas la ópera *Salammbô* comentada en estas páginas con ocasión de su estreno en la Ópera de París-Bastilla en 1998.

Erigida recientemente como Ópera Nacional —categoría que obliga al estreno de obras contemporáneas—, la Ópera de Burdeos ha ofrecido el estreno mundial de la tercera ópera de Fénelon, *Los reyes*. “Se trata en realidad de mi segunda ópera —rectifica el compositor—, pues la escribí después de *El caballero imaginario*, estrenada en el Châtelet en 1992, y antes de *Salammbô*; actualmente trabajo en la cuarta, sobre el *Fausto* de Lenau, por encargo del teatro del Capitolio de Toulouse. *Los reyes* fue un encargo de 1988 para la Biennial de Venecia, dirigida entonces por Sylvano Bussoiti. Habiendo recibido carta blanca, escribí una partitura ambiciosa, pero la producción tuvo algunos contratiempos financieros. En el momento del estreno de *Salammbô*, me entrevisté con Thierry Fouquet, que acababa de ser nombrado director de la Ópera de Burdeos, y le hablé de *Los reyes*. A la vista de su interés, aprobé para retomar la partitura, en especial su orquestación, que he querido hacer más funcional, manteniendo su estructura casi idéntica”. Firmado por el compositor, el libreto se inspira en *Los*



Jeanne-Michèle Charbonnet (Ariadna) y Eric Martin Bonnet (Minos)

reyes del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984). Fénelon ha añadido el personaje de Pasífae, madre de Ariadna (hija de Minos) y del Minotauro (hijo del Toro), al que Minos ha hecho encerrar en el laberinto y del que Ariadna está enamorada. Cada uno de los tres actos de la ópera se organiza alrededor de un personaje: por este orden, el despótico Minos, la ardiente enamorada Ariadna y el apacible Minotauro. La ópera comienza cuando un grupo de jóvenes griegos, con Teseo a la cabeza, son ofrecidos en sacrificio al Minotauro. Teseo, que viene para matarle, es enviado al laberinto por Ariadna, la cual espera que entregue al Minotauro su mensaje de amor y el hilo para que encuentre el camino. Mientras Ariadna espera el regreso del Minotauro, Teseo provoca a éste en duelo. El Minotauro, resignado, no le opone resistencia. De hecho el hombre-toro no mató nunca a los jóvenes sino que, al contrario, creó un mundo de amor, libertad y tolerancia. Muerto el Minotauro, Minos, enterado de que nunca hubo sacrificios en el laberinto, ordena asesinar a sus habitantes.

En un decorado único que simboliza la entrada del laberinto, la dirección escénica de Yannis Kokkos ha tomado la medida de la música del compositor y la fuerza dramática de su libreto. Todo ello magnificado por una intensa iluminación que sumerge la escena en una tórrida atmósfera mediterránea que el director griego sabe restituir con talento, desde *Tristes trópicos* de Aperghis a *Los troyanos* de Berlioz (de la que se recuperan los espejos, ahora más discretos). Se encuentran aquí los desenfrenos vocales de la *Elektra* de Strauss, aunque no se sitúan esta vez en la negrura de Micenas sino en los ardores de Knossos. Philippe Fénelon trata la voz en sus tensiones más extremas; el canto posee frecuentemente una violencia exacerbada, a veces en los límites de lo audible en la fina acústica —de excepcional presencia— del teatro de Victor Louis. La Ariadna de Jeanne-Michèle Charbonnet, a la que se ha escuchado en La Bastille la *Medea* de Rolf Liebermann y *L'espace dernier* de Matthias Pintscher, es un prodigio de naturalidad

y medios vocales, que culminan en el admirable “sueño” que abre el segundo acto. Otro personaje alucinado es Pasífae, cuyas vocalidades sobreagudas asumidas por Aline Kutan, de bello timbre y valientes coloraturas, desembocaron en algunos gritos en exceso penetrantes. Frente a estos dos admirables papeles femeninos los personajes masculinos —tratados también en su registro más violento— parecen más primitivos, aunque admirablemente interpretados por Eric Martin-Bonnet, Minos intransigente, y Gilles Ragon como belicoso Teseo. *Last but not least*, el Minotauro de Stephen Salters, que sólo interviene al final de la ópera. Único ser de luz y de dulzura en un universo cruel, el Minotauro fue suntuosamente interpretado por este coloso negro norteamericano de opulenta voz baritonal, timbre polícromo, musicalidad excepcional y dominio del texto y de la escena ejemplares.

Compositor de notable oficio, Philippe Fénelon atribuye un papel central a su orquesta, en la que vierte una infinidad de matices y colores que expone por medio de una escritura opulenta y fluida, tratada en pequeñas pinceladas comparables a las de la paleta de un pintor. El joven director austríaco Thomas Rösner exalta su policromía, ofreciendo a la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania todas las ocasiones de brillar, tanto en el prólogo y los interludios como en el drama cantado. A semejanza de *Salammbô*, el coro tiene en *Los reyes* un papel fundamental, lo que permitió a los cantantes bordeleses demostrar su homogeneidad.

Bruno Serrou

En la nueva producción de *Don Carlo*

LA SENSACIÓN MEXICANA

Het Muziektheater. 3-VI-2004. Verdi, **Don Carlo.** Amanda Roocroft, Cinzia Forte, Marisca Mulder, Violeta Urmana, Rolando Villazón, Dwayne Croft, Robert Lloyd, Jaako Ryhänen. Orquesta del Royal Concertgebouw. Director musical: **Riccardo Chailly.** Director de escena: **Willy Decker.** Decorados y vestuario: Wolfgang Gussmann.

AMSTERDAM Después de dieciséis maravillosos años, Riccardo Chailly se despidió de la Real Orquesta del Concertgebouw con una *Novena Sinfonía* de Mahler y desde entonces ha dedicado sus esfuerzos en Amsterdam al Muziektheater. Aunque *Don Carlo* es sólo la séptima producción de Chailly con la Ópera Neerlandesa, también dirigió durante las Navidades una serie de óperas en versión de concierto, entre las que se encuentran el *Trittico* de Puccini y *Pagliacci* de Leoncavallo. El director italiano ha conseguido hacer de esta orquesta poco operística un instrumento flexible para la ópera italiana, sobre todo para Puccini y el Verdi tardío.

Gracias a una combinación de elementos escénicos y musicales, este proyecto de Chailly, una nueva producción del *Don Carlo* de Verdi, estuvo incluso más lograda que las anteriores. Quizás los verdaderos aficionados a Verdi se sorprendieran de que además de elegir Chailly la versión breve en cuatro actos, aún le hiciera más cortes, como la eliminación de la segunda estrofa de *Non pianger*, que fue una verdadera pérdida, y los dos cortes en el auto de fe, que afectaron severamente a la arquitectura musical de la escena más impresionante en la historia de la gran ópera. Pero esa es la única crítica que se puede hacer de esta magnífica producción, en la que Chailly y el director de escena, Willy Decker, mostraron el sombrío drama de Verdi bajo una luz dura y pesimista. Los decorados de Wolfgang Gussmann, que situaron una gran parte del drama entre enormes lápidas, expusieron una historia concisa, en la que la mayoría



Amanda Roocroft y Rolando Villazón en *Don Carlo* de Verdi

de los personajes era víctima de sus propios fallos. Se acentuó el elemento central de esta producción, la crisis en las relaciones entre padre e hijo, con un vestuario histórico, aunque no totalmente auténtico, ya que careció de ropajes "reales", salvo el uso de dos coronas durante el auto de fe. Eso permitió que Felipe II, interpretado magníficamente por Robert Lloyd, que ya tiene 64 años, se convirtiera en un hombre normal, desprovisto de los tradicionales tocado, capa y cetro, que persigue el fantasma de la infidelidad dentro de su propia familia. Amanda Roocroft, como la joven y frágil Elisabetta, estuvo un poco fría vocalmente, actitud que la despojó de cualquier "calor maternal" y ayudó a acercarla a la generación de su hijastro. Violeta Urmana, espléndida como siempre, cantó su última *Éboli* antes de dejar el mundo de las mezzos, Dwayne Croft, un seguro Posa, tenía la voz algo afectada por una infec-

ción de garganta, y Jaako Ryhänen interpretó con autoridad al Gran Inquisidor.

El sensacional y joven tenor mejicano Rolando Villazón trajo a la memoria otro entonces joven y desconocido cantante, Luciano Pavarotti, cuando, en 1963, cantó aquella mágica *Lucia di Lammermoor* en su primera interpretación fuera de Italia. Aunque Villazón convenció con una presencia escénica que hizo de *Don Carlo* el epiléptico que según los informes históricos realmente fue, es imposible describir la natural elegancia de su voz y la inteligencia del fraseo de una partitura que podía haber sido escrita exclusivamente para él. La despedida de Chailly había sido el principal tema de conversación antes del estreno, pero ya durante el intermedio de la ópera, aparte de elogios a la producción, se oía mencionar mucho y con razón el nombre de Villazón.

Paul Korenhof



JESÚS VILLA-ROJO

EL CLARINETE ACTUAL (IV)

"novedades sonoras"

BERNAOLA
Superposiciones variables

LARRAURI
Grimorios

IGES
Cristal II

VILLA-ROJO
Vosotros y...



DISTRIBUIDO POR:



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

Sin contenido masónico

PLACERES ENCONTRADOS

Festival de Ópera. 20-V-2004. Mozart, *Die Zauberflöte*. Pavol Breslik, Lisa Milne, Rose, Jonathan Lemalu, Cornelia Gotz. Director musical: **Vladimir Jurowski**. Director de escena: **Adrian Noble**.

GLYNDEBOURNE Esta temporada del septuagésimo aniversario de Glyndebourne se inauguró con música de un compositor que este tipo de festival de ópera campestre considera suyo: Mozart. *Die Zauberflöte*, siempre tan ambigua con su mezcla de elevada verdad moral y su fantasía a lo cuento de hadas, no es una elección fácil. Y el público, después de ver esta producción de Adrian Noble que se estrena en Glyndebourne, no cambió de opinión. Fue una velada de placeres encontrados, la vista disfrutó pero la obra resultó confusa debido al empeño puesto en resaltar su sencillez.

El director musical Vladimir Jurowski, que hizo su primer Mozart, no resistió afinar cada nota con un matiz romántico porque su repertorio es de épocas posteriores. Demasiado recargado. La Orchestra of the Age of Enlightenment, que está acostumbrada a un modo más enérgico, tenso, pareció perderse con el particular estilo de Jurowski. Fue sólo cuando la Reina de la Noche (Cornelia Gotz) cantó su aria de venganza —con espléndidos agudos acrobáticos— que la representación empezó a volar por sí misma, y todo el mundo recordó de lo que es capaz este joven director ruso.

Noble, un novato en la ópera que es conocido como antiguo director del Royal Shakespeare Company, eliminó todos los signos del arcano simbolismo masónico que llenan la obra. La idea está bien, si se ofrece alguna alternativa capaz de expresar las imágenes moralistas de la obra, pero de eso nada, sólo hubo una encantadora pantomima, llena de color por los decorados de Anthony Ward y



J. Lemalu en *La flauta mágica*

muchos animales de peluche inspirados en el Rey León y una muy débil caracterización. Se desbarataron demasiadas veces los momentos dramáticos de la obra. Si no se siente la maldad de Monostatos y la sagacidad de Sarastro, algo no funciona.

El barítono samoano Johathan Lemalu, uno de los cantantes de más éxito hoy, cantó con elegancia pero casi no usó sus dotes cómicas hasta que se encontró con su descarada Papagena (Claire Ormshaw). Luego se esfumaron sus inhibiciones y todo fue sobre ruedas. Las tres Damas, al igual que los tres muchachos, entonaron mal durante la representación. Lisa Milne en el papel de Pamina y Pavol Breslik como Tamino cantaron muy bien, pero no mostraron gran intensidad emocional. Las personas que detestaran la *Zauberflöte* de Peter Sellars pueden consolarse con esta agradable y nada comprometida producción. Aún puede llegar a triunfar, pero por ahora no tiene ni pizca de magia.

Fiona Maddocks

Pero con un gran reparto

LUJO SIN SENTIDO

Royal Opera House, Covent Garden. 21-V-2004. Strauss, *Arabella*. Karita Mattila, Thomas Hampson, Barbara Bonney. Director musical: **Christoph von Dohnányi**. Director de escena: **Peter Mussbach**.

LONDRES La fascinante representación hecha por la Royal Opera de *Arabella* de Strauss, con un elenco lleno de grandes estrellas, va a contribuir a silenciar a los que la califican como un pálido reflejo de su anterior *Rosenkavalier*. Strauss mismo hizo la comparación, pero hay veinte años de diferencia entre las dos y las complejidades emocionales y la madurez musical de *Arabella* siempre sorprenden y son dignas de más estudio. Ciertamente, el argumento es absurdo; unos padres empobrecidos que quieren casar a su hija guapísima con un rico desconocido que aterriza en el momento más propicio. Entretanto la hija más joven viste ropas de chico. Todo un lío. Todo termina terapéuticamente, con revelaciones y con perdón en grupo.

Puede que no sea su mejor ópera, pero el exquisito lirismo, el uso de los valses que rayan lo cursi, los deslumbrantes y vertiginosos dúos —los de las dos hermanas especialmente— dan gusto. Christoph von Dohnányi, un especialista en Strauss que ha sido bien recibido de nuevo en el Covent Garden, sabe exactamente cómo extraer la cantidad exacta de lucimiento y precisión de la orquesta de la Royal Opera, que, sobre todo la sección de metales, tocó soberbiamente.

Sin embargo, fue el trío de estrellas internacionales el que nos tuvo hechizados. Karita Mattila, en el papel titular, después de una primera entrada con aspecto de heroína rubia de Hitchcock, consigue esa rara combinación de físico deslumbrante, voz lustrosa pero a la vez acerada y frágil, y convicción dramática.

Se podía decir lo mismo



Karita Mattila como Arabella

de Thomas Hampson, resonantemente sincero en su papel de Mandryka, el misterioso desconocido, que el cantante interpretó como si tuviera algo de hombre lobo. Barbara Bonney, inteligente, graciosa y vulnerable como el muchacho/hermana Zdenka, contrastó idealmente con el regio esplendor de Mattila.

El gran escollo fue la euro-ostentosa producción de Peter Mussbach que ya ha sido estrenada en París y ahora en Londres donde recibió un torrente de abucheos la primera noche. Los monumentales decorados fijos (de Erich Wonder) recordaron todos aquellos lugares que se quieren evitar: el vestíbulo de un hotel, un centro comercial, oficinas. Hubo un par de escaleras mecánicas que ni siquiera funcionaban, y una escalinata que proporcionó oportunidades de "aerobic" para los intérpretes y confusión espacial para el público, matando cualquier sentido de intimidad. Todo muy lujoso, todo muy caro, y todo sin sentido.

F.M.

Terfel hizo su primer Mefistófeles

DEPRAVACIÓN Y RELIGIOSIDAD

Londres. Royal Opera House, Covent Garden. 15-VI-2004. Gounod, **Fausto**. Roberto Alagna, Angela Gheorghiu, Bryn Terfel, Simon Keenlyside. Director musical: **Antonio Pappano**. Director de escena: **David McVicar**.

Los estruendosos aplausos fueron inequívocos. La producción anual que ofrece la Royal Opera con un elenco estelar y que este año fue una nueva puesta en escena de *Fausto* de Gounod resultó ser un éxito rotundo. Salieron a escena bicicletas y niños, acróbatas semi-desnudos, demonios danzarines, multitudes soberbiamente preparadas agitando la tricolor, y también había unos impresionantes decorados de Cabaret de Charles Edwards. Sin poner en escena muchas celebridades y mucha extravagancia, *Fausto* resulta ser una empalagosa mezcla de depravación y religiosidad que ni siquiera las deliciosas melodías francesas de 1863 pueden rescatar. Por eso la obra no se veía en el Covent Garden desde hace 18 años. Pero con Roberto Alagna y Angela Gheorghiu más Bryn Terfel de travestí vestido de diabólico negro y lentejuelas, la ópera llega a ser extrañamente casi una obra maestra.

Alagna rebosó energía en el papel titular. Como el viejo Fausto —aquí insinuó al propio Gounod— exhibió un verdadero nihilismo depresivo y un decadente estremecimiento. Su voz por desgracia no mejora: puede ser emocionante cuando remonta el vuelo, pero hubo momentos desiguales cuando tuvo que esforzarse para llegar a esos agudos de tenor y, una vez que los tuvo agarrados, sostenerlos.

Bryn Terfel trajo vigor y un mortífero encanto a su primer Mefistófeles, pero el personaje pareció tener una nada característica limitada resonancia vocal. Sin embargo, incluso en los momentos un poco más grises, este cantante siempre añade brillo a cualquier representación. Simon



Bryn Terfel como Mefistófeles

Keenlyside (Valentin) cantó su conmovedora *Avant de quitter ces lieux*, la mejor aria de la ópera, con ardiente lirismo. Sophie Koch en el papel de Siebel se mostró fresca y atractiva. Angela Gheorghiu como Marguerite estuvo en su elemento a pesar de estar vestida como la rubia de *Un bar en el Folies-Bergères* de Manet. Toda su actuación fue emocionante, su canción de la joya mezcló tensión, expresividad y medio puta, medio niña fue técnicamente impecable.

Se pudieron palpar las buenas relaciones entre los cantantes, músicos y el director musical. Durante la despedida de Marguerite Antonio Pappano sacó un pianissimo tan silencioso que el público casi dejó de respirar para poder escucharlo. ¿Existe otra orquesta capaz de tocar así? Terry Edwards, que se jubila este año como director del coro, se despide con brillantez. Incluso el ballet, atrevidamente irónico y macabro, fue por una vez tolerable. Para la Royal Opera fue un triunfo redondo.

Fiona Maddocks

Catherine Ashmore

45

Festival Cueva de Nerja

Del 19 al 24 de julio de 2004



www.cuevadenerja.es

Tlf. info: 952 52 95 20

19

Flamenco

PACO DE LUCÍA, Guitarra solista
y su Compañía
"Cositas buenas"

20

Recital Lírico

JOSÉ BROS, Tenor
Marco Evangelisti, Piano

21

Concierto Sinfónico

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
Director: **JESÚS LÓPEZ COBOS**

22

Gran Recital de Piano

MARÍA JOÃO PIRES, Piano
RICARDO CASTRO, Piano

23-24

Noches de Ballet

ESTRELLAS Y SOLISTAS
DEL BALLET DE L'OPÉRA NATIONAL
DE BORDEAUX (Francia)

Dos montajes magistrales

VICK, ENTRE WAGNER Y MOZART

Mayo Musical. 30-V-2004. Wagner, **Los maestros cantores de Nuremberg.** Franz Hawlata, Dietrich Henschel, Emily Magee, Robert Dean Smith. Director musical: **Zubin Mehta.** Director de escena: **Graham Vick.** 25-V-2004. Mozart, **Idomeneo.** Monica Bacelli, Veronica Cangemi, Bruce Ford, Anna Caterina Antonacci. Director musical: **Ivor Bolton.** Director de escena: **Graham Vick.**

FLORENCIA El Mayo Musical Florentino demostró su excelente estado de salud artística con dos producciones a la altura de su fama. Mehta, que había dirigido *Maestros* en 1986, ha vuelto a estudiar la difícil partitura y ha firmado ahora una de sus interpretaciones superlativas. De hecho, es difícil hoy escuchar una versión así incluso en Alemania: transparente pero no evanescente, en la cual se pone de relieve la soberbia concepción contrapuntística de Wagner, mas sin perder la cantabilidad melódica. Sólo por medio de la magnífica orquesta, sin duda la mejor de Italia, se puede afrontar con tal desenvoltura la compleja escritura wagneriana, dominándola y comprendiendo el estilo. *Maestros* es un caso aparte en Wagner, un intermedio lírico entre el cromatismo exasperado de *Tristán* y el misticismo de *Parsifal*. Franz Hawlata no es quizá por la suavidad del canto el mejor Hans Sachs de hoy, pero su presencia escénica y línea vocal le permiten llevar a término la ardua empresa sin daños. Tampoco Dietrich Henschel constituye un Beckmesser ideal (la voz es demasiado lírica para un papel así), pero en cualquier caso la clase de este barítono suple cualquier debilidad vocal. Excelente la Eva de Emily Magee, así como el Walther de Robert Dean Smith. La producción de Vick confirmó todo lo bueno que de ella se ha dicho, fantasiosa pero sin trastornar las coordenadas espacio-temporales, absolutamente necesarias para comprender el asunto de esta ópera; es decir, la exaltación del arte como fruto antiguo de elaboración colectiva, con la imprescindible aportación del genio.



Los maestros cantores de Nuremberg (arriba) e Idomeneo en el Maggio Musicale Fiorentino

En cuanto que el Mayo musical es un proyecto cultural coherente, la obra de Mozart estuvo confiada al mismo Vick, que ha firmado con *Idomeneo* un espectáculo memorable. La primera gran ópera madura de Mozart estuvo encuadrada en un contexto casi metafísico, donde la nitidez de la escena contrastaba con la impresionante vitalidad de la música. Bolton obtuvo una lectura movidísima, en la que ni un solo compás se pareció a otro, donde la extrema ductilidad de las

formas musicales insuflaba vida a los personajes. También en este caso debe alabarse la ductilidad de la orquesta florentina (aquí de formación mixta: cuerdas modernas, trompetas y timbales originales), capaz de seguir al maestro inglés paso a paso en su magnífica interpretación. Menos convincente fue el reparto vocal: junto a las estupenda Monica Bacelli (Idamante) y la admirable Veronica Cangemi (Ilia), más ahogado pareció el Idomeneo de Bruce Ford, cantante que ha perdido

aquella agilidad vocal que le diera el éxito. El problema del tenor mozartiano sigue abierto. Capítulo aparte merece Anna Caterina Antonacci (Elettra), que aun no estando dotada ni de una voz tímbricamente bella, ni de agilidades fulgurantes, puso a contribución su maestría como intérprete, obteniendo, en especial en su última aria, *D'Oreste, d'Atace*, no ya altos resultados artísticos, sino un gran éxito personal.

Carmelo Di Gennaro

Visconti recuperado

UN CLÁSICO

Teatro dell'Opera. 16-V-2004. Verdi, **Don Carlo.** Ferruccio Furlanetto, Francesco Casanova, Giovanni Meoni, Paata Burtchuladze, Marco Spotti, Dimitra Theodossiou, Luciana D'Intino. Director musical: **Nello Santi.** Director de escena: **Luchino Visconti.** Realización de la puesta en escena: **Alberto Fassini,** con la colaboración de Joseph Franconi Lee. Restauración de la escenografía y el vestuario: Alessandro Ciammarughi. Coreografía: Marta Ferri.



Alfredo Rocha

Escena de *Don Carlo* de Verdi en la producción de Visconti

ROMA Tras *Masnadieri* y *Luisa Miller*, *Don Carlo* es la tercera ópera de Verdi con tema de Friedrich Schiller, escrita para la Ópera de París. Se ha repuesto ahora en la memorable producción romana de Luchino Visconti de noviembre de 1965, vista luego en 1968, 1974 y 1987, siempre con la complicidad de Fassini, alumno predilecto de Visconti entonces y hoy su fiel intérprete. El proceso creativo ha durado veinte años entre revisiones y retoques. Santi ha propuesto la versión en italiano para La Scala (10 de enero de 1884), sin el acto de Fontainebleau, donde Carlos e Isabel se juran amor eterno. Cuatro actos, por lo tanto, pero siete escenas, con cambios lentísimos, a pesar de los bastidores descendentes y de los decorados móviles. Dos escenas estuvieron especialmente logradas: los jardines del convento de San Justo, *tableau* reconstruido en todos en los detalles, las nubecillas que se perfilan al

viento, la plaza de la catedral, asombroso golpe de vista sobre la muchedumbre que asiste al paso del cortejo real y de los condenados. Un inspirado homenaje a Tiépolo.

Santi, de consumada batuta, dirigió con buen pulso narrativo, acaso con *tempi* ralentizados. Equilibrado elenco vocal: Casanova tiene un bello timbre verdiano pero un físico poco heroico; formidable instinto interpretativo el de Furlanetto. Burtchuladze, a su vez, ofreció su timbre cavernoso en el justo punto. Theodossiou se mostró una experta vocalista y estilísticamente segura, dotada de nítido timbre. Menos bien Meoni, que acható su parte. ¿Volver a proponer una puesta en escena es una momificación museística? No: una ocasión para una restauración cariñosa de escenografía y vestuario, la posibilidad de conocer una interpretación escénica que ha hecho historia.

Franco Soda



IX FESTIVAL INTERNACIONAL de MÚSICA ANTIGUA BARROCA PENÍSCOLA. PATIO del CASTILLO del PAPA LUNA

Día 3 (24.00 horas). Espectáculo Piromusical. Pirotecnia

Tomás, de Benicarló • **Día 4** **Cor de la Generalitat**

Valenciana / Capella de Ministrers. Director: Carles

Magraner. *Música en tiempos del Papa Luna* • **Día 7** **Ensemble**

Kapsberger. Director: Rolf Lislevand. *El mediterráneo barroco*

• **Día 8** **Orphénica Lyra.** Director: José Miguel Moreno.

La música en la corte de Isabel la Católica • **Día 9** **Orquesta**

Barroca de Freiburgo. Director concertino: Gottfried

von der Goltz. *Conciertos de Bandemburgo. J.S Bach* • **Día 10**

Al Ayre Español / Lola Casariego (mezzosoprano).

Director: Eduardo López-Banzo. *Cantatas y arias italianas de*

Haendel • **Día 11** **Capriccio Stravagante.** Director/clave:

Skip Sempé. *Música francesa de los S. XVII y XVIII* • **Día 12**

Ensemble La Tempesta. Director: Stefano Demicheli.

Mapa musical italiano del S.XVIII

VENTA DE ENTRADAS
ServiCaixa
902 33 22 11
servicaixa.com

Conciertos a las 22,30 Horas · Precio de las entradas: 10 euros

(salvo día 9: 12 euros) · Abonos 7 Conciertos: 60 Euros · Venta anticipada

(a partir del 1 de julio): Oficina Municipal de Turismo de Peñíscola:

Paseo Marítimo, s/n. · Tels.: 964 48 93 92 y 964 48 02 08 ·

Información: Instituto Valenciano de la música · Tels.: 963 18 44 53

· 963 18 44 54 · Fax: 963 18 44 61 · e-mail: ivm@cult.gva.es

IVM
INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA
GENERALITAT VALENCIANA
CONSEJO DE CULTURA Y EDUCACIÓN

AJUNTAMENT
DE PENÍSCOLA

DIPUTACIÓ
D
CASTELLÓ

BANCAIXA
fundació Caixa Castelló

Rameau en Italia

OMNIPOTENTE AMOR

Teatro Comunale. 11-V-2004. Rameau, **Les Indes Galantes**. Claron McFadden, Nicola Wemyss, Hubert Claessens, David Wilson-Johnson, Anders Dahlin. Director musical: **Frans Brüggén**. Director de escena: **Jeroen Lopes Cardozo**.

FERRARA Son muy raras las ocasiones de ver en Italia alguna de las óperas de Rameau, que hay que pillar al vuelo. Por esta razón, no había que perderse *Las indias galantes* de Ferrara. Poner en escena un trabajo semejante no es empresa fácil: la ópera-ballet privilegiaba, con respecto a la trama, la vivacidad de los fragmentos danzables, que se convertían en el corazón de la obra. No por azar, desde su aparición la ópera hizo furor entre un público mucho más interesado en bailar que en emocionarse con un aria. Sólo hoy se ha conseguido presentar *Las indias galantes* a un público

moderno, acostumbrado a una estética muy diferente. A ello se suma la particular factura de la música de Rameau, cuya forma, heredada de la tragedia lírica de Lully, proporciona una frase musical plástica, cambiante según el acento del texto. Pues bien, si en el plano musical el desafío pudo considerarse ganado, en el escénico hubo muchas cosas que dejaron que desear. Como no parece que pueda pretenderse una versión filológica, con vestuario y danzas barrocos, lo que es absolutamente necesario es un pensamiento dramático fuerte que sea capaz de encontrarle un sentido a la sucesión de las danzas.

Rameau —en colaboración con su libretista Fuzelier— quería demostrar cómo la fuerza del amor es omnipotente en todas las latitudes, o sea cómo los hombres son en el fondo iguales, a pesar de los usos y las vestimentas. Nada de todo esto afloró en el montaje de Jeroen Lopes Cardozo, que hizo una mezcla de géneros, de lo grotesco a la farsa, del patetismo al drama, para demostrar la heterogeneidad de una ópera que por el contrario busca claramente un centro de gravedad. Por su lado, Brüggén, a la cabeza de la Orquesta del Siglo XVIII, dirigió bastante bien, con *tempi* rápidos aunque algo

rígidos. Lo que convenció menos fueron los numerosos cortes realizados en la partitura, que se vio reducida y alterada en su delicado equilibrio entre canto y danza. Numerosos intérpretes vocales: un grupo de jóvenes cantantes que demostró buena voluntad pero que ciertamente no obtuvo resultados memorables, incluso por la escasa familiaridad con la lengua francesa. Se distinguió Claron McFadden (Emilie, Zima), dignos Nicola Wemyss (Hebe), Hubert Claessens (Don Álvaro), David Wilson-Johnson (Osman) y Anders Dahlin (Carlos).

Carmelo Di Gennaro

Singspiel schubertiano rehecho

TRAVESURAS SALMANTINAS

Teatro Comunale. 15-V-2004. Schubert, **Die Freunde von Salamanka**. Selcuk Cara, Patrizia Bicciré, Matthias Klink, Bernhard Berchtold. Director musical: **Rodolfo Bonucci**. Director de escena: **Franco Ripa di Meana**. Escenografía y vestuario: Paolo Bernardi.

BOLONIA El viejo refrán que dice “el camino del infierno está empedrado de buenas intenciones” resulta particularmente apto para juzgar la operación que ha llevado al estreno italiano de *Die Freunde von Salamanka* de Franz Schubert en Bolonia. De este singspiel juvenil, compuesto en 1815, han llegado hasta nosotros sólo las partes cantadas, mientras que los diálogos de rigor (firmados, como el resto del texto, por Johann Mayrhofer) se han perdido. La edición crítica de la partitura se ha confiado a Marco Beghelli, mientras que el honor y el engorro de escribir los nuevos diálogos ha recaído sobre Vincenzo Cerami, escritor muy conocido en Italia, entre otras cosas por el guión de *La vita è bella*, película de Roberto Benigni. Como es evidente, el objetivo principal era el de



Primo Gnanini

revivir la música schubertiana, la cual en algunos casos es de una belleza sublime, a veces acerba, y no privada de ingenuidad, sobre todo en la escritura orquestal. El prometedor alumno de Salieri se enfrentaba por primera vez al mundo del teatro, revelando algunas de sus grandes dotes, es decir una vena melódica extraordinaria, teñida de tierna melancolía, junto con colores instrumentales siempre cambiantes que anuncian a contraluz la búsqueda colorística del

venidero romanticismo. Debilísimo el libreto de Mayrhofer, que por lo que se intuye cuenta los amores ingenuos de un grupo de universitarios, al que se suman los insulsos diálogos de Cerami, escritos en italiano mientras que obviamente el *singspiel* se cantaba en alemán.

Ripa di Meana recurrió al expediente del doble, de modo que actores y cantantes se alternaban sobre el escenario en el mismo papel. Con la complicación añadida

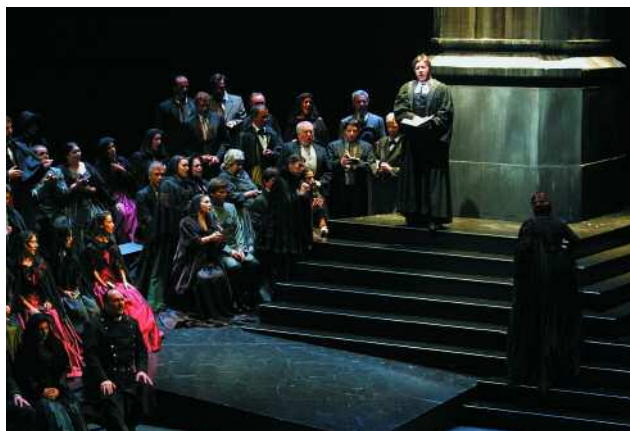
de un desplazamiento temporal: la acción se desarrolla por un lado en el XIX vienés (ópera) y por otro en los años cuarenta del pasado siglo (diálogos). La confusión se torna soberana, dando la impresión final de que nada se ha tomado en serio, ni tan siquiera la música de Schubert. Discreto el grupo de cantantes, con excepción de Selcuk Cara (Fidelio), barítono de emisión forzada y engolada; estupenda Patrizia Bicciré como Olivia, dignos Matthias Klink (Alonso) y Bernhard Berchtold (conde Tormes). El joven Rodolfo Bonucci dirigió de forma plana e incolora, demostrando notable despegue entre foso y escena. Los cantantes estuvieron guiados, no dejados a su voluntad. Discreta la prestación de las masas artísticas del teatro.

C.D.G.

Estreno en Portugal

DESGARRADOR

Teatro Nacional São Carlos. 3-VI-2004. Verdi, *Stiffelio*. Mario Malagnini, Dimitra Theodossiou, Carlo Guelfi, Leonardo Melani. Director musical: **Donato Renzetti**. Director de escena, escenografía, vestuario: **Ulderico Manani**.



Alfredo Rocha

LISBOA La simplicidad requiere, para no perder profundidad, una sensata madurez. Eso es justamente lo que fue alcanzado en la presentación de *Stiffelio* de Verdi, en el Teatro San Carlos. Se trataba del estreno de la ópera en Portugal, motivo que justificaba la alta expectativa. Nunca antes estos tres actos con libreto de Francesco Maria Piave inspirados en una pieza de teatro francesa habían sido realizados aquí en su forma original —en 1860 tuvo lugar *Aroldo*, una versión alterada de la obra.

El italiano Ulderico Manani se hizo cargo de la escenografía, el vestuario, las luces y la puesta en escena. El igualmente italiano Donato Renzetti se ocupó de la dirección musical. Ambos se distinguieron por un trabajo riguroso y de gran nivel artístico: el primero, tal vez por concentrar en sí mismo todas las vertientes visuales del espectáculo, se distinguió por la coherencia de sus propuestas y sin demasiados floreos obtuvo un resultado austero, directo e impactante; el segundo supo extraer lo mejor de la partitura, urdiendo con habilidad sus múltiples melodías. Sin embargo, lo principal, el núcleo unifi-

cador de las intenciones ha sido la emoción, el tono dramático intenso, los contrastes dinámicos.

Y para ello se ha contado con un elenco excepcional, encabezado por Mario Malagnini, que encarnó un *Stiffelio* desgarrador. El tenor sabe dar a cada frase la entonación adecuada, sabe con exactitud cómo atacar cada compás. También la soprano Dimitra Theodossiou interpretó el papel de Lina con garra pero con el absoluto control de sus acciones y de su voz. El barítono Carlo Guelfi hizo un Stankar impresionante, entregado. Los tres, a quienes puede juntarse el Raffaele de Leonardo Melani (menos visible por voluntad de Verdi), se han destacado por una contención que benefició el drama y evitó el sentimentalismo. El Coro del Teatro de San Carlos —preparado por João Paulo Santos— merece un aplauso especial por la transparencia de los difíciles pasajes a cappella y, en general, por la precisión. Esperemos que *Stiffelio* no tarde otros 150 años en volver a Lisboa y que, cuando vuelva, lo haga con la maestría conseguida en esta ocasión.

Luciana Leiderfarb


www.warnermusic.es

Daniel Barenboim

Descubre todo su arte



El Arte de la Ópera I
"Le Nozze Di Figaro",
"Don Giovanni"
y "Cosi Fan Tutte"
9 CD's / 5050467048324



El Arte de la Ópera II
"Fidelio", "Elektra"
y "Wozzeck"
6 CD's / 5050467048423



El Arte de la Ópera III
"Tannhäuser", "Tristán e Isolda" y "Parsifal"
11 CD's / 5050467048522



El Arte del Piano
Bach, Beethoven,
Brahms, Shubert, Liszt,
Strauss, Albeniz y Falla.
8 CD's + Bonus CD
5050467048126



El Arte de la Dirección
Beethoven, Brahms, Mahler,
Bruckner, Tchaikovsky,
Schuman y Liszt.
20 CD's / 5050467048225



El Arte de la Música Coral
Beethoven, Verdi,
y Brahms.
5 CD's / 5050467048621

Incluyen libretos en castellano



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Alegre despedida de una intendente controvertida

SONIDOS DELICADOS, IMÁGENES ESTRIDENTES

Theater. 16-V-2004. Lully, **Le bourgeois gentilhomme.** Melanie Adami, Matthias Aeberhard, Woong-jo Choi, Simone Jaunin, Violetta Radomirska, Valery Tsarek. Director musical: **Sébastien Rouland.** Director de escena: **Michael Talke.** Decorados: Barbara Steiner.

LUCERNA Cinco años ha regido Barbara Mundel los destinos del Teatro de Lucerna, en los que ha encontrado la aceptación de la mayoría de los críticos, pero no tanto del público. Tal vez porque ha traído un teatro (demasiado) avanzado y cosmopolita a esta pequeña ciudad en el corazón de Suiza. O quizá porque apostaba radicalmente por propuestas escénicas caprichosas. Ahora, al final de su etapa, ha ofrecido a los habitantes de Lucerna un conciliador regalo de despedida: ¡lo que no quiere decir que

haya hecho concesiones! Siempre tuvo el sueño de producciones que rompiesen barreras —¿y qué más adecuado para una ágil combinación de teatro y ópera que *Le bourgeois gentilhomme*, que Molière y Lully crearon para el rey Sol, Luis XIV? Para esta producción, acudió al mismo director de escena con el que había abierto su mandato, Michael Talke, con una controvertida interpretación del *Freischütz* de Weber que en su momento enfureció a los espectadores.

En esta ocasión no hubo más que júbilo —aunque

Talke jugó con la base barroca de manera fresca y libre. *Le bourgeois gentilhomme* no es precisamente una pieza sacrosanta del repertorio. En el siglo XVII era una especie de multiteatro con añadidos y excursos. Talke ha traducido todo esto claramente al lenguaje de nuestro tiempo: la *comédie-ballet* se ha convertido en una revista de colores estridentes con su obligada escalera. Todo es parodia, la diversión no conoce límites. Monsieur Jourdain, que quiere ascender en la escala social, despliega sus deseos hasta volverse cada vez más

ridículo. Se establece un juego en varios planos: un cabaret lleno de guiños barrocos en los que no se evita el *kitsch* ni las referencias al propio teatro. Un espectáculo muy animado, entre la ironía y la parodia, servido con mucha alegría. Que la música más bien delicada de Lully pasase a un segundo plano no fue culpa de la excelente compañía, que bajo la resuelta batuta de Sébastien Roulands presentó un apreciable dominio de los tonos antiguos.

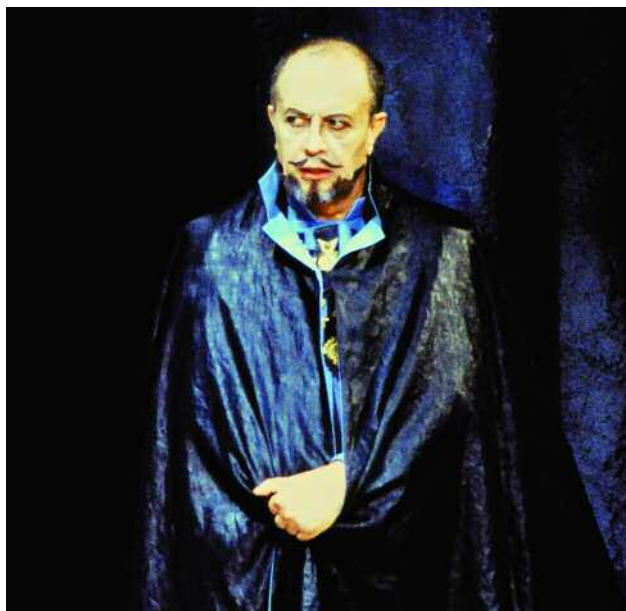
Mario Gerteis

Poco interesante montaje de la ópera de Verdi

EL TRIUNFO DE LOS VETERANOS

Opernhaus. 23-V-2004. Verdi, **I vespri siciliani.** Paoletta Marrocu, Marcello Giordani, Leo Nucci, Ruggero Raimondi. Director musical: **Carlo Rizzi.** Director de escena: **Cesare Lievi.** Decorados y vestuario: Mauricio Balò.

ZURICH Entre las obras de madurez de Giuseppe Verdi, *I vespri siciliani* pertenece a las que se representan relativamente poco. Esto no es sólo casualidad, pues el compositor italiano hizo muchas concesiones a la *grand opéra* —al fin y al cabo, era un encargo para París. Junto a puntos débiles en la partitura, hay también otros absolutamente logrados, sobre todo allí donde los sentimientos, tanto amorosos como políticos, estallan. Son en primera línea las partes vocales las que proporcionan a la ópera su efecto. No es de extrañar, por tanto, que la Ópera de Zurich se haya apoyado ante todo en los cantantes. Ni deja de tener su gracia que sean dos artistas que han superado ya la sesentena quienes imprimen su sello a la representación. En primer lugar Leo Nucci, con su aún sorprendentemente flexible



Leo Nucci en *Las vísperas sicilianas* de Verdi

voz de barítono; y luego Ruggero Raimondi con un timbre de bajo que se ha vuelto monocolor, pero aún se mantiene imponente. A la

sombra de estos dos veteranos, la pareja de jóvenes se impuso de diferente manera: Paoletta Marrocu, con un fuerte vibrato en la *mezza*

voce, pero con un agudo carnosidad y dramático; Marcello Giordani con su robusta voz de tenor, seguro en la zona alta, aunque ocasionalmente dura. Los cuatro fueron admirablemente llevados por la ágil y segura dirección musical del experimentado Carlo Rizzi.

Podemos aceptar que el director de escena Carlo Lievi haya renunciado a toda pomposidad (incluido el ballet). Sin embargo, a cambio debería haber aportado nuevos acentos. En el feo paisaje en ruinas diseñado por Maurizio Balò no puede desarrollarse ningún drama. Ni la lucha de los sicilianos por su libertad frente a los ocupantes franceses ni los conflictos individuales. Todo resulta rígido, con anticuados ademanes en lugar de pasiones enfebrecidas. La ópera como decoración.

M.G.

Lunes 23 de Agosto
Concierto Sinfónico
Orquesta PRESJOVEM "Ciudad de Lucena"
Solista: Régulo Martínez, piano
Director: James Ross

Martes 24 de Agosto
Recital de Piano
Horacio Lavandera

Miércoles 25 de Agosto
Quinteto de Viento
SPANISH BRASS Luur-Metalls

Jueves 26 de Agosto
Estreno absoluto de la Ópera "Terrasanta"
Bruno Dozza
Retablo de Maese Pedro
Manuel de Falla
Puppi Siciliani
Ensemble Spaniard
(Formación Residente del Festival Internacional de Piano
"Ciudad de Lucena")
Director: Pablo Mielgo

Viernes 27 de Agosto
Dúo de pianos: Claudio Martínez Mehner y Eldar Nebolsin
Percusión: Javier Eguillor y Jesús Salvador Chapí

Sábado 28 de Agosto
Concierto Sinfónico de Clausura
Orquesta de Cámara Spaniard
(Orquesta Residente del Festival
Internacional de Piano
"Ciudad de Lucena")
Solista: Ananda Sukarlan, piano
Director: Douglas Boyd

23al28agosto
22.00horas/2004
jardines del
centro municipal Los Santos
de Lucena

Ctra. Córdoba-Málaga
N-331, km 69,300
Lucena (Córdoba)
www.presjovem.com

festival


internacional de piano
ciudad de lucena
declarado de interés turístico nacional de andalucía



www.juanpascualmador.com

Organiza: 
presjovem
CIUDAD DE LUCENA


CÓRDOBA 2016
Ciudad Europea de la Cultura

Transporte Oficial Terrestre



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

INSTITUTO NACIONAL DE LOS ARTES ESCÉNICOS, MUSICALES Y DE LA DANZA


CajaSur
Obra Cultural


AYUNTAMIENTO DE LUCENA


Unicaja
Fundación


JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura


HAZEN

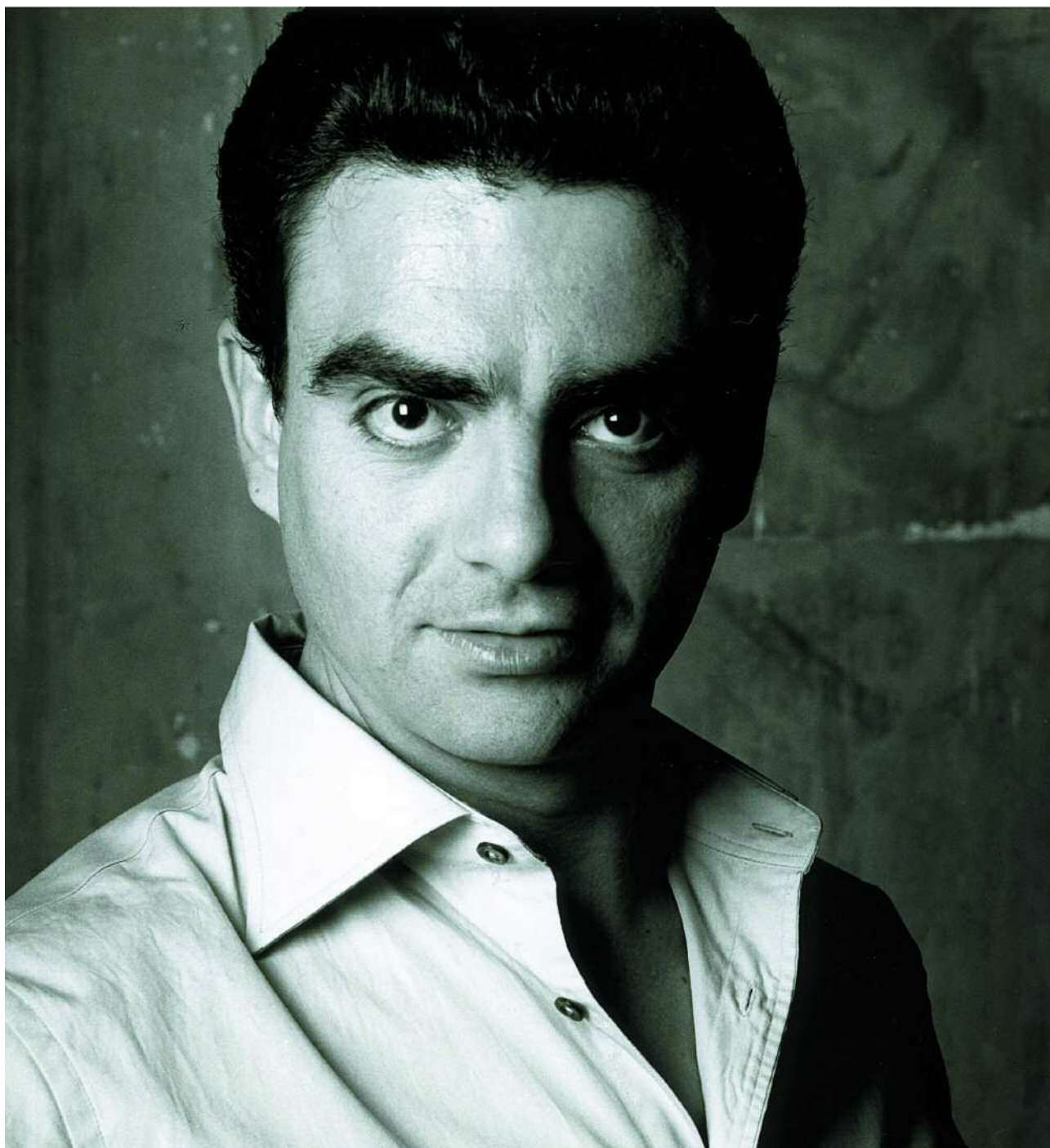
Colabora:

festival
internacional
de piano

Rolando Villazón

“SIENTO COMO SI VOLARA”

Nacido en México DF en 1972, premiado en 1999 en el Concurso Operalia de Plácido Domingo como preludio a su primer compromiso importante, Des Grieux en Gênes, Rolando Villazón se ha convertido rápidamente en uno de los tenores que el mundo entero reclama, de Berlín a Nueva York, de Glyndebourne al Covent Garden. Nada parece ya poder detener la trayectoria de este tenor treintañero que se presentará por primera vez en España la próxima temporada en el Liceu de Barcelona con *L'elisir d'amore* de Donizetti al lado de María Bayo y, un año más tarde, en ese mismo teatro, con *Manon* de Massenet junto a Natalie Dessay. Canta su primer Don José de *Carmen* en diciembre en la Ópera de Berlín. Hemos hablado con él en París, donde ahora vive, con ocasión de la aparición en Virgin de su primer recital.



El CD que acaba de publicar Virgin reúne arias de óperas italianas, del bel canto al verismo, firmadas por Donizetti, Verdi, Puccini, Cilea y Mascagni. ¿Es su primer disco?

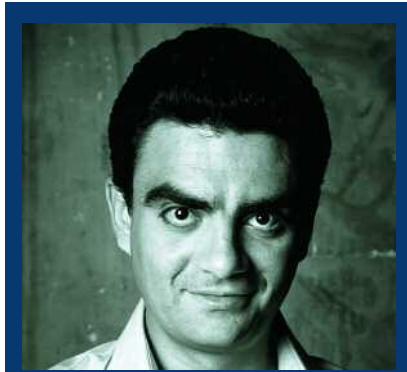
Se trata de mi primer recital en solitario. Mi primera grabación apareció en Teldec: el papel de Timonel en *El holandés errante* dirigido por Daniel Barenboim.

¿Qué le incitó a comenzar su colaboración para Virgin con un recital antes que un gran papel en una ópera completa?

Hoy es muy difícil grabar óperas completas, pero creo que un recital es muy importante para un cantante, pues presenta la diversidad de su repertorio y sus aptitudes vocales a un público que comprará el disco de un artista, no de una ópera. Otra ventaja es la posibilidad que deja al intérprete de elegir su programa. Yo propuse muchas arias y pude discutir las con los responsables de Virgin. Lo que he querido mostrar en el disco es de dónde vengo, dónde estoy y a dónde quiero ir, el bel canto, Verdi y el verismo.

¿Le importa el hecho de disponer de una discografía importante o le interesa más la escena, ya que permite un contacto directo con el público?

El disco es otro modo de expresión artística, se pueden hacer otras cosas que sobre un escenario. Se está delante de un micrófono, lo que permite aspirar a la perfección. Además, se trata de un documento del artista. Pero en el fondo lo que más me interesa es el mundo de la ópera; me gusta la escena, ponerme trajes y que me maquillen. Estoy contento de haber grabado este disco con Marcello Viotti, es un gran director y nuestra colaboración ha sido excelente. Mi segundo disco para Virgin se ha grabado con Evelino Pidò y la Orquesta Filarmonica de Radio Francia; su aparición está prevista para el año próximo. Otra ventaja del disco: poder hacer cosas que no se pueden realizar en escena. Por ejemplo, apenas se programa *La arlesiana* de Bizet; nunca haré el duque de Alba, pero me gusta la idea de tener un testimonio de mi voz cantando este personaje. Mi próximo disco estará consagrado a Gounod y Massenet. Hemos encontrado cosas maravillosas inéditas; canto, por ejemplo, un fragmento de *Le mage*, una ópera de Massenet que nunca se oye. Adoro a Massenet. Un día, alguien me dijo: “¿Qué personaje le gustaría cantar, sabiendo que nunca lo abordará?”. Di dos respuestas: Evgeni Onegin, que es un papel para barítono, y Cyrano de Bergerac de Massenet, que nunca se ha escrito. Si lo hubiera compuesto, estoy seguro que habría sido una ópera extraordinaria. Le amo porque era un hombre de teatro que escribía maravillosamente para la voz.



Domingo entra. ¡Mi ídolo! Lo vi como a Superman. Mis ojos se me salían de las órbitas, el corazón del pecho...

¿Cómo descubrió la música?

Siempre he adorado cantar; en todas partes, en el baño, en el salón, en la calle... Descubrí la música clásica gracias a mi padre, que trabajaba en CBS, antes de que se convirtiera en Sony Classical. Llevaba siempre a casa un poco de todo, pop, jazz, clásico. Un día encontré un LP con un violín en la portada. Me pregunté qué sería. Lo abrí y lo escuché. Era el *Concierto para violín* de Chaikovski e inmediatamente me enamoré de esta música. Comencé a buscar todos los discos de música clásica que pude, los escuchaba y adoraba estas músicas. Todo el mundo conocía mis gustos, un tanto extravagantes para un niño de nueve o diez años que escuchaba a Chaikovski, Rossini o Beethoven. Acabaron por regalarme un disco de Plácido Domingo, y escuché esa voz suntuosa de cuyo timbre me enamoré. Intenté imitarle y compré todos los discos *cross over* de Domingo disponibles en México.

¿No sus grabaciones de ópera?

No escuché ópera hasta los dieciocho años. En 1990, un excelente profesor, el barítono Arturo Nieto, me descubrió mientras cantaba *Yesterday* de los Beatles y Granada y me dijo: “Tienes una voz que puedes utilizar para la ópera”. Yo cantaba esas canciones en la versión de Domingo. Era algo más cercano a Domingo que a McCartney. La música la encontré así, por casualidad. Pero creo que estaba en mí.

Entonces el solfeo lo aprendió tarde.

Entré en el conservatorio a los veinte años. Allí comencé a estudiar solfeo. En esa clase, mis compañeros tenían entre diez y doce años. Aquellos niños tocaban el violín o el piano, y yo tenía veinte años pero eran mejores que yo. Eran amables, porque me reía con

ellos. Resultaba simpático. Por las mañanas enseñaba historia y música a los niños de un colegio y por la tarde me sentaba entre otros niños de su misma edad.

¿Qué le aportó la enseñanza para su oficio de cantante?

Cincuenta alumnos de doce años a los que hay que mantener atentos durante cuarenta y cinco minutos es de lo más difícil que hay en el mundo. He enseñado durante cuatro años. Pero parece que hablaba demasiado por las mañanas y cantaba demasiado por las tardes, mientras que el resto del día llevaba una vida bohemia con los músicos. Como no quería terminar con mi vida bohemia dejé los cursos y me concentré en la voz. Tenía veinticuatro años.

¿En qué circunstancias conoció a Plácido Domingo?

La primera vez que le vi fue durante una audición en México. El director del Palacio de Bellas Artes (la Ópera de México) me llamó cuando estaba estudiando en Pittsburgh: “Escucha, Domingo viene a cantar *Fedora*. Quizá pueda escucharte”. Inmediatamente le respondí: “Cojo un avión”. “No, no, déjame que lo confirme”. “¡No, cojo un avión! Si es posible, allí estaré y si no es posible, bueno, de todas maneras cojo un avión”. Y tomé un avión después de pedirle dinero a un amigo. El director me llama: “Oye, Domingo va a llegar un poco cansado y me temo que será imposible que le veas”. “Vengo con mi pianista y mi música, estoy dispuesto. Si tiene cinco minutos antes, durante o después, allí estaré. Si es imposible, ya veremos, pero al menos asegúrame que tengo una entrada” (era también la primera vez que lo oiría “en directo”). Hacía la una, me llama y me dice que Domingo está dispuesto a escucharme. Siempre me acordaré de aquel momento. Yo estaba en la sala donde iba a ser la audición, con el director del teatro y mi mujer. Oímos pasos: Domingo entra. ¡Mi ídolo! Lo vi como a Superman. Mis ojos se me salían de las órbitas, el corazón del pecho... Nos dio los buenos días, el director del teatro le presentó a mi mujer y Domingo le besó la mano. En ese preciso instante todo dio un vuelco: mi vida, mi realidad, mi mujer que es todo para mí, y mi ídolo, mi sueño, todos juntos. Comprendí que mi sueño se iba a convertir en realidad. Canté para él, me escuchó y me dijo: “Preséntate a mi concurso Operalia que este año se organiza en Puerto Rico”. Estábamos en 1998 y el concurso era a principios de 1999. Fue una semana de ensueño. Canté, gané y participé con Domingo en la gala de clausura: él cantó Marcello y yo Rodolfo de *La bohème*.

¿Proyecta seguir su ejemplo de músico completo?

Él posee un repertorio que comprende ciento veinte papeles, del barroco a la actualidad, toca maravillosamente el piano y también dirige bien. Nunca llegaré a cantar tantas óperas como él. Domingo es mi ídolo y tenemos mucho repertorio en común pero mi objetivo no es hacer tantas cosas. Si lo consigo, tanto mejor, pero no quiero repetir la historia porque la huella de Domingo es una historia única, una leyenda. Y yo quiero hacer mi historia.

La escuela de canto hispano cuenta con un número impresionante de cantantes.

¿Cómo se lo explica?

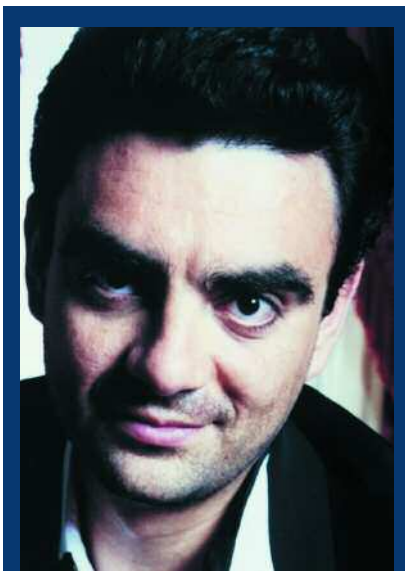
En los tenores, sobre todo, es un boom: Flórez, Vargas, Álvarez, Machado y, antes, Kraus, Araiza, Carreras, Domingo... ¡Es enorme! Creo que tenemos la música dentro de nosotros. Y tenemos muchas voces que permanecerán por desgracia desconocidas. El boom de hoy puede explicarse por el hecho de que los jóvenes han visto que es posible llegar lejos, los mayores hicieron carreras y ahora todos piensan que pueden seguir su ejemplo. Si va a México, a Garibaldi, donde cantan los mariachis, podrá usted escuchar voces maravillosas. Allí se encuentran voces como en Amsterdam tulipanes. Pero son pocos los elegidos porque, desgraciadamente, México no tiene una gran cultura operística. Tenemos sólo un teatro lírico para todo el país, que da siete u ocho títulos por año, con cuatro o cinco representaciones por cada uno, lo que no es nada para una ciudad de veintitrés millones de habitantes.

¿Todo sucede entonces en la calle?

O en las bodas. Pero comienza a haber un cierto impulso entre las gentes que tienen voz. También hay una tradición pues Domingo, Carreras y otros grandes nombres han pasado por el Palacio de Bellas Artes, pero también porque ahora estamos Ramón Vargas y yo mismo. Recibo mensajes de correo electrónico de jóvenes tenores mexicanos que me escriben: "Quiero ejercer mi oficio, ¿qué debo hacer?". Les cuento mi trayectoria y añado: "Si quieres, te consigo audiciones". Si no, vuelven al mariachi porque "es más fácil".

¿Por qué eligió instalarse en Francia, antes que en España, Italia o Alemania?

Sí, elegí Francia no sólo por la música, sino también por la literatura, la arquitectura, la cocina, las gentes... ¡Adoro París! La primera vez que canté en Europa, fue en Gènes, en 1999, en el papel de Des Grieux de *Manon de Massenet*, en el segundo reparto. La primera vez que canté en un reparto principal fue a finales de aquel mismo año en *La bohème* de la Ópera de Lyon. Desde nuestra llegada, mi mujer



Cuando los libretos carecen de calidad, considero no estar delante de una obra literaria sino de una ópera que es música con palabras...

y yo nos enamoramos de la cocina, de las gentes, de las callejuelas, de los museos. Era maravilloso. Un fin de semana, mi mujer me dijo "¡Vamos a París, no estamos lejos!". Llegamos y fue un choque, como todos los que ven París por primera vez. La belleza de esta ciudad es enorme, es tan grandiosa, tan elegante y llena de vida... Lo que adoro de Francia es que hay una tradición increíble pero que continúa teniendo al mismo tiempo una creatividad muy rica.

¿Le interesa la música contemporánea?

Por ahora no. Más tarde, quizá.

¿Y la música antigua?

Sí, tengo un proyecto con Emmanuelle Haïm, con la que voy a grabar *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi y algunos madrigales. Es la primera vez que hago este repertorio y me pongo en sus manos. El día que la conocí le dije: "No sé si esto es para mí, pero quiero trabajar contigo". Estoy muy contento de hacer esta ópera con ella. Quizá un día le llegue su turno a la música contemporánea.

En cinco años su carrera se ha disparado. ¿Qué sentimiento le inspira este éxito tan rápido?

Ciertamente el éxito repentino me lleva a preguntarme qué es lo que determina las cosas. Un día me preguntó mi mujer: "¿Cómo te sientes?". Fue después de que saliera este primer disco en Vir-

gin y recibiera una acogida singularmente calurosa, y de mi éxito en el Covent Garden, y las peticiones de entrevistas que siguieron. Yo le respondí: "Oye, es estupendo, pero a veces tengo miedo porque siento como si volara. Es una experiencia extraordinaria, pero temo perderme entre las nubes". Ella me dijo: "No te preocupes, yo estoy aquí. ¡Aprovecha y vuela! Es como con las cometas, si te vas demasiado lejos, tiro un poco para que descendas".

¿El hecho de contar con el psicoanálisis desde hace años le ayuda?

Tengo cosas sólidas en mi vida, mi mujer, mis hijos, y también una guía, el psicoanálisis, donde a veces también hay un poco de música. El psicoanálisis me ayuda mucho, hace nueve años que sigo una terapia, incluso antes de soñar convertirme en cantante de ópera. Mi mujer, a la que conozco desde hace dieciséis años, es psicóloga. Ella es mi primer y único amor, junto con la música. El día que le propuse matrimonio, me dijo: "Sí, de acuerdo, pero ¿has pensado en el psicoanálisis?". "¿Por qué?" (Yo le había hablado del matrimonio fracasado de mis padres, que acabó en divorcio, aunque es algo corriente). Ella me dijo: "No, no, veo que tienes un gran potencial pero no dejas desarrollarlo porque hay cosas que debes trabajar". Le dije: "Vale, probaré un mes y veremos".

¿Y le permite verdaderamente avanzar?

Sí.

¿Cómo lo consigue si no para de viajar?

Lo hago por teléfono, ya que mi psicoanalista vive en México. Es caro, pero vale la pena. Es una inversión.

Para usted es importante la literatura. ¿No le molesta la indigencia de ciertos libretos?

No, la música es un lenguaje tan profundo y extraordinario que, cuando los libretos carecen de calidad, considero no estar delante de una obra literaria sino de una ópera que es música con palabras, claro, pero ante todo es música.

¿Lee poesía en voz alta?

Sí. El día que canto en escena, declamo antes. Me gusta hacerlo. Lo hacía de niño y gracias a este ejercicio encontraba mucha musicalidad en mí.

En la *mélodie* y el *lied* la literatura y la poesía están muy próximas a la música. ¿Piensa abordarlos?

Soy demasiado respetuoso con este repertorio y lo abordaré cuando llegue el momento oportuno. En él, las palabras y la música están al mismo nivel y tienen el mismo valor. Incluso si hablo alemán para cantar en alemán, debería trabajar mucho antes de pensar en cantar *lied*. Y ahora no podría. Tendría que encontrar un pianista con el que me sintiera en ósmosis, pues no se trata de un simple acompañamiento sino de ver-

dadera música de cámara. Cuando canto ópera francesa, si pongo un poco de acento no importa, pero en la *mélodie* el acento es censurable y hay que acercarse lo más posible a la perfección.

Es cierto que pocos cantantes de lengua española abordan la *mélodie* y el lied. ¿Es porque es un estilo algo ajeno al carácter hispano?

En efecto, nos es un poco extraño, porque la moderación, la calma, la elegancia con las que hay que cantar estos repertorios están lejos del carácter hispano y sudamericano, más vivo y expresivo, hecho para la ópera, para las canciones italianas, en las que también se canta con las manos y los gestos. Si se canta así el lied [*canta, con una mano en el corazón y la otra tensa, con voz vibrante y cálida*], resulta horrible. Es un poco trabajar contra nuestra naturaleza. A veces me preguntan por qué no canto *El barbero de Sevilla*. Respondo que sí puedo cantarlo, pero cuando escucho la manera en que lo canta Juan Diego Flórez considero que es precisamente así como hay que hacerlo. Entonces, ¿sí no es para mi voz, por qué iba a destrozarla cantando este repertorio si nunca lo haría tan bien como Flórez?

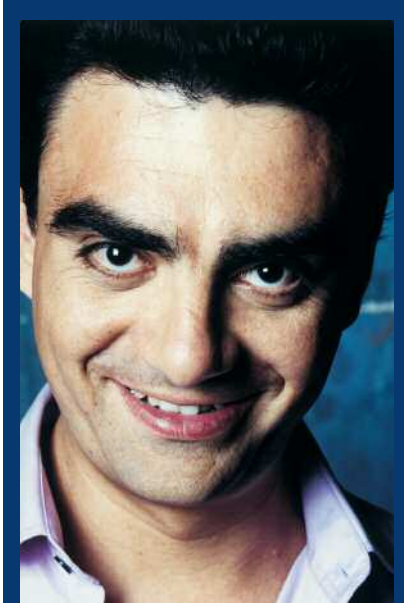
¿Y Mozart?

Ya lo hice y lo volveré a hacer. Hace tiempo canté *Il re pastore* y *Così fan tutte*, y quizá haré Tito e Idomeneo. **¿No hace falta una cierta madurez para cantar Mozart?**

No, no. Sí... A decir verdad, Mozart se ofrece a los cantantes jóvenes porque no hay grandes agudos. Creo que es un error. Porque para cantar a Mozart hay que tener una técnica excepcional; la dificultad de Mozart, como se sabe, es que aparentemente es muy fácil, muy simple. Todo es claro, todo se entiende. Pero cuando un cantante comete el menor error, sólo se escucha eso. En Mozart, todas las notas están ahí, se oye todo, los matices, las dinámicas. Me gusta Mozart pero es verdad que, a veces, los personajes son algo planos. Por ejemplo, encuentro *Don Giovanni* extraordinaria, pero reconozco que el personaje de Don Ottavio es muy poco interesante, es bonito, pero como actor e intérprete, resulta insuficiente. Por el contrario, Ferrando es muy interesante, Idomeneo soberbio y verdaderamente me gustaría cantarlo; ya llegará, estoy seguro.

A usted le gustan la literatura, el cine, las artes plásticas. ¿Le ayuda esto en sus interpretaciones para la escena hoy que, en un teatro de ópera, todos los elementos escénicos, literarios y musicales están representados a partes iguales con la obra de arte total soñada por Wagner como meta?

Los cantantes deberían interesarse por todo. Debemos ser esponjas, y



Los cantantes deberían interesarse por todo. Debemos ser esponjas, y tomar todo lo que nos llega para ir por delante.

tomar todo lo que nos llega para ir por delante. Ir, por ejemplo, a museos — nosotros que tenemos la suerte de viajar por todas las ciudades del mundo—, contemplar las más bellas exposiciones imaginables y permanecer un momento delante de un cuadro para estudiar la luz, las figuras, los rostros. Esto es igualmente válido para la escultura y la arquitectura. Y no sólo las artes. Pasear por un parque, sentarse, mirar la ciudad, los niños jugando, las parejas que se acarician en los bancos, las gentes comiendo, las hojas cayendo de los árboles, las ondulaciones del agua en un estanque agitado por el viento. Todo esto es la vida, nosotros delante de este vaso de agua con gas, las personas que nos rodean. Y también es el arte, pero el arte es la interpretación de la vida, de nuestra vida. Esto es lo que hacemos los cantantes. Estamos interpretando a los directores de escena que nos ofrecen otra vida, otra forma de vivir.

El director de escena le impone su propia visión, que no coincide forzadamente con la suya. ¿Renuncia usted a su propia personalidad frente al director? ¿En qué medida permanece fiel a sí mismo?

Creo que ante todo importa ser uno mismo. Pero, a través de la mirada del director de escena, cambia nuestra percepción del personaje, o se hace más rica. Aunque también hay que decir

que los cantantes hacemos un trabajo extremadamente serio para llegar a cantar cualquier cosa. Trabajamos mucho con el pianista, meditados cada personaje antes de presentarnos al primer ensayo y, cuando llegamos a una producción, el director de escena nos propone ideas muy diferentes de las que nos habíamos imaginado. El director de orquesta viene a continuación diciendo “no es ese *tempo*, sino éste”. Así que la flexibilidad del cantante tiene que ser enorme. También es duro cuando, al final, se lee la crítica. Por ejemplo: “la puesta en escena estuvo bien y también el director. Por desgracia el *tempo* elegido por el tenor para su aria no fue el más exacto. No se entiende por qué cantó tan rápido y optó por esa caracterización del personaje”. Bueno, asumo esas críticas porque se trata de mí, pero no sólo soy yo, es el fruto de un trabajo en equipo. Y esto la gente lo olvida, incluido el público. Pero lo que cuenta, al fin, es que el público se olvide, escuche y sienta, es todo.

Usted dudó un momento entre el sacerdocio y el canto. También quiso dedicarse al fútbol. ¿Todo esto tiene algo que ver con su carrera de cantante?

Sí. Quise ser sacerdote, futbolista, psicoanalista, profesor. También fui payaso. De esto se desprende mi deseo de ser un hombre del espectáculo. Muy pequeño, estuve en una escuela donde podía realizar todas las artes escénicas. Convertirme en sacerdote implica una espiritualidad pero también un gran acto, como ocurre con la enseñanza. Pero estoy contento de haber llegado a lo que debía ser: ¡cantante de ópera!

¿Tiene intención de defender el repertorio hispano?

Mi próximo proyecto de disco monográfico reunirá arias de óperas españolas. Nada de zarzuelas, aunque las haya maravillosas. No hay muchas óperas españolas pero se encuentran, e incluso óperas mexicanas. Quiero lanzarme a una búsqueda para descubrir las; creo que hay cosas interesantes. Hay una cultura de la ópera latinoamericana muy mal conocida y quiero intentar que pueda llegarse a amarla.

¿Piensa en la ópera alemana, por ejemplo Wagner?

¡No! O quizá dentro de treinta años. Este año voy a grabar el marinero de *Tristán e Isolda*. He descubierto hace poco, entre dos ensayos, *La walkiria*. Estaba cansado pero fui, empujado por la curiosidad, y pensé que si resultaba larga me iba a dormir. Pero no, me entusiasmé por esta ópera y lloré mucho.

Bruno Serrou

Traducción: Juan Manuel Viana

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

DEL MES DE JULIO DE 2004

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.



BRITTEN: Las tres Suites para violonchelo solo.
William Butt, violonchelo.
2 CD WARNER Apex 2564 60493-2.

La discografía de estas composiciones ofrece muestras de primera clase. A su lado se sitúa, con pleno derecho, William Butt. **C.V.W.** Pg. 75



SAINT-COLOMBE: Conciertos a dos violas iguales. Vol. I: Conciertos I-XVIII. LES VOIX HUMAINES.
2 CD ATMA ACD 2 2275.

Las interpretaciones son extraordinarias. Les Voix Humaines se superan a sí mismas con unas recreaciones de una profundidad y una variedad de matices formidables. **P.J.V.** Pg. 92



BRUCKNER: Sinfonía nº 3. (Versión original). ORQUESTA SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN.
Directór: KENT NAGANO. SACD HARMONIA MUNDI HMC 801817.

Buen comienzo de Nagano en este mundo sinfónico tan peculiar. Seguramente estamos ante la mejor aproximación discográfica a esta versión original de la *Tercera* de Bruckner. **E.P.A.** Pg. 76



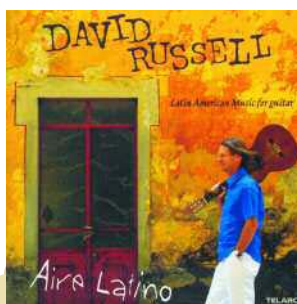
SHOSTAKOVICH: Sonata nº 2, Tres danzas fantásticas, 5 Preludios, Vals lírico, e.a.
VLADIMIR ASHKENAZI, piano.
SACD DECCA 470 649-2.

Una experiencia que para el aficionado resultará enriquecedora y llena de atractivo. Un nuevo acierto de este admirable pianista. **S.M.B.** Pg. 94



FROBERGER: 8 Suites. Lamentación por la muerte de Fernando III. Tombeau por Mr. de Blancheroche.
BOB VAN ASPEREN, clave.
2 CD AEOLUS AE-10024.

Una primera lección de madurez, estilo, sobriedad y elegancia de lo que promete ser una magnífica aportación a la discografía de Froberger. **E.M.M.** Pg. 80



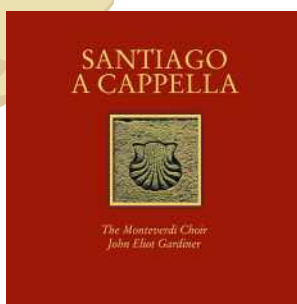
DAVID RUSSELL.
Guitarrista. **Aire latino.** Obras de Ramírez, Barrios, Reis, Lauro, Villa-Lobos, Cardoso, Escobar, Ponce, e.a. TELARC CD-80612.

Un disco excepcional. David Russell nos demuestra una y otra vez su exquisita musicalidad y su enorme talento interpretativo apoyado en una técnica intachable. **J.P.** Pg. 97



LISZT: Años de peregrinaje.
NICHOLAS ANGELICH, piano.
3 CD MIRARE MIR 9941.

El fabuloso registro de Angelich supone una nueva versión de referencia, más abstracta y radical que la de Berman pero no menos fascinante y enriquecedora. **J.M.V.** Pg. 85



SANTIAGO A CAPPELLA.
Obras del Llivre Vermell, Guerrero, Lobo, Victoria, Juan IV de Portugal y Cardoso. CORO MONTEVERDI. Director: JOHN ELIOT GARDINER.
EMARCY 0602498673058.

Un recorrido por la mejor polifonía ibérica del siglo XVI de la mano de una de las agrupaciones corales más prestigiosas y valoradas del mundo. **P.J.V.** Pg. 59



NONO: A floresta é jovem e cheja de vida. ¿Dónde estás hermano? Djamila Boupchà: esta noche. ELISABETH GRARD, SOPHIE BOULIN, SOPRANOS; CAROL ROBINSON, CLARINETE. VOXNOVA. MODE 87.

Una atmósfera sobrecogedora atraviesa todo el disco, sin duda uno de los más singulares que se hayan consagrado jamás a la música de la modernidad. **F.R.** Pg. 88

schertzo DISCOS

Año XIX – nº 188 – Julio-Agosto 2004



Seppo J. Sirikka / Eastpress

OSMO VÄNSKÄ



Decca/Sasha Gusov

RICCARDO CHAILLY

Novedades orquestales

A VUELTAS CON EL REPERTORIO

Por supuesto que las discográficas prosiguen su incansable búsqueda de repertorios olvidados o desconocidos; ahí están, para confirmarlo, el reciente registro de Osmo Vänskä para BIS con obras orquestales del finés Robert Kajanus —apóstol de primera hora de la causa sibeliana—, las *Seis Sinfonías* del polaco Josef Tal (n. 1910) con Yinon y la NDR (CPO) o el tercer y penúltimo volumen, para la misma firma alemana (y que incluye *Primera*, *Octava* y el *Epílogo sinfónico*), de la muy interesante integral sinfónica de Egon Wellesz —al que Capriccio dedica también un monográfico— a cargo de Gottfried Rabl y la Sinfónica de la Radio de Viena.

Pero el repertorio orquestal “de toda la vida”, el del siglo romántico y las primeras décadas del XX continúa tentando a todos los sellos, sea cual sea su tamaño. Así, LSO Live prosigue su ciclo Brahms-Haitink —iniciado con la *Segunda* y el *Doble Concierto*—, ahora con la *Primera* más la *Obertura trágica*, a la vez que edita cuatro *Sinfonías* de Sibelius (*Tercera*, *Quinta*, *Sexta* y *Séptima*) bajo la batuta de un veterano en estas lides: sir Colin Davis. Riccardo Chailly avanza en su ciclo Mahler para Decca con la *Tercera* mientras que la *Cuarta* es defendida (no sólo los grandes se atreven con tan concurrido repertorio) por la desconocida Orquesta Metropolitana del Gran Montreal que dirige para la discográfica canadiense Atma Yannick Nézet-Séguin. El pianista-director Zoltán Kocsis, con la Filarmónica Nacional Húngara, hace doblete en dos sellos de su tierra. Para Hungaroton ha grabado un deslumbrante SCAD consagrado a Bartók que incluye el *Concierto para orquesta*, la *Suite de danzas* y las *Canciones campesinas húngaras* mientras que en BMC dirige la *Primera* de Rachmaninov. Más húngaros y más Rachmaninov: Iván Fischer y la Orquesta del Festival de Budapest —ahora en Channel y también en SACD— nos ofrecen la *Segunda* del ruso junto a *Vocalise*. Beethoven (*Segunda* y *Pastoral*) por Masur y Chaikovski (*Patética*) por Muti son las más recientes apuestas de Naïve dentro de su colección de registros “en vivo” grabados por Radio France. Para Telarc Paavo Järvi con Cincinnati prueba suerte con Ravel (*Suite nº 2 de Dafnis, Pavana, La valse, Bolero, Ma mère l'oye*) y Philips nos trae la nueva entrega Shostakovich de Gergiev y el Kirov que incluye *Quinta* y *Novena*, mientras su hermana DG edita el encuentro Argerich-Chung celebrado en el Châtelet con el *Concierto* de Schumann y la *Incompleta* schubertiana en los atriles. Y, para terminar, dos integrales sinfónicas a las que no parece asustar la nutrida competencia: si David Zinman y la Tonhalle de Zúrich se enfrentan con las cuatro partituras schumannianas, el incombustible Osmo Vänskä prepara para BIS la que ya se anuncia como primera integral de las sinfonías de Beethoven en SACD multicanal.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Novedades orquestales. 57

ENTREVISTA:

John Eliot Gardiner. Juan Antonio Llorente. . . 58

ESTUDIO:

Santiago a cappella, Gardiner. P.J.V. 59

REEDICIONES:

DG Leonard Bernstein. E.P.A. 60
EMI Great Recordings of the Century. E.P.A. . . 62
Naxos Great Conductors. E.P.A. 63
Hyperion Helios. D.A.V. 64
Philips Duo. C.V.N. 64
Trío Universal. F.F. 65
EMI Great Artists of the Century. E.P.A. 66
Living Stage. A.R. 68
BBC Legends. C.V.N. 70
CDK. J.A.G.G. 70
Naxos Great Singers. B.M. 71

DISCOS de la A a la Z. 72

DVD de la A a la Z 100

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS 103

EL BARATILLO. Nadir Madriles 104

Gardiner graba un disco de polifonía española

CAMINO DE SANTIAGO

Se nota que, a sus 61 años, John Eliot Gardiner —Sir, por decreto de su Graciosa Majestad Británica desde 1998— se ha enfrascado en la lengua de Cervantes antes de emprender una serie de conciertos a lo largo del “Camino”, una palabra que pronuncia con tanta claridad en castellano como los nombres de los compositores de nuestro Siglo de Oro incluidos en el disco de polifonía que en estas fechas aparece en el mercado (véase crítica en la página 59 de este número). O los de las poblaciones en cuyas iglesias irá ofreciendo conciertos con el contenido del CD desde el día 14 de julio, cuando, con el Monteverdi Choir, que este año se apunta una fecha con números redondos en su biografía, comience en Jaca una serie de 12 actuaciones. La gira concluirá el 31, en Santiago de Compostela, tras un viaje en parte a pie, hasta acumular los kilómetros que acrediten a los miembros del Coro como peregrinos, y antes de ofrecer la última de sus veladas en la capital espiritual de Galicia.

Hace poco más de tres meses estuvo en España y de nuevo lo tenemos con nosotros.

Encantado, además. Me parece un privilegio regresar a este país durante medio mes largo de julio con este proyecto.

¿Llevaba tiempo madurándolo?

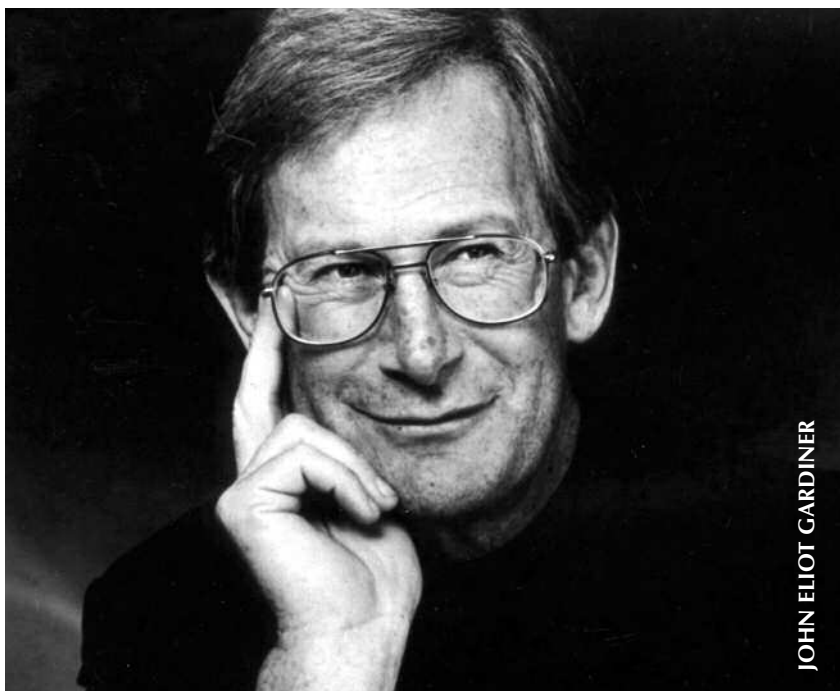
Desde el año 2000. Fue después de dirigir un concierto en el precioso templo secularizado de Santo Domingo de Bonaval, en Santiago de Compostela, cuando, fascinado por el ambiente maravilloso que allí se creó, se me ocurrió la idea. A la salida, al pasar por la Plaza del Obradoiro, al lado de la Catedral pensé que sería interesante hacer una especie de peregrinación musical en diversas iglesias a lo largo del Camino, recorriendo el Norte de España. Y eso es lo que vamos a hacer ahora.

Un Camino un tanto sui generis.

Desgraciadamente, al final los conciertos se han concentrado en su mayoría en Castilla-León, y no en Navarra. Porque me habría gustado mucho actuar en Roncesvalles y seguir por sitios con ese renombre entre los romeros. Ahora empezaremos en Jaca, después vamos a San Juan de Ortega, a Burgos, a Frómista... En total, actuaremos en 12 puntos, incluyendo uno que se acaba de incorporar en Navarra.

Ese Camino, que usted pronuncia tan bien en castellano, se puede entender con un sentido místico-religioso ¿lo tiene también para usted, o le suena más a folclore... incluso a marketing, habiendo un disco por medio?

Puede tener de todo, menos de marketing. En primer lugar, me pareció un modo muy apropiado para celebrar el 40 aniversario de la fundación del mi coro, el Monteverdi. Entendí que debíamos buscar algo especial para una fecha tan señalada, y esta justificación me resultaba más que adecuada para la circunstancia. En segundo lugar, es que, habiendo recorrido tantas abadías, iglesias y capillas extraordinarias como las que conozco en España, ésta me parecía una excusa perfecta para hacer ahora música en ellas. El remate de esta historia era el hecho diferencial de que, si bien mucha gente hace el recorrido del Camino, lo que no creo es que sean muchos los que hagan un “Camino musical”. En otras palabras: recorriendo una buena selección de toda la música que se escribió en España durante el Siglo de Oro.



JOHN ELIOT GARDINER

Obras de compositores como Peñalosa, Escobar, además de Anchieta, Morales, Guerrero... y por supuesto Victoria, todos ellos gloriosos creadores.

¿Algún favorito entre el conjunto?

Debo confesar que tengo una especial debilidad por Guerrero. Esto no quita para que la idea global de ir cantando las obras de todos ellos me haya resultado atractiva inmediatamente. Todo esto es lo que hay detrás del proyecto. De verdad que nada de marketing.

¿Tampoco se puede calificar de repetición, habida cuenta la experiencia que vivieron hace unos años con Bach y sus cantatas en numerosos puntos de Centroeuropa?

Tampoco es una repetición. No estamos copiando la idea aquella. Esto es algo totalmente distinto. En aquella ocasión nos centramos en un compositor en particular: nada menos que Johann Sebastian Bach, intentando dejar a un lado sus obras más conocidas: las Misas, las Pasiones, la integral de los Conciertos de Brandemburgo... Nos decidimos por las cantatas que, en cierto modo, son relativamente desconocidas. Pero la idea de partida en aquella ocasión fue la de

sumergirnos durante un año entero en la obra de un solo compositor. Y, a partir de ahí intentar descubrir todo lo relativo al propio Bach y a los problemas que tuvo que sortear con la música. Por último, estaba lo que aquello nos podía reportar a nosotros mismos.

Entre otras diferencias entre aquella ocasión y esta hay que constatar la duración y el espectro espacial. Si el año Bach se convirtió para ustedes en una serie ininterrumpida de conciertos por toda Europa. Este camino nace y muere en España en unos días.

No es exactamente así, ya que antes de comenzar nuestro paseo español, arrancamos la serie de conciertos con tres en el sudoeste francés. Debo añadir a esto, que el repertorio que vamos a interpretar, lo hemos grabado previamente, y el propio efecto multiplicador que se consigue por esta vía se encargará de hacer llegar esta música a un público mucho más amplio que simplemente la audiencia que nos va a venir a escuchar en nuestras paradas a lo largo del Camino.

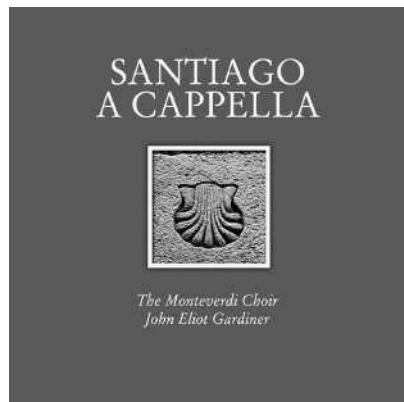
Juan Antonio Llorente

John Eliot Gardiner

PEREGRINO GARDINER


SANTIAGO A CAPPELLA.

Obras del Llibre Vermell, Guerrero, Lobo, Victoria, Juan IV de Portugal y Cardoso. CORO MONTEVERDI.
 Director: JOHN ELIOT GARDINER.
 EMARCY 0602498673058. DDD. 66' 36".
 Grabación: Holborn, IV y V/2004. Productor:
 Howard Moody. Ingeniero: Mike Hatch.
 Distribuidor: Universal. N PN



Tras el peregrinaje por media Europa del año 2000 para interpretar el corpus completo de cantatas religiosas de Bach, con motivo del 250 aniversario del fallecimiento del compositor de Eisenach, John Eliot Gardiner se vuelve a calzar las sandalias y a tomar en sus manos la calabaza del caminante para recorrer en este caso una de las rutas de peregrinación más importantes del Cristianismo desde hace siglos, la del Camino de Santiago. Entre el 15 y el 31 de julio, el director británico ofrecerá al frente de su Coro Monteverdi una serie de once conciertos que arrancarán en la catedral de Jaca y concluirán en la compostelana, después de seguir la ruta jacobea por Santo Domingo de la Calzada, San Juan de Ortega, Burgos, Frómista, Carrión de los Condes, Sahún, León, Oviedo y Ponferrada.

Coincide este peregrinaje con el cuarenta aniversario de la fundación del Coro Monteverdi, cuyo nombre hace alusión al hecho de que fuera creado *ex profeso* para una interpretación de las *Vísperas de 1610* del compositor cremonense. En todo este tiempo, el Monteverdi se ha convertido en una de las agrupaciones corales más prestigiosas y valoradas del mundo, como reflejan sus miles de conciertos por todo el orbe y sus más de cien discos grabados, tanto en solitario como acompañando a los conjuntos orquestales creados por el propio Gardiner, primero la Orquesta Monteverdi y después, ya con el empleo de instrumental de época, The English Baroque Soloists (1979) y la Orchestre Révolutionnaire et Romantique (1990).

Entre el 30 de abril y el 2 de mayo del presente año, el Coro Monteverdi volvió a los estudios de grabación para registrar el programa con el que hará el



Rafael Martín

Camino de Santiago, un recorrido por la mejor polifonía ibérica del siglo XVI con un añadido, algo fuera de sitio, del *Llibre Vermell*. No cabe duda de que el *Mariam matrem virginem*, auténtico virelai a 3 voces, es una pieza de gran atractivo, pero no se entiende demasiado bien que se haya escogido esta obra, que proviene de una recopilación de la música que interpretaban los peregrinos en Montserrat, cuando hay suficiente repertorio relacionado con la sede compostelana, sin ir más lejos, en el *Codex Calixtinus*, más antiguo (es del siglo XII, mientras que el *Vermell* data del XIV), pero con piezas polifónicas que podrían haberse adecuado igualmente a las características del conjunto. En cualquier caso, la interpretación, *a cappella*, como todo el CD, es de extraordinaria belleza, por la pureza de líneas, la transparencia y la delicadeza de la entonación.

El resto del disco explora, como dijimos, la mejor polifonía renacentista de España y Portugal. De Francisco Guerrero se incluye el motete *Ave virgo sanctissima*, una de las tres piezas, junto a *In exitu Israel* y el himno *Pangue lingua*, que lo hicieron célebre ya en su época según el famoso *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* publicado por Francisco Pacheco en 1599, el mismo año del fallecimiento del compositor sevillano. Y a su lado, una obra bien diferente, como es un *Duo seraphim*, escrito a doce voces repartidas en tres coros. Estas dos piezas de Guerrero, encantadora y dulce una, suntuosa y monumental la otra, sirven a la perfección para medir la calidad del Monteverdi y su capacidad para desmenuzar, con la misma atención al detalle, la música más intimista y recogida y la más exuberante y grandiosa.

Sevillano como Guerrero, Alonso Lobo es en realidad el centro sobre el que pivota el programa que nos presenta aquí Gardiner, pues de él nos ofrece las *Lamentaciones* para la primera lección del Sábado Santo y el célebre motete funeral *Versa est in luctum*, escrito para las exequias de Felipe II. Si en las lamentaciones se combinan los largos melismas sobre las iniciales hebreas con una especie de recitado del texto de Jeremías, el motete es una de las joyas

indiscutibles de nuestro patrimonio histórico. Hemos escuchado versiones tal vez más personales, en las que las disonancias se presentaban de modo más descarnado y emotivo, pero seguro que ninguna en la que la textura polifónica a seis voces de la obra se presente con esta claridad, este milagroso equilibrio entre tesituras y este *tempo* sereno y fluido, que por sí solo resulta sobrecogedor.

El *O vos omnes* a 4 voces de Tomás Luis de Victoria comparte con las *Lamentaciones* de Lobo el sentido declamatorio de la polifonía, que en la versión de Gardiner, construida a partir de los contrastes dinámicos, con *crescendi* y *diminuendi* sucesivos, resulta de majestuosa profundidad. El segundo motete que se incluye del maestro abulense, *O Lux et decus Hispanice*, es una antifona para el día de Santiago, cuyo texto aparece ya puesto en música en el *Codex Calixtinus*.

El disco incluye también dos obras de maestros portugueses. Llama la atención la profesión de fe del rey Juan IV de Portugal, *Crux fidelis*, por ser una pieza escrita en el más estricto y severo estilo contrapuntístico del siglo XVI, a pesar de que el rey nació en 1604. El Coro Monteverdi da en esta obra una muestra de contención y sobriedad notables, con una exquisita interpretación en *piano* y puntuales *crescendi* que resaltan el sentido retórico del texto. Afirmativas y rotundas resuenan en cambio las seis voces del *Non mortui qui sunt in inferno* de Manoel Cardoso, de riquísimas texturas, convenientemente resaltadas por Gardiner merced a unas articulaciones ágiles y al sutil contraste de las dinámicas y los timbres. Uno de los momentos más bellos de todo el CD.

El flamenco Philippe Rogier fue maestro de capilla de Felipe II entre 1588 y 1596, año de su muerte. Su *Salva nos Domine* es obra peculiar, breve, sencilla, destinada en exclusiva a las tesituras más agudas. Su carácter es magníficamente recogido en una interpretación leve, elegante y vaporosa, ideal para cerrar el disco, como si los sonidos se desvanecieran poco a poco entre las bóvedas de la catedral, fatigados los cantores tras las duras jornadas de peregrinación.

Pablo J. Vayón

schetzo

DG Leonard Bernstein

LENNY DE AMARILLO

Este pilar de la Deutsche Grammophon (todavía hoy sostén indispensable del catálogo CBS/Sony), nos visita de nuevo con una reedición de todas sus grabaciones con el sello amarillo (dentro de la serie *Collectors*) hechas en los últimos años de su vida, concretamente a partir de su firma en exclusiva con la multinacional alemana en 1976. En el primer lanzamiento que comentamos, esta publicación consta de cinco álbumes dedicados a Haydn, Beethoven, Brahms, Sibelius (con rellenos de Elgar y Britten) y diez compositores americanos que se mencionan en el apartado correspondiente.

La presentación de los álbumes es excelente, lo mismo que las grabaciones (todas hechas en vivo, menos las *Variaciones Enigma* de Elgar y *Quiet City* de Copland) y los comentarios sobre las obras y el director en los tres idiomas habituales, a lo que tienen que añadir el atractivo precio medio de cada uno de ellos. Sin duda, una bella edición dedicada a uno de los directores más peculiares y significativos de la segunda mitad del XX, a veces discutible u opinable, pero a fin de cuentas músico interesantísimo que siempre tenía cosas que decir en cualquiera de los repertorios a los que se enfrentaba. Comentamos a renglón seguido las cinco cajas citadas.



Haydn

Extraordinario álbum (4 CD 474 919-2), fenomenales versiones de cuatro sinfonías (*n.ºs 88, 92, 94 y 105*), la *Misa en tiempo de guerra* y *La Creación*, las primeras con la Filarmónica de Viena, y las obras corales con la Sinfónica y Coro de la Radiodifusión Bávara y los siguientes solistas: Blegen, Fassbaender, Ahnsjö y Sotin (misa), y Blegen, Moser, Moll, Popp y Ollmann (oratorio).

Recordemos que una de las máximas autoridades en Haydn, el musicólogo británico Robbins-Landon, decía que Bernstein era a su juicio el mejor director del compositor austriaco, el que ponía más en evidencia la frescura, el dinamismo, el humor y todo el amplio abanico de emociones que poseen estas obras maestras, como efectivamente se puede comprobar en sus primitivas ver-

siones de las seis *Sinfonías de París* y en las doce de *Londres*, todas ellas con la Filarmónica de Nueva York y disponibles en la actualidad en diversas colecciones de Sony. Las interpretaciones de este álbum, aún más sutiles, matizadas, refinadas y espontáneas que aquéllas, y de intervenciones orquestales realmente excepcionales, todavía van más allá en idioma e intención expresiva que sus hermanas neoyorquinas, aparte de estar mejor grabadas y prácticamente con los mismos *tempi* movidos y animados. El único inconveniente es el escaso número de sinfonías grabadas. Lástima. En las dos obras corales, sólidas y brillantes, se pone siempre en evidencia el vigoroso pensamiento musical del autor, y el director se nos muestra como el consumado haydniano que sin duda era, obteniendo en los dos casos unas excepcionales prestaciones orquestales y corales de los conjuntos bávaros, aunque a veces encontremos ciertos caprichos técnicos y expresivos en la traducción de *La Creación*, versión, por otra parte, extraordinaria en su exuberante, maduro y riguroso mensaje expresivo. Competentes y disciplinados solistas, con alguna pega para el monótono Hans Sotin, un lunar de escasa importancia en el admirable conjunto.

El álbum viene acompañado por interesantes comentarios de Bernard Jacobson en los idiomas habituales. En suma, una importante aproximación que nos vuelve a demostrar que el binomio Haydn-Bernstein son palabras mayores y que merece la mayor de las atenciones. No se lo pierdan.

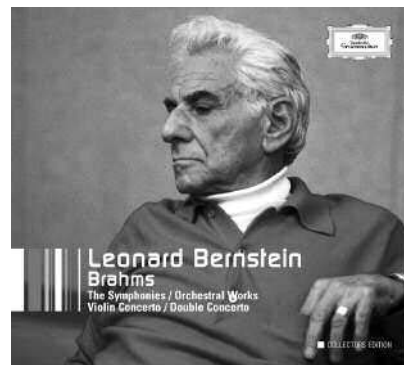


Beethoven

Se trata del ciclo de las *9 Sinfonías* (5 CD 474 924-2) que Deutsche Grammophon publicó por primera vez en LP en la década de los ochenta y después reeditó en compacto en alguna que otra ocasión dentro de diversas colecciones. Son tomas de conciertos en vivo de 1977, 1978 y 1979 hechas en la Musikverein y en la Staatsoper, muy distintas de las grabaciones que el propio Bernstein hizo en estudio de estas nueve obras en su época de titular de la Filarmónica de Nueva York (entre 1958 y 1969), aunque

el crítico norteamericano Mortimer H. Frank curiosamente hacía esta observación en la revista *Fanfare*: “un álbum que, por el realismo de la toma de sonido, el toque refinado y equilibrado de la Filarmónica de Viena y el vigoroso control de la dirección de Bernstein, hace referencia y recuerda la edad de oro de Toscanini al frente de la Filarmónica de Nueva York”. El ciclo es un magnífico exponente del sonido de la orquesta vienesa, singularmente bien captado por los ingenieros de la DG (a juicio del firmante, uno de los mejor grabados del mercado), y la dirección de Bernstein, efectivamente, es exuberante, contrastada, vigorosa y emotiva, pero también analítica, precisa y enérgica, uno de sus indudables logros fonográficos. El ciclo, globalmente considerado, resiste cualquier comparación y lo podríamos situar sin ningún problema dentro de los diez más logrados y, por supuesto, por delante de todos los directores que lo han grabado también con esta misma orquesta (Abbado I, Böhm, Schmidt-Isserstedt y Rattle). En fin, ya es sabido que hay una evidente inflación fonográfica de estas nueve obras, pero la energía rítmica de esta batuta que trata de dar a cada obra su perfecta dimensión formal y expresiva, es una experiencia que cualquier aficionado sabrá valorar y disfrutar como las obras, la orquesta y el director se merecen.

Recordemos que este ciclo se grabó también para la televisión con interesantísimos comentarios del propio Bernstein. No estaría de más que se publicasen en DVD (en Japón ya anuncian su próximo lanzamiento en este soporte).

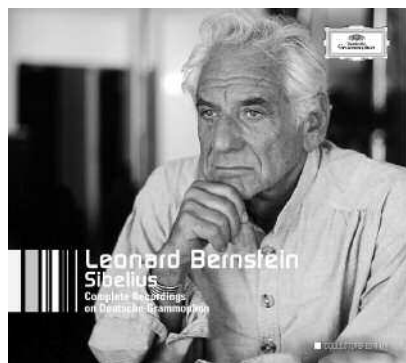


Brahms

Como en el caso anterior, estamos ante tomas en vivo de conciertos hechos entre 1981 y 1982 con la Filarmónica de Viena, orquesta idónea para esta música que toca con brillantez, pasión y virtuosismo ejemplares. El álbum (5 CD 474 930-2) contiene las *4 Sinfonías*, el *Concierto de violín* (con Kremer) y el *Doble* (con Kremer y Maiski). Bernstein, más comedido, profundo y matizado que en su extravertido ciclo anterior con la Filarmónica de Nueva York, sopesa cada

frase, cada motivo, cada matiz; logra un equilibrio admirable entre las varias familias de la orquesta, y a despecho de ciertos caprichos en los *tempi* (último movimiento de la *Primera*, primero de la *Tercera*) y alguna exageración en los acentos (movimiento final de la *Cuarta*, *Obertura trágica*), traduce todo con sus acostumbradas dotes persuasivas, con elegante precisión y también con una intensidad dramática y una lógica constructiva que diseña con todo lujo de detalles. A pesar de ciertos aspectos eminentemente subjetivos y discutibles, estamos ante versiones de buena factura que sobrepasan la dimensión puramente terrenal del producto bien hecho, un tanto a la manera del segundo ciclo de Giulini con la misma orquesta y para el mismo sello. La sensacional prestación de la Filarmónica de Viena y las soberbias grabaciones ayudan a ello. Impecables Kremer y Maiski, con claro, cuidadoso y sutil acompañamiento de la batuta en las dos obras concertantes.

El libreto cuenta con una interesante nota del propio Bernstein sobre Brahms escrita en septiembre de 1982. En definitiva, en nuestra opinión no se logra aquí la coherencia y perfección de los dos álbumes anteriores, aunque estamos ante un buen ciclo Brahms, inspirado y con ideas, y, sobre todo, magníficamente tocado y grabado. Recomendable, por supuesto.

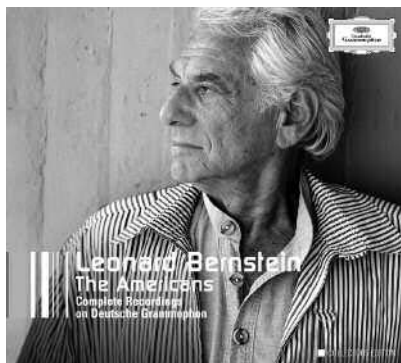


Sibelius

Indiscutible homenaje de uno de los más eminentes sibelianos de la fonografía a la obra del compositor finlandés (3 CD 474 936-2). Bernstein fue uno de los primeros en grabar el ciclo de las 7 *Sinfonías* y otros poemas sinfónicos con la Filarmónica de Nueva York en la década de los sesenta (hoy disponibles en Sony), versiones que siempre han sido consideradas como clásicas en la discografía al lado de las de Barbirolli, Maa-zel, Colin Davis I o Rozhdestvenski. Las tomas en vivo de este ciclo incompleto que ahora comentamos con la Filarmónica de Viena (*Sinfonías Primera, Segunda, Quinta y Séptima*) proceden de conciertos de 1986, 1987 y 1990, y están acopladas con la versión en estudio de las *Variaciones Enigma* con la Sinfónica de la BBC (1982) y la de los *Cuatro interludios marinos* de la ópera *Peter Grimes* de Britten con la Sinfónica de Boston, el último concierto de Berns-

tein dado el 19 de agosto de 1990, dos meses antes de su desaparición. Las versiones son sensacionales: *Primera* y *Segunda* recibieron elogios casi unánimes de toda la crítica mundial, y efectivamente, en pocas ocasiones podrán escuchar tal entusiasmo y emoción en la traducción de estos pentagramas, con una presencia mágica de la orquesta que acaba por convencer hasta al oyente más refractario (de todas formas, esta minuciosa exposición y perfección del discurso sonoro tiene el inconveniente de dejar más en evidencia las debilidades constructivas de obras como la *Primera*). Aun así, con un mensaje directo, claro y concentrado, con la máxima concisión y profundidad, nos llegan estas versiones refinadas, paladeadas hasta la delectación y fuertemente emotivas que sin duda suponen una cima en la discografía sibeliana y de las que solamente nos queda lamentar el que no hayan sido completadas hasta formar un segundo ciclo que hubiese sido uno de los más atractivos. Caprichosas, pero atractivas, las *Enigma*, y temperamentales, dramáticos y refinados los *Interludios* de Britten.

En resumen: imprescindible Sibelius con atractivos complementos de Elgar y Britten. Extraordinarias tomas de sonido y justos comentarios de James Hepokoski que nos hablan de los últimos modos directoriales de Bernstein.



Americanos

Un memorable y atractivo homenaje (6 CD 474 940-2) de Bernstein a diez de los compositores norteamericanos más conocidos: Gershwin, Barber, Copland, Harris, William Schuman, Ives, del Tredici, Rorem, Foss y Bloch (este último británico de nacimiento, pero nacionalizado en los Estados Unidos en 1924, lo cual justifica plenamente su inclusión en este álbum). Como es sabido, una de las constantes más evidentes a lo largo de la vida de Bernstein fue su compromiso a favor de la música americana, que siguiendo a su mentor Kusevitzki, programó, tocó, explicó y grabó sin descanso, dejando numerosos testimonios fonográficos en sus dos habituales casas de grabación.

El álbum que ahora se comenta contiene 24 obras dirigidas por él en conciertos públicos (como ya hemos dicho, menos *Quiet City* de Copland, hecha en estudio) con las filarmónicas de Los

Ángeles, Israel y Nueva York, manifestando siempre el mismo interés contagioso por cualquiera de ellas, con sus sempiternas luminosidad, frescura y fuerza emotiva. Además, como dice Ned Rorem, uno de los autores del álbum, "...es el único de los directores que sabe que la esencia de la música no reside en la manera en que suena, sino en lo que los sonidos deben comunicar". En el libreto del álbum hay un excelente artículo de David Gutman en el que se comenta la relación del director con las obras de todos estos compositores, un texto que será de ayuda inestimable como introducción a la escucha del álbum.

En cuanto a las interpretaciones, a destacar especialmente el disco enteramente dedicado a Charles Ives con la *Segunda Sinfonía* más siete composiciones orquestales breves (entre ellas *La pregunta sin respuesta*), tocadas con una convicción, brillantez y elocuencia memorables. También hay que destacar los dos discos dedicados a Copland, con siete obras relativamente bien conocidas por los aficionados (*Primavera Apalache, El salón México, Concierto de clarinete, Tercera Sinfonía, Connotaciones para orquesta, Música para el teatro y Quiet city*) que reciben en manos de Bernstein un dinamismo contagioso y unas prestaciones orquestales realmente espectaculares. También nos encontramos con la *Rhapsody in blue* de Gershwin en la que el director actúa también de pianista (pero cuya recreación excesivamente pausada no está conseguida, especialmente si la comparamos con su versión anterior para Sony); con el popular *Adagio* de Barber, aquí más lento que nunca e impecablemente traducido por las cuerdas de la Filarmónica de Los Ángeles, y, en fin, con una serie de composiciones de los autores arriba citados que reciben de Bernstein el adecuado e ideal mensaje técnico-expresivo. En el *Concierto* de Rorem interviene Gidon Kremer como solista; en *Schelomo*, Misha Maiski; y en la cantata bíblica *El Cantar de los Cantares*, de Lukas Foss, la soprano Sheri Greenawald (esta obra no había sido publicada anteriormente).

En fin, un tributo ideal a la música norteamericana por el más universal y posiblemente convincente y cualificado de sus recreadores. Fenomenales tomas de sonido y buen artículo de introducción de David Gutman en los tres idiomas de rigor.

En suma, importante edición de una de las figuras de la dirección de orquesta más atractivas e importantes del XX. Todo es recomendable, incluido el Brahms, por las memorables intervenciones orquestales y la extraordinaria calidad técnica de las grabaciones. Si se pueden hacer con todo, no lo duden ni un instante. En la actualidad, no hay nadie (a no ser que Carlos Kleiber saliese de su eterno letargo) que sea capaz de llevarse al huerto al oyente de esta forma.

Enrique Pérez Adrián

schetzo

EMI Great Recordings of the Century

DESENTERRANDO TESOROS

EMI nos vuelve a alegrar la vida con este nuevo lanzamiento (el duodécimo) de su magnífica colección Grandes Grabaciones del Siglo. En este caso se trata de diez volúmenes de nivel superlativo que reseñamos seguidamente por orden alfabético de autores. El ciclo Brahms de Klemperer (3 CD 5 62742 2, grabaciones de 1954, 1956, 1957 y 1962, acoplado con las dos *Oberturas*, la *Rapsodia para contralto* y las *Variaciones Haydn*) es un modelo que gana peso específico conforme pasa el tiempo, interpretaciones donde se pone de manifiesto que la comprensión que tenía Klemperer de las raíces estilísticas de Brahms fue lo que determinó la manera de dirigir su música, con una habilidad extraordinaria para mantener el equilibrio entre los elementos líricos y dramáticos, por no hablar de la tensión implacable observada en todas las obras y su proverbial maestría en el tratamiento orquestal de una Philharmonia transfigurada bajo su dirección (no olvidemos tampoco el absoluto respeto a todo lo escrito). Bellísima la *Rapsodia*, con una sensacional Christa Ludwig, y fenomenales asimismo las oberturas *Académica* y *Trágica*, especialmente la primera de ellas, socarrona y un tanto irreverente bajo la iconoclasta mirada del gran director. Un gran álbum, sin duda, personal, original y a la altura de los mejores, con buenas grabaciones (las *Variaciones Haydn* están en mono) y acertados comentarios de Richard Osborne. En cuanto al siguiente álbum Brahms, se trata de las dos *Sonatas para chelo y piano* interpretadas por Jacqueline du Pré y Daniel Barenboim (5 62741 2, grabaciones de 1968), un maravillosa, instintiva, fogosa y juvenil demostración de cómo se pueden tocar estas dos obras, con una compenetración entre los dos, una sensibilidad y una maestría técnica perfectamente apta para estas dos obras (tan distintas entre sí). Magníficas grabaciones y justos comentarios de Tully Potter. No se lo pierdan, ya que, independientemente del valor de ambas sonatas, seguramente estamos ante lo mejor que salió de la colaboración entre estos dos grandes instrumentistas.

El precioso disco Debussy/Ravel que sigue a continuación con un Giulini en absolutas y perfectas condiciones físicas, técnicas y mentales (5 62756 2, grabaciones de 1959 y 1962), nos trae cuatro obras de los dos grandes maestros franceses (*El Mar*, *Tres Nocturnos*, *Alborada del gracioso* y segunda suite de *Dafnis y Cloe*) interpretadas por el director italiano con una paleta de colores, una fluidez, una riqueza tímbrica y unos sólidos fundamentos sinfónicos que elevan estas lecturas a cimas muy altas en la historia fonográfica de las mismas. La Philharmonia responde con admirables refinamiento y convicción (en pocas ocasiones oírán mejor tocados pasajes como el primer nocturno (*Nubes*) o el amanecer de *Dafnis y Cloe*, habría que recurrir a Sto-



kowski o a Celibidache para encontrar competidores a la altura de estas versiones). Buen sonido, perfecto tratamiento digital y buenos comentarios de Christopher Dingle en los idiomas habituales. Cambiamos totalmente de estética y pasamos al registro de la donizettiana *Lucia di Lammermoor* (2 CD 5 62747 2, grabación de 1953) que dirigió Tullio Serafin en el Maggio Musicale Fiorentino, con una Callas de 29 años en plenitud vocal (esta versión, no obstante, no goza de total aceptación por parte de los aficionados, ya que además de algunos cortes se pone en evidencia la discutible acústica del Teatro Comunale de Florencia donde fue grabada, prefiriendo otras versiones de la propia Callas —Berlín, 1955; Londres, 1959— más acertadas). No obstante, hay que estar de acuerdo con Rodney Milnes, quien decía que en este registro asistíamos a “una lección maestra sobre la forma de construir un personaje con palabras y sonidos”. El resto del reperto es adecuado (di Stefano, Gobbi, Arié) y Serafin impone su autoridad de competente maestro de foso, aunque se le podría haber pedido más variedad expresiva e imaginación. Recomendable a pesar de los inconvenientes apuntados. Mozart está presente en este lanzamiento con los *Conciertos n.ºs 21 y 22* por Annie Fischer y la Philharmonia dirigida por Sawallisch (5 62750 2, grabaciones de 1958). La pianista húngara, que nos visitó en alguna que otra ocasión, creo recordar que en la década de los setenta, fue una intérprete incomparable de Chopin, Schumann, Brahms, Liszt y Bartók: vitalidad, bravura, brillantez, penetración y poética espontaneidad caracterizaban sus interpretaciones. Aquí, elocuencia y simplicidad se dan la mano (a pesar de las inapropiadas cadencias de Busoni y Hummel que Fischer toca en ambas obras). Grave y comedido el acompañamiento de Sawallisch, aunque con un contingente orquestal demasiado amplio.

Poulenc y sus *Diálogos de carmelitas* nos llega ahora en la excelente versión de Pierre Dervaux (2 CD 5 62751 2, grabación de 1958), un director gran conocedor de todo el repertorio francés. La

obra del escritor católico Georges Bernanos en la que se basa el libreto de la ópera, narra la historia de las carmelitas de Compiègne que desafiaron los decretos de secularización de la Revolución francesa y fueron guillotinas en julio de 1794. Poulenc compuso una ópera con un genio muy particular para hacer suyo el estilo de otros compositores: en el Prefacio de la partitura reconoce su deuda hacia Debussy en general, Monteverdi, Verdi y Musorgski. Otros también jugaron su papel, como apunta Osborne en el libreto, como Franck, Gounod, Prokofiev y Stravinski, a los que habría que añadir Gershwin y Puccini. En esta versión podemos oír al reparto del estreno francés de la obra el 21 de junio de 1957, o sea, imposible encontrar más autenticidad, aparte de que fue el propio Poulenc quien supervisó la grabación. Denise Duval, Regine Crespin, Denise Scharley, Rita Gorr, Xavier Depraz y Paul Finel encarnan a sus respectivos personajes con estilo, precisión, rigor y absoluta convicción. Dervaux, como ya queda dicho, dirige con todos los elementos en su sitio, dando la elasticidad y variedad necesarias para crear un auténtico clima. La música es muy agradable y está bien concebida e interpretada, por lo cual es una ocasión ideal para enfrentarse con esta infrecuente ópera y así ampliar repertorio. El libreto cuenta con el texto francés y su traducción inglesa.

El célebre recital Schubert de Schwarzkopf-Fischer se publica en esta ocasión con otros doce *Lieder* del mismo compositor cantados por la soprano alemana acompañada por Moore y Parsons (5 62754 2, grabaciones efectuadas entre 1948 y 1966), o sea, en total 24 *Lieder* schubertianos que podemos considerar como el frasco de las esencias en este campo, a pesar de que la propia soprano, extremadamente autocrítica, no estaba muy conforme con los resultados de algunos de los *Lieder* de 1952 (los acompañados por Edwin Fischer); sin embargo, en pocas ocasiones podrán encontrar tal belleza de expresión y poder de concentración (“concentración del timbre, del pensamiento y de la emoción”, apunta John Steane acertadamente en el libreto), aparte del magistral acompañamiento del pianista suizo, la verdadera encarnación de la más alta cultura musical. El interés no decae en los *Lieder* que acompañan Moore y Parsons, aunque el poder expresivo y la profundidad de Fischer son de otra dimensión. En suma, minucioso y elaborado recital schubertiano protagonizado por una de las más consumadas liederistas de nuestro tiempo. Buenos comentarios y textos originales de todos los *Lieder* traducidos a inglés y francés. El siguiente disco es un precioso recital Schumann de Fischer-Dieskau (5 62755 2, grabaciones hechas entre 1951 y 1965), acompañado por Gerald Moore y Hertha Klust. Todo el disco es una maravilla, si bien los dos

Liederkreis (los dos ciclos de Lieder basados en Heine y Eichendorff) rayan a una altura realmente excepcional, imposible cantar y decir mejor. Un verdadero tesoro liederístico apto para todo el mundo. Como en el caso de Schubert, los textos originales vienen traducidos a inglés y alemán.

El legendario *Carnaval* por Arturo Benedetti-Michelangeli viene acoplado en esta ocasión con la *Chacona* de la *Partita n.º 2* de Bach (en arreglo de Busoni), las *Variaciones Paganini* de Brahms y tres números del *Album para la juventud* de Schumann acoplados igual que en el lanzamiento original, esto es, *Tiempo de invierno I*, *Canción de los marineros*, *Carnaval* y *Tiempo de invierno II* (5 62740 2, grabaciones de 1948 y 1975). Nada nuevo que decir del tantas veces elogiado pianismo de este artista único, de su cristalina perfección y de su rigurosa e inolvidable aproximación a algunas de las obras de su repertorio que le llevaron al extremo de eclipsar a cualquiera de sus más ilustres colegas. Pianismo trascendental, sacrosanto respeto



a lo escrito, perfectísima precisión en el detalle ("agudeza de microscopio", dice Bryce Morrison en el libreto) y tan personal como original. Una versión pianística única que, sin olvidarnos de Cortot, Rachmaninov o Arrau, hay que reconocer como una cima en la historia de la fonografía. Las *Variaciones Paganini* (tocadas en orden distinto al prescrito por Brahms) son de un virtuosismo arre-

batador, mientras que la *Chacona* de Bach-Busoni pertenece a uno de los grandes clásicos del piano grabado. Técnicamente, la grabación de *Carnaval* y de los tres números del *Album para la juventud* es sensacional. Finalizamos con un recital Wagner por Karajan y la Filarmónica de Berlín (5 62756 2, grabaciones de 1974), refinadísimo hasta el amaneramiento más insufrible, aunque cualquiera reconocerá el brillo y virtuosismo de esta orquesta única interpretando páginas que asombrarán a más de uno que se atreva con ellas (*Holandés*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Maestros* y *Tristán*).

En suma, ya han visto que salvo el discutible disco de Karajan, todo lo demás tiene un interés fuera de lo común. Ni que decir tiene que la recomendación es total. El sonido en todos los casos es muy bueno, y la presentación, textos y comentarios de los libretos, de mucho interés. Una de las pocas colecciones actuales que se puede adquirir sin pensárselo dos veces.

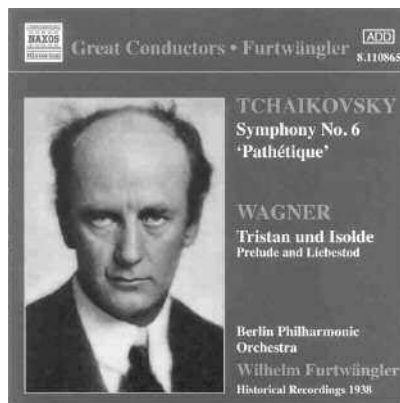
Enrique Pérez Adrián

Naxos Great Conductors

WEINGARTNER, MENGELBERG, FURTWÄNGLER

Prosigue Naxos con su excelente serie dedicada a los grandes directores del pasado en registros magníficamente reprocesados por Mark Obert-Thorn, de estupendos resultados globales que comprenden un sonido espacioso y contrastado que nunca antes de ahora habíamos oído así (para que vean la diferencia, la Columbia japonesa publicó hace poco una serie dedicada a Weingartner y, aparte de comercializarla a precio de oro, los resultados no eran ni siquiera parecidos a éstos, esto es, claramente inferiores en el aspecto técnico). Comenzamos precisamente con este director, cuyos dos CDs (8.110862 y 8.110863) siguen con el ciclo Beethoven que Weingartner hizo a mediados de los treinta con las Filarmónicas de Viena y Londres. *Séptima*, *Octava* y *Novena* son interpretadas concisa, concentrada y contrastadamente por la orquesta vienesa, resaltando con singular maestría las líneas melódicas, la expresión lírica, el equilibrio instrumental y ese temperamento sinfónico tan especial. Tres soberbios ejemplos de la gran tradición sinfónica beethoveniana a los que se unen varios números de *Egmont* (magnífica obertura) y *La consagración de la casa*. Por muy poco dinero podrán tener acceso a varias muestras impagables de este legendario director. Muy recomendables ambos registros, con documentados comentarios en inglés de Ian Julier.

El disco dedicado a Mengelberg (8.110864) contiene diversas oberturas y piezas cortas de Beethoven y Schubert grabadas (muy bien, por cierto) entre 1927 y 1942 con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Ya es sabido que Beethoven es uno de los



autores de los que más testimonios fonográficos existen, y en este caso no es la excepción, ya que Mengelberg tiene todas las *Sinfonías* grabadas (descatalogadas en Philips actualmente, pero que esperamos que pronto aparezcan en este sello), algunos *Conciertos* y prácticamente todas las *Oberturas*. Aquí nos encontramos con *Prometeo*, *Coriolano*, *Leonora 1 y 3*, *Egmont*, la *Marcha turca* de *Las ruinas de Atenas* y el segundo movimiento de la *Octava*, en todos los casos tocadas con una convicción, frescura, inspiración y espontaneidad memorables. Existen las sempiternas alteraciones, libertades y caprichos de su fogosa y romántica batuta, pero esto es un atractivo antes que un inconveniente, ya que su fraseo incandescente y su milagrosa técnica orquestal pueden con casi todo. Su formidable potencia expresiva también hace acto de presencia en las dos piezas de Schubert que completan el disco: la *Marcha militar* y la obertura de

Rosamunda. Un disco excelente, otra vez con buenos comentarios en inglés de Ian Julier.

El cuarto y último disco abre una nueva serie Naxos dedicada a Furtwängler dentro de la colección *Great Conductors* (8.110865). En este primer volumen nos encontramos con la *Patética* de Chaikovski y el Preludio y muerte de amor de Isolda, de *Tristán e Isolda*, ambas con la Filarmónica de Berlín en grabaciones de estudio de 1938 originalmente hechas para La voz de su amo. Intensidad emocional, "flexibilidad sin exageración y profundidad sin histeria", al decir de Ian Julier en el libreto del disco, son las características principales de la lectura chaikovskiana, muy parecida a otra de estas mismas fechas por el mismo director aunque en concierto público y publicada no hace mucho por Deutsche Grammophon en un álbum de la colección *Original Masters*. Las dos páginas de Wagner son marca de la casa y la versión nos arrastra sutil y llena de presagios en una impecable realización orquestal. Un bello disco, en suma, buen comienzo de una serie dedicada a este director que deseamos cuanto más larga mejor.

En resumen, cuatro testimonios importantes protagonizados por tres directores legendarios cuyo conocimiento es obligado para todo el mundo, tanto expertos, como críticos y aficionados. Técnicamente los CDs están muy bien reprocesados y la verdad es que la antigüedad de los registros no supone ningún inconveniente para disfrutar de ellos. Buena documentación y precio barato. No se los pierdan.

Enrique Pérez Adrián

Hyperion Helios

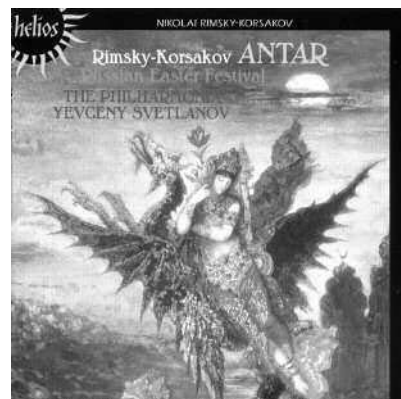
VARIADO Y MUY BRITÁNICO

La serie económica Helios, que incluye reediciones del sello Hyperion, lanza al mercado 20 CDs de variado contenido, con registros en su mayor parte de las décadas de los 80 y 90 en las que predomina, como suele ser norma de la casa, un repertorio con autores y obras poco frecuentados en los estudios de grabación; abundan también los intérpretes británicos, los grupos de instrumentos originales y los “especialistas” en el estilo de las músicas ofrecidas.

Así, nos encontramos con un CD que con el título *Música sacra y profana del siglo XVI* (55148) incluye obras de Tallis, Byrd, Dufay, Fayrfax, Flecha, Machaut y otros, en excelentes lecturas de The Hilliard Ensemble. Magnífico también el CD en el que The Sixteen y su director Harry Christophers recrean tres *Misas* de Monteverdi (55145); claridad polifónica y un impecable idiomatismo son sus mejores bazas. Dos de los discos se dedican a la Navidad; uno a la Música medieval inglesa sobre la Natividad (55146), a cargo del grupo Sinfonye, y otro, titulado *Joy of the world* (55161), con villancicos procedentes de los archivos de la Catedral de Worcester, interpretada por el Coro de dicha Catedral dirigido por Donald Hunt y con el acompañamiento del organista Adrian Partington. Ambos contienen solventes y profesionales acercamientos a estos significativos ejemplos de la música religiosa británica. Los mismos intérpretes se ocupan también en otro disco de uno de los autores ingleses emblemáticos, Elgar, con diversos ejemplos de su música religiosa (55147). Cambiando de época y estilo, tenemos un CD (55096) con obras para flauta de los siglos XVI y XVII (Castello, Festa, Frescobaldi, Marini, Van Eyck...) con brillantes versiones de Nancy Hadden, junto a reputados solistas como Rachel Beckett o Lisa Beznousiuk.

Tenemos también un disco (55136) con tres cantatas de Haendel: *O come chiare e belle, Clori, mia belle Clori* y *Amarilli vez-zosa*, en las voces de Gillian Fisher, Patrizia Kwella y Catherine Denley junto a la London Handel Orchestra que dirige Denys Darlow; correctas en general aunque bastante apagadas y vocalmente irregulares. The Hanover Band con Roy Goodman al frente se ocupa en tres CDs de varias *Sinfonías* de Haydn: *n.ºs 90-92* (55125), *93-95* (55126) y *101-102* (55127); este grupo de instrumentos originales concibe un clasicismo muy contrastado, vivaz, lleno de energía y colorido. Repite Goodman, ahora dirigiendo al Brandeburgh Consort, y con la violinista Elizabeth Wallfisch, en diversos conciertos de Mysliveček, Viotti, Schubert y Spohr (55157); un disco de contenido poco habitual interpretado con notables dosis de virtuosismo y musicalidad. Otros solistas instrumentales acreditan su categoría en los CDs dedicados a la música para flauta de Koechlin (55107) y a la música para arpa del XIX (55129); en el primero es el flautista Fenwick Smith y en el segundo, Susan Drake, con obras de Debussy, Dizi, Posse y otros. Dentro de esta línea de repertorios minoritarios, se nos oferta un disco con obras para violín y piano del compositor británico Herbert Howells a cargo de Paul Barritt y Catherine Edwards (55139); buenas lecturas de esta música oficialmente del siglo XX (Howells vivió entre 1892 y 1983) aunque estilísticamente muy de cara al XIX. Del XIX y del XX son las canciones de diversos autores ingleses con temática de pájaros que interpretan el tenor Robert White y el pianista Stephen Hough (55156); curioso programa recreado con solvencia y buen gusto por ambos.

Los cinco discos que nos quedan por comentar, tres dedicados a autores



del XIX y dos del XX, tienen un interés altísimo en todos los casos. El que la Orquesta Filarmonía dirigida por Svetlanov dedica a Rimski-Korsakov (55137) contiene la tercera versión de la *Sinfonía n.º 2 “Antar” op. 9* y la *Obertura op. 36*; intensísimas e idiomáticas versiones traducidas por uno de los más grandes directores de la música rusa. Muy notable el CD con diversas piezas pianísticas de Xaver Scharwenka (55134), romanticismo menor en el piano seguro y entregado de Seta Tanyel. Del talento tan pronto frustrado de Hans Rott, recibimos buena muestra a través de su *Sinfonía en mi mayor* recreada por la Sinfónica de Cincinnati con Gerhard Samuel al frente (55140). Krysia Osostowicz (violín), Susan Tomes (piano) y Michael Collins (clarinete) llevan a cabo unas profesionales versiones de diversas obras de cámara de Bartók (55149), y al fin, no podía faltar en una serie tan británica la música de Britten, aquí representada por algunas de sus obras para oboe, piano y cuarteto de cuerda a cargo del Cuarteto Delmé con Sarah Francis y Michael Dussek (55154).

Una oferta pues que en general considero muy atractiva, pues como se ha dicho suma a su originalidad, el excelente nivel medio de todas las versiones.

Daniel Álvarez Vázquez

Philips Duo

UN CLÁSICO DE LAS REEDICIONES

La serie Philips Duo saca al mercado cuatro nuevas referencias, dos operísticas, una de cámara y otra sinfónica. Esta última contiene la *Cuarta* y *Quinta Sinfonías* de Mahler a cargo de Bernard Haitink y la Filarmonía de Berlín (475 445-2), unas versiones impecables, de una claridad expositiva y una planificación sonora irreprochable. Hay quien prefiere las antiguas versiones con la Concertgebouw, pero estas interpretaciones no le van a la zaga, incluyendo una toma sonora soberbia. Es un Mahler sólido, rocoso, poco dado a las veleidades y de una ortodoxia militante. Es la tradición heredada de varias generaciones de directores holandeses. El volumen

dedicado a la música de cámara de Schubert contiene, bajo la denominación de *Grandes obras de cámara*, el *Quinteto “La Trucha”*, el *Cuarteto “La Muerte y la doncella*” y el *Octeto* (475 439-2). Las versiones son, en general, adecuadas. Lo mejor lo podemos encontrar en la inapreciable interpretación del *Cuarteto* a cargo del Italiano, un prodigio de equilibrio y belleza sonora cuya frescura se mantiene incólume más de 30 años después de ser grabada. El *Quinteto* viene a cargo de Trío Beaux Arts con Samuel Rhodes y Georg Hörtnagel, una versión sólida aunque le falte algo de fantasía y humor, aspectos que se repiten en el *Octeto* de la Academy Chamber Ensemble.

El capítulo operístico viene de la

mano, en primer lugar, de la única grabación en estudio del *Otello* rossiniano (475 448-2), dirigido por Jesús López Cobos al frente de la Philharmonia y con un reparto en el que destaca la pareja protagonista (José Carreras y Frederica von Stade) y un Elmiro de lujo con un Samuel Ramey en plenitud de facultades vocales. Los protagonistas muestran sus mejores armas: voces de gran belleza y capacidad dramática para desentrañar una partitura relegada por casi todos. López Cobos realiza un papel de gran finura y dramáticamente irreprochable. Carreras es también protagonista del *Elisir d'amore* dirigido por Claudio Scimone (475 442-2), una versión en la que vuelven a destacar las cualidades del tenor catalán acompañado

Trío Universal

TRÍO DE TRÍO

En las reediciones en Trío 3CDs del sello Universal (a precio económico y presentación cuidada, aunque sin libreto original ni sus traducciones habituales) se suman ahora tres óperas, grabadas entre 1971 y 1983. *Las bodas de Fígaro* de abril de 1971 (Philips 475 6111) lleva el sello de Sir Colin Davis, al frente de la Sinfónica de la BBC con la que llevaba cuatro años de simbiótica relación: tiempos sensatos, sonoridad trasparente, impulso teatral. Y sobre todo logra aunar, homogeneizar, a un equipo babélico de cantantes (¿qué tiene que ver, por ejemplo la Norman con Ganzarolli o Tear con la Freni?), logrando que todos canten el mismo y similar Mozart. La Susanna de la Freni, por medios vocales, muy por encima de los normalmente escuchados en este delicioso papel, es de referencia: canta e interpreta como pocas, sacando partido completo al personaje. La oscura y opulenta Condesa de Jessye Norman, de dicción nitidísima y musicalidad impoluta es otro de los grandes atractivos de la grabación que se redondean con el impecable Cherubino de Yvonne Minton, aunque mejor cantado que expresado. La sarda Maria Casula, que cuatro años antes había plasmado en disco una impresionante Vitellia con el malogrado István Kertész, reaparece aquí cual incisiva y cicatera Marcellina (y canta su aria *Il capro e la capretta*), destacando bastante al a veces descuidado personaje. También el Basilio de Robert Tear viene con su aria del tercer acto, permitiendo al tenor inglés una buena caracterización global. Clifford Grant hace un Bartolo aceptable y Lilian Watson comenzaba ya a destacar, a juzgar por su pizpireta Barbarina. En los dos papeles centrales masculinos, Ingvar Wixell como el Conde y Vladimiro Ganzarolli como Fígaro,



se mantiene el buen nivel, resultando muy provechoso el contraste entre ambos: uno muy a la manera bufa italiana, el siervo, otro más austero y distante, el noble. Curiosamente, como una de las aldeanas aparece, en un "cameo" discográfico a destacar la gran cantante-actriz Felicity Palmer.

En julio de 1975, Joan Sutherland y su marido Richard Bonyngé con *Esclarmonde* de Massenet (475 501-2) continuaban en Decca con sus grabaciones de repertorio francés, iniciadas con el más bien horroroso *Faust* de 1966, continuadas con la bien lograda *Lakmé* de 1967, ampliadas con los atractivos *Cuentos de Hoffmann* de 1971 y culminadas con *Le roi de Labore* de 1979 y un tardío *Hamlet* de 1983. La Sutherland se enfrenta a un papel agobiante, escrito a la medida de Sybil Sanderson, con todo su bagaje instrumental, logrando una de las mejores interpretaciones realizadas en estudio. Segura e imperiosa logra incluso que su dicción francesa sea algo más perceptible que cuando canta en italiano y, si no alcanza el sol sobreagudo (alternativo) escrito para mayor gloria de la bella soprano destinataria (la Denia Mazzola en Saint-Etienne 1992, tampoco), la australiana está magnífica siempre, en cualquiera de las situaciones a resolver, incluidas —cosa rara— las más tensas, como la que cierra el acto tercero. Roland está a cargo de Jaime Aragall que, tranquilo y cómodo, hace valer la imponente belleza tímbrica a través de un canto cuidado dentro de alguna superficialidad. Huguette Tourangeau, superadas las desigualdades de registro, perfila una dulce Parséis, bastante alejada de su personalidad y temperamento. El resto de los cantantes, todos muy afectos por aquella época a la marca inglesa, sacan adelante sus respectivas partes con oficio y sin sobresaltos negativos para el oyente: Clifford Grant, honesto Phorcas, Ryland Davies, delicado Énéas, Louis Quilico, brusco (que aquí no le va mal al airado personaje) Obispo de Blois, y Robert Lloyd, cuyo Cléomer a su cargo, al no ser muy extenso en contenido, le permite no molestar como suele suceder a menudo. Bonyngé saca todo el partido posible a esta híbrida, brillante y por momentos



interesantísima obra massenetiana, ayudado por una orquesta, la National Philharmonic, maleable y distinguida.

En pleno inicio del apogeo del renacimiento rossiniano, Philips grabó en diciembre de 1983 un *Maometto secondo* (475 509-2) que sigue manteniendo sus muchos valores, en parte por la escasa competencia posterior ya que existe únicamente existe otra completa (más completa incluso que ésta, pues incluye todos los recitativos), la de Gianluigi Gelmetti de 1993 en Pésaro, una toma en vivo de Ricordi. La grabación Philips cuenta con el protagonismo absolutamente genial de Samuel Ramey, de quien es difícil destacar qué es lo que más impresiona: si la sensualidad y primor de un timbre de bajo de una tersura sin igual en cualesquiera del triple registro o su sensibilidad para el canto rossiniano en cualquiera de sus exigentes recovecos, si la gallardía y masculinidad de su concepción. En orden decreciente de interés, el bien cantado y valiente Erisso de Ernesto Palacio es superior a la Anna correctamente cantada de June Anderson, pero siempre con un tantín como de distanciamiento o de desgana. El terrible papel de Calbo, concebido para la contralto Adelaida Comelli, está llevado a término con cierta dignidad por Margarita Zimmermann, que supera con algo de dificultad las partes de brillo compensando la carencia con otros momentos menos peliagudos, gracias a una voz de rico centro, manejada por una artista algo fría pero escrupulosa. Sin embargo, la pregunta surge inevitable: ¿ningún responsable de Philips se dio cuenta de que entonces Marilyn Horne estaba en su década prodigiosa? Una Horne que ese mismo año grababa, descomunal, para CBS el aria de Calbo, en compañía de Alberto Zedda. Es un aunque magro consuelo. Completa el equipo el tenor Laurence Dale, bastante apto para el doble cometido de Conduimiero y Selimo. Dirige Claudio Scimone a un coro estupendo (el Ambrosian Opera) y a una orquesta dócil (la Philharmonia), con bastante más cariño y buena voluntad que verdadera imaginación y sensibilidad.



por una solvente Katia Ricciarelli y un no menos sólido Leo Nucci. La dirección no es, quizás, la más idónea para explotar el humor y la chispa de la partitura, pero se mantiene a un nivel digno.

Carlos Vílchez Negrín

Fernando Fraga

scherzo 65

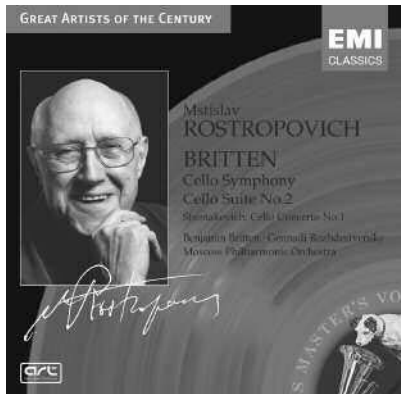
EMI Great Artists of the Century

VARIACIONES SOBRE UN FONDO DE CATÁLOGO

Con una presentación similar a la de la colección *Grandes Grabaciones del Siglo*, EMI lanza al mercado una nueva serie prácticamente igual que la citada en la que sólo se cambia la palabra Grabaciones y en su lugar se pone Artistas. El diseño es casi el mismo, cambiando solamente el color de fondo y poniendo la foto del artista en cuestión en lugar de la portada original del disco. Tiene las mismas ventajas que su hermana de catálogo y el inconveniente, si es que existe alguno, será únicamente el que le ponga cualquier aficionado que prefiera más un repertorio que otro. Las interpretaciones son impecables en general, las grabaciones muy buenas, el precio más que aceptable, y la enorme variedad del fondo de las bodegas de la multinacional británica asegura un atractivo indudable a toda la colección. Examinemos brevemente estos primeros 25 ejemplares por orden alfabético de compositores.

Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms

La célebre cantata de Bach *Ich habe genug*, BWV 82 por Hans Hotter, acoplada con *Lieder* de Brahms por el mismo cantante (5 62807 2, grabaciones de 1950, 1951 y 1956), un soberbio ejemplo del equilibrio ideal entre voz e interpretación, es un disco editado y reeditado en múltiples ocasiones (la anterior a ésta en EMI Références) y que siempre sorprende por la devoción del barítono alemán por estas obras, por la belleza y amplitud del timbre, por su maestría y madurez espiritual. No necesita de ningún adjetivo para tenerlo como una de las grabaciones esenciales de la discografía de todos los tiempos. Los seis *Cuartetos op. 18* de Beethoven por el Alban Berg (2 CD 5 62778 2, grabaciones de 1969) son seis memorables interpretaciones que a pesar de pequeñas imperfecciones de resultados de sus interpretaciones en vivo, mantienen la expresión musical, el estilo y la intensidad en un nivel excepcional. El conjunto de registros dedicados a Berlioz por Janet Baker (5 62788 2, grabaciones de 1967 y 1969) nos ofrece la escena lírica *La muerte de Cleopatra* más dos fragmentos del acto quinto de *Los troyanos* en donde podemos apreciar dos estupendas interpretaciones de gran profundidad trágica, emoción y fuerza expresiva. No obstante, la maravilla de este disco son *Las noches de estío*, donde Baker y Barbirolli traducen una de las versiones señeras de este ciclo de canciones, como ya hemos apuntado desde estas páginas en numerosas ocasiones. La famosa versión del brahmsiano *Requiem alemán* dirigida por Karajan (5 62811 2, grabación de 1947), una de las primeras y más ambiciosas grabaciones de Walter Legge después de la Segunda Guerra Mundial, es una interpretación muy especial dado el momento tan particular que se vivía



en Viena; la propia Schwarzkopf le comentaba a Richard Osborne, el autor de las notas del libreto, "que probablemente estábamos recordando a los que habían perdido la vida durante la guerra". Sea o no así, el caso es que estamos ante una de las interpretaciones más profundas y expresivas de este director, los solistas están impecables (Hotter es el otro) y no es de extrañar que esta versión sea considerada habitualmente como el mejor registro de Karajan con música de Brahms. Otro disco dedicado a este autor es el *Concierto de violín* acoplado con la *Sonata n.º 3* y diversas *Danzas húngaras* (5 62821 2, grabaciones de 1949, 1936 y 1934 respectivamente) con Menuhin y Furtwängler en el primero, versión sensacional ya comentada en múltiples ocasiones desde estas páginas, y Hephzibah Menuhin y Marcel Gazelle en las otras dos, dos interpretaciones de la década de los treinta en las que encontramos a un juvenil tándem de los dos hermanos tocando una intensa y enérgica sonata, además de las cinco danzas en las que Menuhin, idiomático y brillante, se divierte y nos divierte con estas transcripciones para violín y piano. Excelente.

Britten, Bruckner, Debussy

Benjamin Britten compositor está presente en dos registros, y como director en uno de ellos. El artista que protagoniza el primer disco, no obstante, no es él, sino Mstislav Rostropovich, que toca dos páginas del músico británico, el estreno mundial de la *Sinfonía para chelo*, op. 68 y la *Segunda Suite para chelo solo*, op. 80, completándose el disco con el *Concierto para chelo n.º 1* de Shostakovich en el que encontramos dirigiendo a Gennadi Rozhdestvenski (5 62827 2, grabaciones de 1964 y 1961). El registro es espléndido en su totalidad: el chelista de Bakú estaba entonces en plenitud artística y técnica, y las tres obras de este CD son otros tantos extraordinarios testimonios de su absoluta entrega a cualquier tipo de música y de su magisterio instrumental (él fue el destinatario de las tres obras). El otro CD Britten es coral y está interpretado en su totalidad

por el coro del King's College de Cambridge (5 62796 2, grabaciones de 1971, 1972 y 1974), quien traduce dirigido por Willcocks en unas obras y Ledger en otras, varias composiciones del autor británico (*A Ceremony of Carols*, *Hymn to St Cecilia*, *Missa brevis*, *Rejoice in the Lamb*, *Jubilate & Te Deum*) perfectamente traducidas en cuanto a dicción, afinación, empaste y articulación. Excelente e infrecuente muestra coral, música de talante espiritual inspirada en varios textos ingleses y latinos cuya escucha les supondrá un verdadero placer. La *Cuarta* de Bruckner por Klemperer viene acoplada con el *Idilio de Sigfrido* (5 62815 2, grabaciones de 1963 y 1961), ambas versiones comentadas también repetidamente desde aquí: sobria, granítica, intensa y analítica la primera; de extraordinaria claridad de texturas y diferenciación instrumental el *Idilio*, posiblemente el mejor tratado en su tejido camerístico. El siguiente disco está dedicado enteramente a Debussy con varias de sus obras para piano traducidas por Walter Gieseking con su habitual maestría (5 62798 2, grabaciones de 1951 y 1953). El pianista alemán, que decía cosas tan curiosas como que "la intuición del soñador es más segura que la búsqueda intelectual", o que "no hago jamás ejercicios técnicos, porque los considero casi enteramente superfluos", nos ofrece interpretaciones profundamente sensibles y personales, totalmente desprovistas de cualquier manierismo o afectación. Con las obras de este disco (*Suite bergamasque*, *Estampas*, *La isla feliz*, *Imágenes I y II*, *El rincón de los niños* y *La plus que lente*) y el de los dos libros de *Preludios* aparecidos en la colección *Grandes Grabaciones del Siglo*, tenemos ya una buena muestra del Debussy de Gieseking, riguroso, refinado, profundo y concentrado, varios testimonios fonográficos de un binomio que todavía hoy supone introducirse en un mundo ideal de elocuencia e imaginación.

Dvorák, Liszt, Mozart

El *Concierto de chelo* de Dvorák acoplado con el de Schumann (5 62803 2, grabaciones de 1970 y 1968) nos trae a una fulgurante y fogosa Jacqueline du Pré en plenitud (a pesar de que en la grabación de Dvorák ya empezaba a sufrir las secuelas de su enfermedad). Barenboim acompaña notablemente con la Sinfónica de Chicago y la New Philharmonia, siempre rotundo y poderoso. En conjunto, la espontaneidad y efusión de la malograda chelista merece siempre la mayor de las atenciones y, por supuesto, también en este registro (ya habrán adivinado que aquí no estamos al nivel excepcional de la versión con Celibidache —en Dvorák—, aunque este CD sea una muestra excelente de esta inolvidable artista). Los *Estudios de eje-*

cución trascendental (5 69799 2, grabaciones de 1957 y 1958) encuentran en el instintivo, espontáneo y brillante toque de Georges Cziffra, ese zingaro y lisztiano único, el adecuado caldo de cultivo; una fenomenal versión completada con el *Vals Mefisto n° 1*, imprescindible para cualquier amante de esta música. Dos conciertos de Mozart, los *K. 415 y 488*, acoplado con uno de Haydn, el *n° 11, Hob. XVIII: 11* (5 62823 2, grabaciones de 1953 y 1975) forman el CD siguiente dedicado al piano de Arturo Benedetti Michelangeli, de virtuosismo ejemplar, sutil equilibrio y refinamiento sin parangón, acompañado suficientemente por Caracciolo y Stoutz. El siguiente CD, también de Mozart, nos trae tres *Conciertos de violín* (*K. 207, 211 y 218*), más el *Adagio, K. 261* (5 62825 2, grabaciones de 1991 y 1981) interpretados en todos los casos por el violín de Anne Sophie Mutter, de *vibrato* intenso y extrema musicalidad, magníficamente variado, ligero y expresivo. Acompañan estupendamente Marriner y Muti con la St. Martin in the Fields y la Philharmonia respectivamente.

Puccini, Rachmaninov

Puccini está representado por partida doble. El primero es una selección de fragmentos operísticos cantados por Maria Callas (5 62794 2, grabaciones de 1953-1956). El CD se abre con un recital íntegro de 1954, acompañada por Serafin y la Philharmonia (arias de *Manon Lescaut*, *Butterfly*, *Bohème*, *Suor Angelica* y *Turandot*), completándose con arias extraídas de varias grabaciones completas (*Bohème* con Votto, *Tosca* con De Sabata y finalmente el dúo del acto primero de *Butterfly* con Gedda y Karajan). Nada que añadir al talento musical y dramático, verdaderamente excepcional, de la más admirada de las estrellas de la ópera. El libreto contiene los textos cantados y un interesante artículo de Tony Locantore. El segundo es la versión íntegra de *Gianni Schicchi* con Tito Gobbi y Victoria de los Ángeles como máximas estrellas vocales e interpretativas, completándose el disco con fragmentos de *Simon Boccanegra* y *Don Carlo*, asimismo con Gobbi como protagonista traduciendo varios de los papeles que le dieron justa fama. Rachmaninov también llega por partida doble: el primero es la *Tercera Sinfonía* más las *Danzas sinfónicas*, ambas interpretadas por Mariss Jansons y la Filarmónica de San Petersburgo (5 62809 2, grabaciones de 1992). Nada que objetar, al contrario, la magnificencia de esta orquesta y la convicción y entusiasmo de la batuta por esta música son razones más que suficientes para dejarse atrapar por el registro. El otro Rachmaninov es el *Tercer Concierto* por Leif Ove Andsnes y Paavo Berglund en una toma en vivo en Oslo, más varios *Études-tableaux* de relleno (5 62837 2, grabaciones de 1995). A quien se atreva con el larguísimo y un tanto monótono concierto le adelantamos que la versión es impecable, de un rigor y convicción sorprendentes, lo mismo que

el virtuosismo y brillantez desplegadas en las piezas de piano solo.

Rossini, Schubert

El disco de *Oberturas* de Rossini por Carlo Maria Giulini (5 62802 2, grabaciones de 1959, 1962 y 1964) es otro clásico de la fonografía, con la ventaja de que aquí se incluyen nueve *oberturas* (en lugar de las seis que fueron publicadas en la edición anterior en la serie Studio). Convicción a raudales, entrega apasionada, fogoso temperamento expresivo, luminosa paleta orquestal y espectacular y vibrante intervención de la Philharmonia son a vuelapluma las características esenciales de este magnífico disco con la inigualable marca distintiva del Giulini más arrebatador. De los tres discos dedicados a Schubert, el *Viaje de invierno* por Fischer-Dieskau y Moore (5 62784 2, grabación de 1962) posiblemente sea el de más interés, ya que encontramos al barítono berlinés en la cima de su desarrollo profesional junto a la inestimable colaboración del especialista Gerald Moore como acompañante. De todas formas, quizá no sea ésta (de las varias veces que ha grabado el ciclo) la más afortunada, aunque, por supuesto haya que destacar su profunda emotividad, su perfectísima dicción y su canto immaculado ante el que cualquier observación crítica es totalmente inoperante. El disco de Stephen Kovacevich tocando varias páginas de este compositor (*Sonata D. 960: Allegretto D. 915 y Momentos musicales D. 785*. 5 62817 2, grabaciones de 1994) creo que no está al nivel de lo escuchado hasta aquí: su rotundidad y ataques furibundos casan mal con la introspección del último Schubert, sin contar con que su timbre ácido, sonoridad desprovista de color y sin ningún encanto expresivo son algo extraño para estas obras. La *Sinfonía Grande* por Sir Adrian Boult y la Filarmónica de Londres es una buena versión, una de las muchas posibles, justa de *tempi* y formalmente impecable. Viene acoplada con las brahmsianas *Obertura para un festival académico* y *Rapsodia para contralto* con Janet Baker (5 62791 2, grabaciones de 1970 y 1972).

Shostakovich, Strauss, Walton

Parte del disco Shostakovich de Galina Vishnevskaja (5 62829 2, grabaciones de 1974, 1976 y 1978) ya había sido publicado recientemente en la colección *Grandes Grabaciones del Siglo*. Ahora, además de los *Cantos y danzas de la Muerte* de Musorgski-Shostakovich y de la escena tercera del acto primero de *Lady Macbeth de Mtsensk*, se añaden las *Siete romanzas sobre versos de Alexander Blok*, *op. 127* y las *Cinco sátiras*, *op. 109*. La voz responde perfectamente a su intuición dramática, con una paleta de colores y una expresión que se nos antoja ideal para cualquiera de las páginas de este magnífico disco. Diversos solistas de probado prestigio (Hoelscher, Dedvetzi, Gedda y Rostropovich, éste en la doble función de pianista y director)

acompañan a Vishnevskaja en este gran tributo a la obra vocal de Dimitri Shostakovich. La siguiente publicación es la famosa versión de tres de los poemas sinfónicos más conocidos de Strauss (*Don Juan*, *Till y Muerte* y *transfiguración*) dirigidos por Furtwängler a la Filarmónica de Viena (5 62790 2, grabaciones de 1950, 1951 y 1954), disco completado con la no menos popular versión de *El Moldava* por los mismos orquesta y director. Quizá algunas recreaciones en vivo del maestro sean preferibles a éstas, pero la extraordinaria convicción, aliento romántico, perfecta regulación dinámica y magnífica recreación instrumental, hacen de este registro algo impagable. Indispensable. Finalizamos con un registro de Nigel Kennedy, ese antiguo "enfant terrible" londinense convertido hoy en día en un sólido, talentoso, brillante y poco convencional violinista, un artista extraordinariamente carismático cuyo impacto sobre el público no conoce límites, posiblemente la personalidad musical más popular de su país junto a Simon Rattle, y que tiene en su haber un auténtico récord de ventas en la historia del disco clásico (su versión de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi lleva vendidas más de dos millones de copias, algo insólito en este mercado tan minoritario). El disco que ahora comentamos, además, es de incuestionable interés: los *Conciertos para violín y para viola* de William Walton acoplados con la romanza para violín y orquesta *La ascensión de la alondra*, de Vaughan-Williams (5 62813 2, grabaciones de 1987 y 1997). La primera obra de Walton fue interpretada en 1942 por su destinatario, Jascha Heifetz, acompañado por la Orquesta de Cleveland y Rodzinski, un concierto neoclásico articulado en tres movimientos, pleno de elegancia, lirismo y atractiva instrumentación. El *Concierto para viola*, al decir de Andrew Aschenbach en el libreto, es una auténtica obra maestra, "una de las páginas instrumentales más conseguidas de toda la música británica", interpretada impecablemente por Kennedy, siempre preciso, entregado y cálido, acompañado por Previn y la Royal Philharmonic con el idioma y convicción habituales de este director. En la obra de Vaughan-Williams interviene Rattle y la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham.

Resumiendo, reedición importante de los inmensos fondos de catálogo de EMI en una atractiva colección, estupendamente presentada y con las habituales cualidades técnicas de los estudios Abbey Road. De los 25 ejemplares comentados, todos tienen interés, aunque, como ya se ha dicho, quizá el Schubert de Stephen Kovacevich no esté a la altura de los 24 restantes. Aprovechando que nuestra nueva ministra de cultura quiere bajar el IVA de los discos y libros (algo que ya pretendió Francia el año pasado sin éxito), pueden esperar a que el milagro suceda y comprar a precio muy atractivo cualquiera de estos magníficos registros.

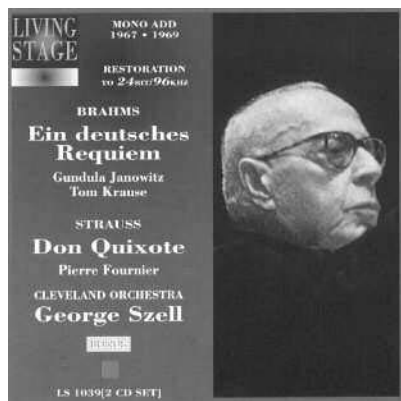
Living Stage

SZELL Y OTROS DESDE EL OLIMPO

Hay un nombre claramente predominante en estos trece álbumes Living Stage: el de George Szell, aquel exigente y minucioso húngaro, un admirador defensor de la objetividad interpretativa, un riguroso músico, criado en la estela de las más rancias tradiciones centroeuropeas, discípulo del contrapuntista Reger y causante de que la Sinfónica de Cleveland llegara a ser una de las mejores orquestas del mundo. Cuatro de esos álbumes llevan su firma. Señalamos nuestras preferencias para los que contienen música de Mahler y de Beethoven. En el primero la diseccionadora batuta logra una admirable clarificación de los timbres de *La canción de la tierra*, que pocas veces se ha escuchado con esa luz entreverada, esa justeza y, sin embargo, ese magnífico control de dinámicas y una fenomenal administración del *rubato*. La falange de Cleveland, que tocaba en Berlín en ese concierto de 21 de abril de 1967, está a su mejor altura. Estupenda, oscura, concentrada, musical, con momentos espléndidos, en la línea de la llorada Ferrier, la mezzo Maureen Forrester, no siempre nítida en la dicción; a menor nivel, con un timbre demasiado opaco y no pocos esfuerzos, el tenor Richard Lewis, que es, en todo caso, buen fraseador (LS 1053).

Otra sinfonía, la *Novena* de Beethoven, en este caso con la Filarmónica de Viena y los Coros de la Singakademie, en sesión de 22 de junio de 1969, nos muestra las mejores armas del romanticismo medido, pero no exento de calidez, del maestro magiar en una recreación llena de verbo, con un primer movimiento conciso y nada retórico, un segundo puntilloso, aéreo, *marcato*, un tercero olímpico, apolíneo, terso de exposición, y un cuarto decidido, rápido, fustigante. Los tenores del coro andan bastante forzados arriba y la orquesta, en estilo, con esa sonoridad tan peculiar y transparente. Buenos solistas: Janowitz, Dickinson, Haefliger y Berry (LS 1054).

El *Requiem alemán* de Brahms, con una refinada y corpórea Janowitz y un autoritario Krause, de nuevo con Cleveland en su sede (24-4-69), lo escuchamos en una interpretación de notable aliento, con todo en su sitio y unas fugas modelímicamente desarrolladas; aunque habríamos preferido una acentuación menos seca y una amplitud fraseológica de mayor enjundia. Bien el coro. Soberbia la traducción de *Don Quijote* de Strauss, en exposición meridiana de las diez variaciones y con el concurso impagable de Pierre Fournier, que se luce también en el *Concierto para chelo* de Frank Martin, que se estrenaba el mismo día, 25 de octubre de 1969 (LS 1039 2CD). Quizá lo menos logrado de estas grabaciones del director húngaro-americano sea la *Sinfonía n.º 8* de Bruckner, que proviene de un concierto vienés, con la Filarmónica,



de 8 de agosto de 1968. Nos parece demasiado adusta la lectura; todo en su sitio, por supuesto, pero a falta de esa dimensión irreal, de esa sonoridad mística, de esa construcción piramidal. Echamos de menos mayor calor en el Adagio (LS 1055). Aquí hay que decantarse por la aproximación, más imperfecta en la ejecución, pero más entrañable, de Hans Knappertsbusch, de la que hablamos enseguida.

Del maestro de Elberfeld tenemos esa página bruckneriana en una recreación, con la Filarmónica de Munich (24-1-63), de enorme valor cósmico: fraseo largo, amplio, progresiones calurosas y bien trabajadas, con algún que otro desajuste pero con un crecimiento musical soberano, Nos cala más; es el Bruckner de Nikisch, de Furtwängler, con la misma capacidad para acelerar o retardar, con inflexiones similares; y todo ello bañado en esa luz diáfana que aún habría de hacer más cegadora Celibidache. Curiosamente, no hay mucha diferencia de minutos entre Kna y Szell; a no ser en el Finale. Parece que ambos emplean la edición Nowak. El segundo disco se completa con las *Variaciones sobre una canción de búsares* de Franz Schmidt, con la Filarmónica de Viena (20-10-57) (LS 1047 2 CD). Esa luz, a veces difusa, siempre cálida, esa dimensión camerística, esa sonoridad alemana, más que vienesa, que pide Brahms, están en las interpretaciones que del hamburgués realizaba el director. En estos dos CDs (LS 1014), de sonido de no muy buena calidad, apreciamos esos extremos; y hay fallos de letra; pero no de espíritu. Las *Sinfonías n.ºs 1, 2 y 3*, junto a la *Obertura trágica*, nos retrotraen a los tiempos mejores, más sentidos y románticos, de la interpretación brahmiana. Gran y finísima orquesta la Staatskapelle de Dresde (*Primera*, 3 y 4-11-56; *Segunda*, 27-11-59; *Tercera*, 4-11-56). Pasable la de la Radio de Stuttgart (*Obertura*, 15-11-63).

Sigamos con lo sinfónico. Y de nuevo con Bruckner, en este caso con las obras *Quinta* y *Sexta* de la serie; en manos de otro gran maestro, Otto Klemperer. Versiones compactas, bien construidas, sóli-

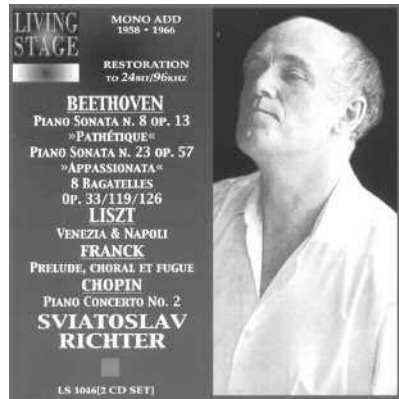
das, rotundas, polifónicamente equilibradas, vigorosas, pero no asépticas. A la interpretación de la primera, con la Filarmónica de Viena (junio de 1968) no se le pueden poner peros: es de una sobriedad proverbial y de una justeza espectacular. Lástima que la grabación sea deficiente, llorona. La de la segunda, con la Concertgebouw (22-6-61), es también espléndida en general, con una curiosa y agresiva acentuación de los violines de la frase básica del Scherzo. Klemperer sabe ver el lado humorístico, que lo tiene, de la obra. Le rebajamos, no obstante, la teórica nota por una muy confusa, mal planificada y atropellada coda del Finale (LS 1041 2 CD).

Mal sonido para los dos compactos dedicados a Leonard Bernstein, fechados todos en 1957. De la *Cuarta* de Chaikovski, con la Filarmónica de Nueva York (13 de junio) escuchamos una versión vertiginosa, brillante hasta donde podemos adivinar y algo destemplada; de la *Séptima* de Beethoven, con la Sinfónica de Boston (26 de abril) seguimos una lectura vitalista, de directa comunicatividad, muy propia del director americano; de la *Novena* de Schubert, *La Grande*, se nos obsequia con una recreación en parte toscaniniana por la fuerza emergente, por el control del ritmo, por la excelente ordenación de acontecimientos; cosas que necesita esa música y que Bernstein haría aún mejor en años sucesivos. No podemos pronunciarnos sobre la calidad tímbrica (LS 1081 2 CD). Es bastante más aceptable el espectro sonoro del disco de Eugene Ormandy, que era, como Szell, húngaro; un buen y artesanal maestro capaz de edificar con sobriedad no exenta de brillo páginas de poderoso aliento; como las aquí ofrecidas en interpretaciones más que aceptables por su rotundidad, su musculatura sinfónica, su brío; sin exquisiteces, pero con solvencia: *Sinfonía* de Franck, *Don Juan* de Strauss y obertura *Leonora III* de Beethoven. Todas con una potente Sinfónica de la NDR de Hamburgo. Concierto de 6 de junio de 1963 (LS 1080).

Cerramos el sinfonismo con dos preciosos discos de Charles Munch, un director de una imaginación y un calor excepcionales; y también un músico de primera. No siempre equilibrado, es cierto, un tanto caprichoso en sus *tempi*, generalmente oscilantes. Aquí lo encontramos en su salsa de música francesa. Pocos han dibujado un *Mar* de Debussy con ese poder descriptivo y esa luz, esa vida latente y ese toque tan fuertemente poético, que se aprecia nada más empezar, con el dibujo de las brumas y el rompimiento del día. El sonido manaba de manera muy natural en ese concierto parisino de 5 de junio de 1962 con la Nacional de Francia. Lo comprobamos también con la escucha, en una toma aceptable, de *Iberia* del mismo compositor, en recreación animadísima, y de la *Sinfonía n.º 1* de Honegger y la *Suite n.º*

2 de *Baco y Ariana* de Roussel, ofrecidas en todo su esplendor contrapuntístico y la última con su característica violencia rítmica. A sesiones diferentes corresponden las interpretaciones de otras dos sinfonías de Honegger, la n.º 2, para orquesta de cuerda y trompeta, con Filarmónica Checa (Praga, 1957), y la n.º 3, *Litúrgica*, con Sinfónica de Boston (Boston, 1958) (LS 1042 2 CD).

En la edición hallamos dos magníficas muestras del mejor pianismo. La una viene protagonizada por Vladimir Horowitz, en un repertorio muy suyo, en el que Scarlatti ocupa primer lugar. Claridad, puntuación rítmica, aire, gracia, matizadísima dinámica son sus credenciales. Nervio, brillantez instrumental revisten la *Sonata en fa menor* de Schumann, en donde resplandece el ardoroso canto lírico y el mecanismo (¡ese Prestissimo!). La naturalidad en la exposición era otro de los atributos del fabuloso pianista, que se permitía las mayores proezas sin mover un músculo, sin pestañear siquiera; y siempre desde un sonido muelle, firme, redondo, terso. Chopin (*Vals brillante op. 34, n.º 2, Balada en sol menor op. 23*), Liszt (*Vals olvidado, Al borde una fuente*), Bizet (*Fantasia de Carmen*), Moszkowski (*Étincelle*), Rachmaninov (*4 Etudes-Tableaux*, un *Preludio* y la *Sonata n.º 2*) y Clementi (*Sonata en do mayor op. 36, n.º 3*) completan los dos discos. A cada compositor, lo suyo; a cada obra, su especial figuración, sonoridad y acentuación. Las grabaciones están realizadas en el Carnegie Hall en noviembre de 1967 y en mayo de 1970, tras la histórica vuelta a



los escenarios, en 1965, del artista (LS 1045 2 CD).

Al mismo nivel de excelencia están los dos compactos dedicados a otro grande del teclado, Sviatoslav Richter, que nos asombra por su finura, su *cantabilità*, su pulpa sonora, en *Gondoliera*, *Canzona* y *Tarantella* de *Venezia e Napoli*, del suplemento II de *Años de peregrinaje*. Severidad, concentración, medida pulsación en *Preludio, coral y fuga* de Franck, elocuencia e intensidad en el *Concierto n.º 2* de Chopin y magnificencia constructiva, dramatismo y recóndita poesía en las dos sonatas beethovenianas, la *Patética* y la *Appassionata*, en particular esta última, con un Allegro ma non troppo-Presto final de quitar el hipo. Beethoven en estado puro, con todo su verbo, sus contradicciones, sus variaciones expresivas. Y de propina, 8 *Bagatelas* del mismo autor, de los *opus 33, 119 y 126*. Verdadera filigrana. Son

registros moscovitas de los años 1958, 59, 60 y 66 (LS 1046 2 CD).

Concluimos con la única grabación operística, una *Tosca* del Metropolitan, una de las varias del año 1965 en las que aparecía una declinante Maria Callas, en trance de retirarse. Sólo tenía 41 años, pero andaba ya un poco sin resuello, con la voz bailona, el agudo ululante y el ataque indeciso, con tendencia general a calar. Pero, aún así, ¡qué artista!, ¡qué manera de decir, de matizar, de expresar! La voz hasta se llega a olvidar. Como la olvidaban los espectadores de esa noche, quienes, nada más salir en el primer acto la obsequian con una tremenda y sonora ovación de varios minutos que detiene la representación. Era mucha Maria Callas. Como documento hay por tanto que tener este registro, de sonido bastante malo, lleno de impurezas y de parásitos, distorsionado y saturado. Pianísimos sin cuento se combinan en su canto, siempre con el corazón en la boca, con gritos apasionados y exclamaciones veristas. A su lado brilla un tonante y vibrante Corelli, quizá sin el desahogo de otras interpretaciones de Cavaradossi, con calderones si cuento; aunque le hemos oído otras *Vittoria!* más brillantes y espectaculares. Gobbi hace una vez más su satánico Scarpia, muy trabajado escénicamente y más bien trucado vocalmente. Lo matiza estupendamente. Fausto Cleve, desde el foso, plantea una dirección eficaz pero que no se despega de una elegante rutina (LS 1083 2 CD).

Arturo Reverter

sch^{er}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 de n.º.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.**
- Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.**
- Giro postal.**
- VISA. N.º:**
- Caduca ... /... /... Firma.....**

Con cargo a cuenta corriente
.....

(No utilice este boletín para la renovación, será avisado oportunamente)

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.

○ llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

Domicilio.....

.....

.....

.....

CP..... Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción será:

- ◆ España: 60 €
- ◆ Europa: 93 € por avión.
- ◆ Estados Unidos y Canadá: 106 €
- ◆ America Central y del Sur: 112 €

El precio de los números atrasados es de 6 €

BBC Legends

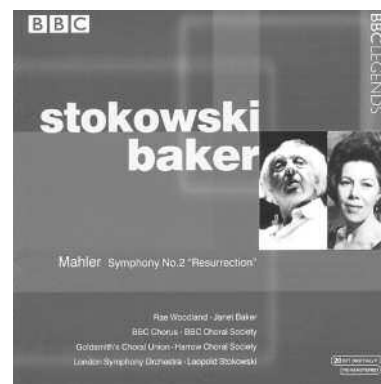
RECUERDOS DE UNA ÉPOCA

La serie BBC Legends sigue mostrándose con unos cánones medios de calidad envidiables bajo cualquier punto de vista. Reflejo de ello son los ocho nuevos lanzamientos que presentamos y que incluye, entre las referencias más destacadas una arrolladora, excéntrica y personalísima versión de la *Segunda* de Mahler a cargo de Leopold Stokowski y la Sinfónica de Londres (BBCL 4136-2). Este mago del sonido lleva el contraste dinámico más allá de lo imaginable e imprime de fuerza una lectura en la que todo está cuidado al máximo. Tanto la dosificación de las tensiones como su planificación resultan modélicas, al igual que la intervención de una Janet Baker en estado de gracia y una hoy olvidada Rae Woodland que no le va a la zaga. Una opción referencial. En otro orden, el histórico Cuarteto Smetana protagoniza un recital en el que incluye el *Cuarteto n.º 1 "De mi vida"*, de Smetana, el *Op. 18, n.º 1* de Beethoven y el *K. 499* de Mozart (BBCL 4137-2). El primero es especialidad de la casa. Un modelo de exposición e idiomatismo ante una pieza de una honestidad intelectual sobrecogedora. Las otras dos lecturas se cimentan en el equilibrio expositivo y un lenguaje clásico de libro. No hay lugar para caprichos ni salidas de tono. El conjunto checo apuesta por la claridad en los planos y un sutil pero efectivo sentido del ritmo.

El capítulo pianístico está cubierto por tres grandes nombres. Vlado Perlemuter está representado por el compositor que se convirtió en una constante a lo largo de su vida: Chopin, del que interpreta la *Tercera Sonata*, el *Cuarto Scherzo*, el *Preludio op. 45* y los *Preludios op. 28* (BBCL 4138-2). Un Chopin,

como es característico en el intérprete, elegante y matizado en el que los detalles son mimados y expuestos con claridad. Un refinamiento que le acerca a la estética de Ravel, pero que al mismo tiempo es profundamente romántico. Géza Anda eligió para el Festival de Edimburgo de 1955 un recital de corte romántico centroeuropeo que ahonda en la gran tradición (BBCL 4135-2). La *Sonata n.º 7* de Beethoven, *Estudios sinfónicos op. 13* de Schumann y las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Brahms (con la *Suite para piano op. 14* de Bartók de propina) son desgranadas con la elegancia y la aparente sencillez de las que siempre hizo gala. Las interpretaciones son de una gran precisión. Fue lo que podríamos denominar como un "objetivista" que entendía la poesía desde el rigor y la fidelidad a la partitura, como demuestra en la obra de Brahms o en el estoicismo con el que aborda los *Estudios sinfónicos*.

El último pianista es el chileno Claudio Arrau, quien ejecuta un intenso *Segundo Concierto* de Brahms (BBCL 4125-2). Alexander Gibson, al frente de la Orquesta Nacional Escocesa, no se encuentra a la altura del solista. Demasiado correcto, demasiado aséptico, sin garra ni espíritu. Las *Tres piezas para piano D. 946* de Schubert rezuman elegancia y buen gusto. Otro gran solista representado es Paul Tortelier, quien interpreta un fogoso *Concierto* de Schumann y un muy austero y árido *Concierto* de Hindemith (BBCL 4133-2). Las versiones son impecables, en especial la primera obra, con Antal Dorati al frente de la Orquesta de la BBC, aunque la direc-



ción de Edward Downes en la segunda no haga justicia al solista.

Un habitual de esta serie es Klaus Tennstedt, un director de la vieja escuela que presenta un programa checo con la *Obertura de "La novia vendida"* de Smetana, la *Octava* de Dvořák y la *Sinfonietta* de Janáček (BBCL 4139). Un concierto en el que prima más la tensión que el colorismo y el idioma. No hay excesiva finura en el trazo ni en la articulación. Es más un ejercicio de fuerza que una aportación significativa a una discografía plagada de referencias de primer orden. El último disco da testimonio de un concierto celebrado en el Festival de Aldeburgh el 24 de junio de 1963 en el que se encontraron Benjamin Britten (piano), Yehudi Menuhin (violín) y Maurice Gendron (chelo) para tocar juntos en un ambiente distendido y festivo (BBCL 4134-2). El *Trio "de los espíritus"* de Beethoven, el *K. 564* de Mozart y el *Segundo Trio* de Bridge fue el repertorio elegido con unos resultados que, lejanos de la perfección, sí reflejan la frescura y la espontaneidad del momento. Ese sería, con toda probabilidad, su objetivo, y como tal cumple.

Carlos Vílchez Negrín

CDK

RUSOS

Un conjunto de registros rusos de origen, nos llegan agrupados bajo la marca CDK (Gaudisc). Son registros con años de existencia, y de calidad que no baja, con algunos especialmente dignos de mención. Repasémoslos.

Como testimonio del escrúpulo de Van Cliburn por que se oigan todas las notas, cada una con su brillo, su color y su peso; de su enorme capacidad dinámica, y la conjunción de variedad en el toque, excelsa digitación y mecanismo arrobador, que otorgan a su pianismo la cualidad aterciopelada que, junto con otras muchas, distinguió al malogrado pianista americano, tenemos el disco registrado en vivo a sus veinticuatro años en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú el 18 de abril de 1958 (CDKM 1011). Su *Appassionata* no es sino un cúmulo de su terciopelo y de su mecanismo: no es de Beethoven. El

Concierto n.º 1 para piano y orquesta de Chaikovski, espléndidamente acompañado (Kirill Kondrashin condujo la orquesta en aquel primer Concurso Internacional Chaikovski) es de las cosas de no perderse en la discografía y fuera de ella; ¡y éste se puede escuchar muchas veces!

El disco (CDKM 1004) en el que el impar David Oistrakh aborda los *Conciertos para violín y orquesta* de Brahms y de Dvořák tiene valor por la labor del gran violinista ruso y por la conjunción de ambas obras en un disco. El acusado sentido rítmico de la batuta que le acompaña, Kiril Kondrashin también, en algún tramo no beneficia demasiado, pero lo que obtienen ambos en el tiempo final del *Concierto* de Dvořák, y lo que hace Oistrakh en el tiempo lento del de Brahms hay que escucharlo sin falta.

Evgeni Svetlanov es otro de los



conocidos maestros rusos de la batuta que se barajan en esta entrega. Su interpretación de la *Quinta Sinfonía en mi menor op. 64* de Chaikovski (toma contundente de 1967) es, por encima de todo, poderosa, brillante, con una respuesta orquestal —la entonces Orquesta Sinfónica de la URSS— apabullante y espectacular. Va acompañada de una interpretación excelente, llena de arreba-

Naxos Great Singers

LA OBRA DE WARD MARSTON

Nacido ciego en 1952, Ward Marston ha llegado a ser el más prestigioso *masterizador* de nuestro tiempo. Lo han reconocido repetidos premios que se le adjudicaron pero, sobre todo, lo reconocemos quienes podemos disfrutar de sus regrabaciones y limpiezas de antiguos registros. Chatura de planos, colores apagados, ruidos y soplos, todo se corrige a favor de relieves, esmaltes y nitidez de emisión.

Trabajos de Marston y su seguidor Mark Obert-Thorn sigue ofreciendo el sello Naxos en su serie *Great Singers*, reiteradamente comentada en estas páginas. Con el volumen 12 (Naxos 8.110753, ADD) se remata la obra completa en discos de Enrico Caruso, con los últimos trabajos del tenor napolitano, fechados entre 1919 y 1920, es decir un año antes de su muerte. La voz de Caruso se había ensanchado y oscurecido con los años, adquiriendo ese grave terciopelo baritonal que en nada melló la morbidez de su centro y la valentía de su agudo.

Especial valor histórico tiene la impresión del aria de *La judía* de Halévy, la postrera aparición escénica de Caruso, ya atacado por la enfermedad bacteriana que acabó con sus días. Parecidos medios luce en un pasaje de *La africana* de Meyerbeer. En sendas arias barrocas (Haendel y Lully), a pesar de que el estilo aparece fechado, el sentido y la intensidad del canto se imponen. No así en dos desenfocados momentos de la *Pequeña misa solemne* de Rossini. Numerosas canciones, más bien olvidables, atesoran un rancio perfume de época. La más peregrina va en español: *Noche feliz* de Pasadas. En un apéndice oímos una banda militar ejecutando una marcha debida a Caruso compositor, y al

mismo divo en su primer registro (1902), un momento de *Germania* de Franchetti.

Caruso dejó vacante un lugar que enseguida intentó ocupar Beniamino Gigli. Cada uno fue quien fue y las similitudes son contadas: el Caruso lírico es tenido en cuenta y hasta imitado por Beniamino. Los volúmenes 3 y 4 de *The Gigli Edition* recogen sus grabaciones norteamericanas de Camden y Nueva York, habidas entre 1923 y 1927, o sea a finales de la era acústica y comienzos de la eléctrica (Naxos 8.110265, ADD y 8.110265, ADD).

No haré el catálogo de los habituales registros del tenor de Recanati, sea en arias o canzonetas. Rescato los momentos más notables o curiosos. El aria de Walter de *Loreley* de Catalani marca su debut en el Metropolitan y una obra que solía cantar el artista como presentación. Dos dúos de *Romeo y Julieta* de Gounod, junto a Lucrecia Bori, exhiben un canto impecable, un francés sumario y un lirismo italiano. Una adaptación de *El cisne* de Saint-Saëns (¿qué habrá dicho don Camilo al escucharla?) es francamente desopilante. La *Serenata* de Drigo, al fin, sabemos que es un nocturno de su ópera *Los millones de Arlequín*. Si de platos fuertes se tratara, escogería los dúos con dos barítonos supremos: Titta Ruffo y Giuseppe De Luca. Con ambos canta los mismos pasajes de *La bohème* y de *La forza del destino*. De Luca es impecable en la primera, donde Ruffo queda fuera de tesitura. En Verdi, ofreciendo soluciones alternativas, los dos brillan muy alto. La obrita maestra es el dúo de Enzo y Barnaba en *La Gioconda*. Tal vez fueron los dos mejores intérpretes de estos papeles y Ruffo, un malvado infernal de difícil comparación por la fiera de sus acentos y el empuje volcánico de su voz.



El joven Jussi Björling, siguiendo la línea sucesoria de las más dotadas voces del siglo XX en su cuerda, se dio a conocer en lenguas originales, italiano y francés, con las grabaciones efectuadas entre 1936 y 1944 junto a la orquesta dirigida por su fiel paisano Nils Grevillius. La soprano Hjordis Schymberg lo acompaña en momentos de *La bohème* y *Rigoletto* (Jussi Björling Collection, volumen 3, Naxos 8.110754, ADD). En fragmentos, y con una dicción aceptable, más allá de algunos traspies, Björling recorre casi todo su repertorio, luego normalmente conocido en versiones completas de estudio o en vivo. Papeles líricos (Romeo, el Duque de Mantua, Rodolfo, Cavaradossi, Fausto), alternan con los de medio carácter (el Conde o Rey de *Un ballo in maschera*, Enzo Grimaldo, Don José) y los de empuje (Radamés, el Des Grieux pucciniano, Andrea Chénier, Manrico, Canio, Calaf, Turiddu).

¿Qué decir del joven Björling que el lector no sepa? ¿Que su voz tenía la morbidez brumosa del Norte y la luz dorada del Sur? ¿Que era naturalmente sensible y se emitía con generosidad? ¿Que musicalmente resultaba inobjetable? Pues, si hace falta, quede repetido el lugar común.

Blas Matamoro

to y detalle, con la misma orquesta tres años después de la *Fantasia sinfónica "La tempestad" op. 18* (CDKM 1010).

Hay otras interpretaciones sinfónicas de menor relevancia. El disco que se dedica a oberturas y danzas de algunas de las óperas de Mikhail Glinka, en pulcra versión de Svetlanov al frente de la orquesta antes citada y de la Orquesta del Teatro Bolshoi (CDKM 1014). Otro nos acerca la música del ballet *Las criaturas de Prometeo*, con una esencia musical de segunda fila en la mayoría de los fragmentos, que son desgranados con clase por Vladimir Fedoseiev dirigiendo la Orquesta de la RTV de la URSS (CDKM 1020).

Sube la clase con la elegancia y el edulcoramiento de Rostropovich y Rzhdestvenski, cuyas virtudes se despliegan adecuadísimas en su interpretación de las *Variaciones sobre un tema rococó* (CDKM 1001). En el mismo disco, la versión de *Souvenir de Florence* a cargo del mismo chelista y del Cuarteto Borodin, no se oye placenteramente por la cuali-

dad metálica con que se han recogido los timbres más altos de los violines. El mismo cuarteto no tiene desperdicio cuando nos hace llegar (ahora sí, en una toma de sonido que le hace justicia) una interpretación impagable de *Las últimas Siete Palabras* de Haydn (CDKM 1007). Toda la carga, la profundidad y la concentración de esta magistral obra están presentes en los arcos del Borodin, tomado en diciembre de 1984.

Dos discos sobresalientes dedicados al piano: uno en el que Mikhail Pletnev reproduce de forma exquisita distintas piezas de Grieg tomadas de aquí y de allá. Pero el resultado es coherente, ejemplar y esplendoroso, dentro del piano íntimo del noruego (CDKM 1003). Y, aunque la toma de sonido resulte antigua, tampoco se puede dar de lado a las diversas piezas de Chaikovski que llegan en las manos de Sviatoslav Richter (CDKM 1013). Las hay inefables, como el *Nocturno en fa mayor n.º 1 op. 10*, y la *Romanza en fa menor n.º 5 op. 51*. Y otro tercer disco (CDKM 1009) no les va

muy a la zaga. Es el que, de la mano de Igor Zhukov nos aporta una interpretación sonora, muy corpórea, sin quedar pesante, autoritaria de especial calidad y con ligereza exquisita cuando conviene, de los *24 Preludios op. 28* de Chopin, y de doce escogidos de entre los asimismo *24 Preludios* de Alexander Scriabin (registros de 1983 y 1979 respectivamente).

Ución, perfección, adecuado clima en el recital que llega en las voces del Coro de Cámara de Música Ucraniana Vidrogennia, que incorporan cantos de música sacra ucraniana pertenecientes al siglo XVIII, y cuya autoría corresponde a Maxim Berezovski, cantante de ópera y violinista muy destacado entre los músicos de su país. Pasmosa la ejecución de la *Liturgia de San Juan Crisóstomo* de Chaikovski (CDKM 1022) que hace el coro de cámara del Ministerio de Cultura de la URSS a las órdenes de Valeri Polianski.

José Antonio García y García

DISCOS
CRÍTICAS de la A a la Z**BACH:**

Concierto en sol mayor BWV 973. Fantasía cromática y fuga en re menor BWV 903. Concierto en re mayor BWV 972. Fantasía y fuga en la menor BWV 904. Concierto italiano en fa mayor BWV 971. Sonata en la menor BWV 965. Fantasía y fuga en do menor BWV 906 (completada por Egarr). Fuga en do menor BWV 906 (reelaborada por Egarr). RICHARD EGARR, clave. HARMONIA MUNDI HMU 907329. DDD. 79'20". Grabación: Bristol, V/2003. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Everett Porter. **PN**

Egarr propone un variado recital clavecinístico bachiano que contiene tanto piezas centrales del repertorio, caso de las *BWV 903* y *971*, como obras que testimonian el trabajo arreglista del compositor —*BWV 972* y *BWV 973*, a partir de Vivaldi; *BWV 965*, sobre Reincken—, así como páginas del compositor completadas por el intérprete. El músico ataca con nerviosismo entrecortado el *Concierto en sol mayor BWV 973* y toca con una cierta crispación el comienzo de la *Fantasia BWV 903*, secuencia en la que consigue elocuentes efectos dinámicos con los registros; la fuga inmediata resulta lógica y clara. Los aspectos arquitectónicos del arte de Bach son los que parecen encajar mejor con el estilo de Egarr en este disco, porque la fuga de la *BWV 904* se cuenta igualmente entre lo más logrado. Ciertamente interesante la conclusión de la *BWV 906*, que el ejecutante toca con convicción, dibujando una muy rítmica fantasía. La *Fuga BWV 906* — pese a la indicación de haber sido “reelaborada” por Egarr— se corta bruscamente, donde Bach la dejó, en un tan frustrante como fascinante efecto.

E.M.M.

BACH:

Inventiones BWV 772-786. Sinfonías BWV 787-801. Pequeños preludios BWV 939-40, 999. Seis pequeños preludios para principiantes BWV 933-938. Fughetta BWV 961. Preludio y fuga en la menor BWV 895. BOB VAN ASPEREN, clave. AEOLUS AE-10034. DDD. 78'15". Grabación: Haarlem, IX/1999. Productor e ingeniero: Ulrich Lorscheider. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Como parte de su obra de orientación pedagógica, *Inventiones* y *Sinfonías* nacieron en el seno de la práctica musical doméstica de Bach. Asperen, en esta extraordinaria grabación, no pierde en

absoluto de vista semejante finalidad, pero la resuelve de la mejor manera posible, haciendo auténtica música, que así atraerá mucho más eficazmente al hipotético principiante que si tan sólo se enfrentara al planteamiento de unos ejercicios técnicos. Desde luego que se trata de piezas de notable sencillez, pero la transparencia y luminosidad con que las toca el teclista holandés las convierte en una sucesión de instantes poemáticos. A este enfoque ayuda la variedad de sonido y timbre obtenido por medio de la registración, como el elegante empleo del registro de laúd en la *Invencción 13*, que en el *Pequeño Preludio en do menor BWV 999* se impone como mucho más que un recurso facilón. Nitidez de exposición y agilidad en las figuraciones son otras tantas bazas de la rotundidad de las versiones. Lecturas, que aun dada la sencillez de la música, no descuidan la capacidad comunicativa de la línea de canto cuando ello es factible, caso de la *Sinfonía 4*. Magníficas las *BWV 961* y *BWV 895*. Una gran aportación a la fonografía de las obras.

E.M.M.

BACH:

Transcripciones para clave de la Partita BWV 1006, las Sonatas BWV 1003 y 1005 y la Chacona de la Partita 1004 para violín solo. BOB VAN ASPEREN, clave. AEOLUS AE-10044. DDD. 70'05". Grabación: Bennebroek, II/2000. Productor e ingeniero: Ulrich Lorscheider. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

En la carpetilla de este disco se encontrarán abundantes datos incontrovertibles sobre la afición del propio Bach a las transcripciones para teclado (y no sólo para teclado, podría añadirse) de obras originalmente destinadas a otro tipo de instrumento, así como sobre la no menos documentada tradición de realizarlas que ha seguido la senda del maestro desde los suyos hasta nuestros días. Sin embargo, no importa cuántas explicaciones históricas se aduzcan, la última palabra sobre la pertinencia de cualquier empeño de esta índole sólo puede depender de la estimación estética que merezcan los resultados conforme un doble criterio. Si, por un lado, al igual que sucede con las traducciones de textos entre idiomas, la mejor transcripción es la que no parece tal, estas debidas a Bob van Asperen o por él revisadas son magníficas por la naturalidad con que incorporan al discurso unas armonías de las que ya en una primera

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

escucha sorprende haber podido prescindir durante tanto tiempo. Como, además, en cuanto intérprete la labor es también de primerísimo nivel no sólo en el respecto técnico y el instrumento empleado posee en todos los registros un bellísimo timbre que las tomas captan con absoluta fidelidad, la recomendación se dirige con el mismo calor a los amantes de Bach, del clave o de la música en general.

A.B.M.

BACH:

Suite en sol menor BWV 995. Preludio, fuga y allegro en mi bemol mayor BWV 998. Sonata en sol menor BWV 1001.

STEPHEN STUBBS, laúd barroco.

ATMA ACD 2 2238. DDD. 56'14". Grabación: Quebec, 1/2002. Productor e ingeniero: Johanne Goyette. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

La *BWV 995* es una transcripción de la *Suite para violonchelo n.º 5* debida al propio Bach; en el autógrafo de *BWV 998* figura la indicación "Prelude pour la luth o Cembal", sin que quede claro si eso significa que el compositor concibió la obra para el clave según un estilo típicamente laudístico, si la escribió para un clave-laúd o si dejó abierta la elección del instrumento; finalmente, Stubbs presenta en este disco una transcripción propia de la *Sonata para violín solo n.º 1 BWV 1001*.

Las interpretaciones resultan más agueridas que refinadas. Stubbs selecciona y contrasta bien los *tempi*, pero resulta demasiado lineal con el fraseo y en los movimientos rápidos su articulación no es todo lo clara que requieren estas piezas, pasando especiales apuros en el Allegro de la *BWV 998*. Las fugas están, en cambio, muy bien resueltas y, aunque los preludios necesitarían un punto más de fantasía en el color y en la agógica, los tiempos lentos están matizados con mayor detalle y resultan suficientemente expresivos, en especial una muy atractiva Allemande de la *BWV 995* y el Siciliano de la *BWV 1001*, en los que el laudista norteamericano es capaz de crear una atmósfera elegante, íntima y recogida.

P.J.V.

BACH:

Cantatas. Vol. 23. Cantata "Liebster Gott, wenn werd ich sterben" BWV 8. Cantata "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" BWV 33. Cantata "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" BWV 113.

YUKARI NONOSHITA, soprano; ROBIN BLAZE, contratenor; GERD TÜRK, tenor; PETER KOOIJ. CORO Y ORQUESTA DEL BACH COLLEGIUM DE JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI.

BIS CD-1351. DDD. 67'37". Grabación: Kobe, X/2002. Productor: Thore Brinkmann. Ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Dentro de la irregular fase en que últimamente parece haber entrado esta integral de las cantatas de Bach (véanse SCHERZO, n.ºs 180, 184 y 187), llegamos

ahora a un momento de cumbre. Ninguna de las tres obras que ocupan el volumen 23, todas ellas compuestas a finales del verano de 1724 en Leipzig, entraría siquiera en la selección de cinco que uno se llevaría a la proverbial isla desierta, pero abundan en pasajes de intensa expresión musical de un fervor religioso que por la belleza de ese reflejo trasciende las convicciones de cualquiera. La ocasión la aprovechan tres de los cantantes bachianos más importantes del momento (Nonoshita sólo interviene en un recitativo y un dueto) para confirmarse como tales. Pero es que, además, tanto los conjuntos como su director se reencuentran a sí mismos en un enfoque interpretativo cargado de emoción sin exageraciones sobre la base de una formidable competencia técnica. De ello constituye ejemplo palmario la gracia de la flauta en los *staccati* que nada más empezar aligeran el coro inicial de la *BWV 8* (realzada en la segunda redacción que como sabroso apéndice se ofrece al final del disco); pero el máximo deleite lo produce el descubrimiento de detalles plenamente logrados entre la profusión de menos espectaculares que aguardan en el resto, como es, por citar sólo uno, las prodigiosas afinación y delicadeza de las cuerdas en la introducción al coral del contratenor en la *BWV 113*. Que dure la racha.

A.B.M.

C. P. E. BACH:

Pasión según san Juan. ELISABETH SCHOLL, soprano; ALEXANDRA PETERSAMER, contralto; GUNNAR GUDBJÖRNSSON, tenor;

JOCHEN KUPFER, bajo. ZELTER-ENSEMBLE DE LA SING-AKADEMIE ZU BERLIN. BAROCKORCHESTER CAPRICCIO BASEL. Director: JOSHARD DAUS.

2 CD CAPRICCIO 60 103. DDD. 87'21".

Grabación: Berlín, 24-IX-2003 (en vivo). Productor: Dirk Hühner. Ingeniero: Wolfgang Hoff.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**



C. P. E. BACH

Esta grabación recoge la primera interpretación de la *Pasión según san Juan* de Emanuel Bach desde 1772. La obra responde a una tradición muy clara, la de la música alemana de pasión, que cuenta con los hitos más evidentes en las aportaciones de Schütz y Sebastian Bach. La utilización de los corales, los coros de turbas y la narración del Evangelista siguen el canon establecido durante el barroco, bien que por ejemplo en este último apartado la línea sea mucho menos dramática. Otro punto en que la narración discurre por caminos menos tensos se da en el coro que pide que sea Barrabás el liberado, algo ligero probablemente para el tema que trata. La originalidad de la escritura de Ema-

nuel Bach queda patente en números como el aria de contralto —una notable Petersamer— *Liebste Hand!*, impregnada de nerviosismo. Que Carl Philipp conocía y admiraba el trabajo paterno sobre este mismo texto evangélico queda demostrado en el coro *Ruh! wohl!*, que toma casi al pie de la letra —en préstamo u homenaje— el número homónimo (n.º67) que figura asimismo como penúltimo pasaje de la *Pasión según san Juan* del autor de *El arte de la fuga*. Por lo demás, el documento no cumple sino una función de primer acercamiento a una música tan fascinante por diversos conceptos, históricos, biográficos y estéticos. Las voces solistas son sólo correctas —con alguna salvedad, como la indicada más arriba— e incluso claramente insuficientes. Cumplidor el coro, mientras que la intervención instrumental queda en un segundo plano excesivo.

E.M.M.

BARBER:

Knoxville: Summer of 1915 op. 24.

Essays for Orchestra n.ºs 2 y 3 opp. 17

y 47. Toccata festiva op. 36. KARINA

GAUVIN, soprano; THOMAS TROTTER, órgano.

ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA.

Directora: MARIN ALSOP.

NAXOS 8.559134. DDD. 56'55". Grabación:

Glasgow, 1999-2002. Productores: Andre Walton,

Peter Newble, Tim Handley. Ingenieros:

Mike Clements, Tony Faulkner, Ben Connellan,

Tim Handley. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Nueva y bella lectura de una de las obras más conocidas de Barber, *Knoxville, verano de 1915*, obra de 1948. Es obra para soprano y orquesta, una amplia canción, o cantata a partir de un poema en prosa de James Agee. La nostalgia, la evocación, el dolor de la pérdida dan lugar a la belleza doliente de esta interesante página. Barber, que nunca fue vanguardista, sí fue lo bastante moderno de mentalidad para componer sus *Ensayos orquestales*, el segundo para Bruno Walter y la Filarmónica de Nueva York, en 1942, el *Tercero* para Ormandy y la Orquesta de Filadelfia, mucho más tarde, en 1976. Aquí está el Barber más denso, el menos convencional, el más introspectivo. Permanece el clasicismo, asoma apenas la sensibilidad romántica. Cierra el programa la bulliciosa *Toccata festiva*, aunque de todo hay en ese cuarto de hora de celebraciones en las que el órgano tiene especial protagonismo y la festividad se convierte en solemnidad y celebración religiosa. Marin Alsop, con dos excelentes solistas (muy bella la voz de Karina Gauvin) y una orquesta en buena situación, consigue este disco de lo que pudiéramos considerar segunda y tercera épocas de madurez de Barber. Sus interpretaciones, impecables e inspiradas, merecen la atención del aficionado que, así, puede conseguir un pequeño resumen de la estética rica y sin embargo sin sorpresas de Samuel Barber, que vivió entre 1910 y 1981.

S.M.B.

BEETHOVEN:**Tríos para cuerda op. 9.**

TRÍO JACQUES THIBAUD.

AUDITE 97508. DDD. 77'45". Grabación: Berlín, III/2003. Productor: Wolfgang Hoff. Ingeniero: Willi Leopold. Distribuidor: Gaudisc. **PN****Tríos para cuerda op. 9. TRÍO KANDINSKY.**

ARTE NOVA 74321 92776 2. DDD. 79'30".

Grabación: Hannover, VII-IX/2001. Productor:

Frank Lipp. Ingeniera: Helge Martensen.

Distribuidor: Galileo MC. **PN**

Aun no siendo de vital importancia en la producción de Beethoven, estos tríos sí tienen importancia como predecesores de su importantísimo corpus cuartetístico. Se mueven entre la expresión lírica

reposada y el componente dramático que, si bien no adquiere violencia, es evidente. Tal vez sea el más impersonal el *Trío n.º 2 en re mayor*, aunque tampoco se trate de una obra deleznable. Desde la lenta introducción, y el cambio súbito a *tempo rápido* del *Trío n.º 1 en sol mayor* de la mano del trío berlinés Jacques Thibaud se percibe que los alemanes no van a realizar una labor aseada y grata, como tantas veces se tratan estas obras, y como lo hace, dicho sea de paso, el Trío Kandinsky. Los berlineses cincelan tímbrica y expresivamente cada nota, y de su quehacer lo más notable es su exquisito juego dinámico, a través del cual extraen unas posibilidades expresivas muy raramente escucha-

das en estas obras. Su canto y su fraseo adquieren un nivel totalmente fuera de lo común, aportando a estas obras nuevos hallazgos. Su interpretación es, pues, modélica, interesante y moderna, con una toma de sonido notable desde todos los puntos de vista.

A su lado, la honrada ejecución del Kandinsky deja, si se escuchan los dos discos en paralelo, una sensación de antiguo y la impresión de que deja escapar muchos detalles, logro de climas, detalles en las transiciones, fino equilibrio sonoro entre las voces instrumentales, que son y hacen gozo en la versión de sus colegas berlineses.

J.A.G.G.

Cuarteto Takács

ENFOQUES PERSONALES**BEETHOVEN: Cuartetos op. 18.**

CUARTETO TAKÁCS.

2 CD DECCA 470 848-2. DDD. 148'33".

Grabaciones: Bristol, XI/2002 y IX/2003.

Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Simon

Eadon. Distribuidor: Universal. **PN**

El segundo volumen de la integral de *Cuartetos de cuerda* de Beethoven por el Takács está dedicado al *Op. 18*, la serie temprana que el compositor alemán escribió entre 1798 y 1800, y que están impregnados de un inequívoco y refrescante espíritu clásico. La formación magiar, como ya hiciere en el extraordinario volumen anterior dedicado a los cuartetos del período medio, vuelve a bucear en una vía que se encuentra lejos de lo trillado. Su Beethoven puede parecer que vuela demasiado a ras de tierra, que resulta demasiado directo. Pero esa inmediatez, esa

(en ocasiones) visceralidad, trasluce humanidad y cercanía.

Basada en los contrastes y un acertado control dinámico, el Takács logra captar la esencia de estas obras aunque al envoltorio le falte, en momentos puntuales, cierta transparencia en las texturas. Esto no empaña, no obstante, un acercamiento que podríamos calificar de excitante dado lo personal del enfoque. La simplicidad del juego sonoro que refleja, por ejemplo, el Allegro del *Segundo Cuarteto* de la serie, ejemplifica la labor puramente teórica de estas interpretaciones, escasamente centradas en el refinamiento último (representado por el Italiano —Philips—), pero con la fuerza necesaria en el trazo y el desarrollo (que, por cierto, recuerda a sus compatriotas del Hungría —EMI—) para que sonido resulte redondo y compacto. En este juego de



contrastes no evitan las aristas aunque la crispación queda soslayada por la constante fluctuación dinámica y la aterciopelada intimidad de la que hacen gala estos cuatro músicos entrados ya en la madurez de los grandes.

Carlos Vílchez Negrín

BERG:**Lieder de juventud.**

HÉLÈNE LINDQVIST,

soprano; PHILIPP VOGLER, piano.

COL LEGNO WVE 1CD 20219. DDD. 66'50".

Grabación: Munich, XII/2000. Productor: Wulf

Weinmann. Ingeniero: Robert F. Schneider.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Los cuarenta *Lieder* de Berg que podemos escuchar en este interesante disco pertenecen a la época entre 1904 y 1908, cuando se forma con Schoenberg, época de intenso aprendizaje en que la autocrítica cumple importante función. Todo ese corpus lo destinó Berg al olvido desde muy pronto. No se podía acceder a esas obras, se trataba de piezas de aprendiz sin gran interés. Pero en un momento dado Helen, su esposa, le pidió que rescatara siete de ellas, tal vez porque eran de superior calidad, acaso porque evocaban cosas bellas de su noviazgo. Así, en 1927 el compositor le otorgó a siete de esas canciones un



envolvente orquestal que es como un palacio y que les da dimensión sinfónica. Son los llamados *7 Frühe Lieder*, *Lieder de juventud*.

Pesaba una prohibición expresa de interpretación de esos otros *Lieder* que no son estos siete, pero ya se ha violado en parte, y lo que nos sorprende es que no se haya ido más lejos. ¿Acaso porque realmente desmerecen del autor de *Lulu*?

El caso es que Helen regaló a la Biblioteca de Viena los manuscritos de más de setenta *Lieder* juveniles de Berg, y la Universal publicó unos cuarenta poco antes de la muerte de Helen. Desde entonces, algunas voces se han atre-

vido con esas obras, al margen de los *Siete* de marras. Hay registros fonográficos, por ejemplo, de Dietrich Fischer-Dieskau, Jessye Norman, Mitsuko Shirai y, ahora, este magnífico recital de Hélène Lindqvist con acompañamiento de Philipp Vogler. La voz de Lindqvist posee un bello vibrato basado en un timbre juvenil, transparente, fresco. Estamos ante obras que son puro canto, pura línea, a menudo ingenuos, siempre bellos. Hay una legítima correspondencia entre el canto de la soprano (cuerda, expresión, timbre) y el enunciado de esas pasiones juveniles del compositor. Es éste un disco poco menos que definitivo para introducirse de una vez por todas en esos años en que Berg se formó, para salir como el vienés destinado a evitar el salto histórico en el vacío posible y tender un puente hacia los que motivaron el legado.

S.M.B.

BERLIOZ:

Los jueces francos op. 3. Sinfonía fantástica op. 14. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO STUTTGART SWR.

Director: ROGER NORRINGTON. HÄNSSLER CD 93.103. DDD. 68'50". Grabación: Stuttgart, VII/2003 (en vivo). Productor: Andreas Preimer. Ingeniero: Friedemann Trumpp. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Norrington fue el primero en llevar al disco la *Sinfonía fantástica* con instrumentos de época y ese hito, así como su famosa *Berlioz experience* londinense se notan como punto de partida de las versiones del concierto recogidas en este disco, bien que la orquesta sea de plantilla moderna. *Los jueces francos*, una obra juvenil y "ruidosa", toma vida como una música viable, gracias al inteligente uso de la instrumentación y el sensacional solo de timbal. La *Fantástica* cuenta con una discografía enorme y la presente lectura de Norrington, aun con valores muy notables —que en directo la debieron de hacer muy atractiva—, sobre todo la transparencia, nada peligrosamente entre dos aguas, porque la música parece pertenecer por momentos tanto a la última sinfonía clásica como a la primera romántica. Hay numerosos detalles y una apreciable atención a las voces medias en *Rêveries-Passions*, pero también algo de falta de fuerza. Excelente el lírico solo del oboe hacia el final. En *Un bal*, la espacialidad de las arpas responde adecuadamente al programa de Berlioz —y a los usos de disposición instrumental de la época—, mas el fraseo de la cuerda cae en un cierto amaneramiento. Muy logrado el tercer tiempo, una *Scène aux champs* delicada e intimista que contrasta radicalmente con la demoledora tomen-

ta convocada por los timbales al límite del forte. Seductora indagación tímbrica —sólo concebible a la luz de las interpretaciones con instrumentos históricos— en la *Marche au supplice*, secuencia acaso algo comedida, en tanto que verdaderamente romántico es el *Songe d'une nuit de Sabbat*, una orgía sonora articulada sobre el eje del tremendo *Dies irae*.

E.M.M.

BERNSTEIN:

Sinfonía nº 3 "Kaddish". Chichester

Psalms. Missa brevis. JAMIE BERNSTEIN, recitadora. ANNE MURRAY, mezzo. LONDON ORATORY SCHOOL SCHOLA. PABLO STRONG, tiple; SIMON BAKER, CONTRATENOR. BBC SINGERS. CORO Y SINFÓNICA DE LONDRES. Director: LEONARD SLATKIN. CHANDOS CHAN 10172. DDD. 71'. Grabaciones: Londres, II, III y X/2003. Productores: M. Emery y B. Couzens. Ingenieros: M. Ware y R. Couzens. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Jamie Bernstein, hija del compositor, recita esta reversión de *Kaddish*, esto es, la *Sinfonía nº 3*, casi cuarenta años después de que su madre, Felicia Montealegre, estrenara como recitadora esta obra en Nueva York. Aunque mortuorio, *Kaddish* (para nosotros, con una sola *d*) es himno a la gloria de Dios y llamada a que se establezca Su reino en la tierra. Se suele recitar de pie, mirando hacia Jerusalén, en presencia de un minyam (un quórum de unos diez hombres). Han pasado los mismos cuarenta años, algo más, desde su estreno en Jerusalén a finales de 1963, y la obra sigue sin ser demasiado popular. Sin embargo, no es obra difícil, sobre todo ahora, y contiene

bellezas no sólo latentes o ocultas, sino tan manifiestas como ese Magnificat en arameo de la soprano. El serialismo presente no afecta a bellezas concretas plenamente tonales; y, como sabemos, lo atonal no asusta ya a nadie.

¿Qué mejor obra que los *Chichester Psalms* como acoplamiento? Y, como coda, como remate, ¿cuál mejor que la *Missa brevis*? Este judío que mezcló lo israelita con lo cristiano estaría contento con la secuencia. ¿Y de la interpretación? Estaría sin duda orgulloso de Jamie, expresiva, respetuosa y nada solemne ni declamatoria. Estaría encantado con su colega y tocayo Slatkin, que despliega con talento y tensión unos conjuntos y unos solistas envidiables en esa isla frente a Manhattan llamada Gran Bretaña. Ann Murray borda ese solo que hemos dicho antes, y alguno más. Los dos coros BBC que concurren en los *Salms* se comportan con la devoción del canto, lo mismo que otro muy distinto, el London Oratory, en *Kaddish*. Esa devoción que consiste en hacer ver, con las voces, lo que no puede ser sino fruto de la fe o del ensueño.

Hemos recibido hace poco otros *Salms*, y allí nos referíamos a la obra y sus circunstancias de composición. También en aquel registro eran satisfactorios y bellos. No es cuestión de hacer comparaciones, porque los niveles son elevados en ambos casos, y la pureza y verdad de obra tan delicada está aquí y estaba allí. Hay que congratularse de que esta discografía aumente, porque las obras son muy bellas y los registros son escasos. En fin, este Bernstein concreto de ahora es todo un logro de Leonard Slatkin.

S.M.B.

William Butt

DIRECTAMENTE BRITTEN

BRITTEN: Las tres Suites para violonchelo solo. WILLIAM BUTT, violonchelo.

2 CD WARNER Apex 2564 60493-2. DDD. 84'48". Grabación: Londres, VII/2003. Productor: Chris Craker. Ingeniero: Alexander Ingen. **PE**

Con toda modestia, en una serie de precio barato, llega esta versión de las fabulosas *Suites* de Britten a cargo de un violonchelista prácticamente desconocido fuera del Reino Unido e Irlanda. William Butt ha sido discípulo de Moray Welsh y Antonio Lysy y su currículo nos dice que ha sido solista con las orquestas del Ulster y Nacional de Irlanda, que es miembro del Trio Hibernia y que enseña violonchelo en la Royal Irish Academy de Dublín.

Pues bien, Butt negocia con verdadera convicción estas piezas de enorme dificultad en las que hayamos algunas de las mejores páginas brittenianas, como son la Chacona y la Passacaglia que cierran respectivamente las *Suites*

Segunda y *Tercera*. No falta el espíritu analítico, la claridad necesaria en estas obras tan complejas en lo técnico como llenas de ese mensaje que, siempre en Britten, aparece tras las notas. Hay, además, una como reserva frente a la estirpe bachiana de las *Suites*, un querer ir, desde el principio, más allá del pretexto, mostrando que este es más formal que otra cosa, desmintiendo el homenaje desprovisto de voz auténtica. Igualmente, el elemento expresivo se muestra de una forma directa, como yendo al grano de lo que hay aquí de convicción profunda, de recuerdo en la *Segunda Suite*, de testamento en la *Tercera*. Un ir al grano que no quiere decir lanzarse a toda velocidad, pues su versión es diez minutos más larga que la de Truls Mørk. Butt puede parecer áspero por momentos, más expresionista que otra cosa, pero su opción es plenamente coherente y el dramatismo con que aborda esta música perfectamente de recibo.



La discografía de estas composiciones ofrece muestras de primera clase, como es el caso de las versiones de Pieter Wispelwey (Channel) y Truls Mørk (Virgin) o de las dos primeras por Rostropovich (London). A su lado se sitúa, con pleno derecho, William Butt.

Claire Vaquero Williams

BIBER:**Armonía artificiosa ariosa.**

MUSICA ANTIQUA KÖLN.

2 CD ARCHIV 474 965-2. DDD. 48'46", 48'53".

Grabación: Colonia, XI/2003. Productor: Arend Prohmann. Ingeniero: Hans-Ulrich Bastin.

Distribuidor: Universal. **PN**

En estos discos coinciden dos conmemoraciones: los treinta años de Música Antiqua de Colonia y el tercer centenario de la muerte de Biber. Luego de una larga convivencia con las siete *Partias* o partitas en trío que forman la colección, Goebel y su grupo han llevado esta suma del arte violinístico al estudio de

grabación. El estilo de Biber no tiene parangón en la época, con su uso, por ejemplo, de la *scordatura* —una afinación distinta de la habitual de las cuerdas del violín—, a la búsqueda de efectos inéditos de color, o unas digitaciones particularísimas. Goebel ha realizado un estudio en profundidad de los *tempi* y ha optado por el uso de un bajo continuo sencillo y no doble, en la creencia de que éste último no se justifica. La versión es radical en muchos aspectos y se corresponde en realidad con la extrema y modernísima escritura biberiana; así, se admiten algunos sonidos ásperos en los *sforzandi* de la Sarabande que

cierra la *Partia I* o en el Præludium inicial de la *Partia II*, obra en cuyo Presto el ritmo se torna endiablado. El virtuosismo de los dos violines alcanza una alta cota en el Præludium de la *Partia V*, mas el violonchelo no les va a la zaga en la Ciacona final de la *Partia III*. Una excelente andadura imitativa y apreciable claridad caracterizan al Aria de la *Partia V*, en tanto que el Finale de la *VI* llega a ser vertiginoso. El júbilo de la Trezza de la *Partia VII* bien podría simbolizar el conjunto de este logro, una auténtica fiesta biberiana.

E.M.M.

Kent Nagano

SORPRENDENTE**BRUCKNER: Sinfonía nº 3.***(Versión original).* ORQUESTA

SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN.

Director: KENT NAGANO.

SACD HARMONIA MUNDI HMC 801817. DDD.

68'42". Grabación: Berlín, III/2003. Productor:

Martin Sauer. Ingeniero: René Möller. **PN**

Antes de comentar este registro, recordemos una vez más que existen tres versiones distintas de esta obra: la original de 1873, que no fue ni publicada ni interpretada en tiempos de su autor; la de 1877-78, enteramente revisada y estrenada en Viena dirigida por Bruckner; y finalmente la de 1889-90, muy retocada y nuevamente revisada (es la que normalmente se suele tocar en conciertos y la que han grabado los más eminentes directores, como Celibidache, Wand o Jochum). Como ya dijimos en alguna otra ocasión, existe una cuarta versión del movimiento lento fechada en 1876 y que no pertenece a ninguna versión en concreto; el movimiento ha sido publicado por la Sociedad Bruckner como *Adagio 1876*. Aunque no es este el lugar adecuado para ello, digamos que las diferencias esenciales entre la versión original y las otras dos radican en que la primera es la más larga (2.056 compases contra 1.815 para la segunda versión y 1.644 para la tercera) y en que Bruckner utiliza citas musica-

les de Wagner (de ahí el subtítulo de la obra) que más tarde suprimiría casi en su totalidad.

De las pocas versiones originales de esta *Tercera* de Bruckner existentes hoy en la discografía (Inbal, Rozhdestvenski, Norrington, Tintner), solamente se encontraba disponible la del último de los citados, interpretación no especialmente recomendable por ser uno de los puntos más bajos de su por otra parte notable ciclo para Naxos. Ahora nos llega una sorpresa que de tarde en tarde nos suele dar el mundo del disco, y es que Kent Nagano, un director nada identificado con la música de este autor, se incluye en la nómina bruckneriana con su primera grabación de la *Tercera*, una cuidada y más que notable interpretación que nos pone alerta de que hay un fenomenal director para esta música que seguramente tendrá muchas cosas que decir en un futuro cercano. La interpretación es convincente, intensa, impulsiva, clara y equilibrada, con una buena respuesta orquestal realizada por la excelente grabación en SACD (compatible con cualquier lector de compactos). Nagano se muestra eminentemente analítico, pero con nervio interior y con una batuta implacable que consigue la perfecta construcción y el equilibrio en una obra excesiva, irregular, densa y diríamos que casi experi-



mental. Seguramente, con las reservas que supone hacer una valoración de este tipo, junto a la interpretación de Inbal en Teldec estamos ante la mejor aproximación discográfica a esta versión original de la *Tercera* de Bruckner. Por tanto, buen comienzo del director californiano en este mundo sinfónico tan peculiar, y esperanzas fundadas de estar ante un sólido bruckneriano que seguramente nos traerá buenas grabaciones de este compositor más pronto que tarde. Sonido excelente y buen artículo de Habakuk Traber que informa detalladamente de las tres versiones existentes de esta partitura.

Enrique Pérez Adrián

CATALÁN:**Obra de cámara.** ESTRELLA ESTÉVEZ,

soprano; BARTOMEU JAUME, piano; JOSÉ MARÍA

SÁEZ FERRIZ, flauta

ARS INCÓGNITA 0006. DDD. 63'28". Grabación:

Zaragoza, III/2003. Productor: Javier Ecay.

Ingeniero: Txuma Huarte. Distribuidor: Fundación

Ars Incógnita. **PN**

La música de la compositora Teresa Catalán es enormemente atractiva, incuestionablemente personal y estéticamente contemporánea. El sentirse hija del tiempo en que le ha tocado vivir y el querer conservar a la vez la memoria del tiempo que pasó, tendiendo puentes

entre el ayer y el hoy, están en el meollo del porqué de esas afirmaciones. En la dialéctica entre lo nuevo y lo heredado reside el imán de su obra. El tratamiento armónico, la querencia por lo lírico y una superación de la dialéctica tonal-tonal son características también de su creación artística. El uso del sistema de potenciales le ha permitido a la autora navarra adquirir un lenguaje armónico propio de cuyo progresivo dominio dan fe obras como *El pájaro de Estinfalo* (1997-1998), para flauta y piano; *Poemas humanos* (1989), para soprano y piano, sobre textos de César Vallejo; y *Hom for seny* (2000), asimismo para voz y

piano, sobre textos elaborados por la autora a partir de poemas de Ausiàs March. Ese dominio de las herramientas utilizadas, donde la técnica no le sirve a la compositora como coartada especulativa sino como instrumento para llegar a un fin concreto y voluntariamente fijado, le facultan a Teresa Catalán para la creación de una obra de amplio espectro de la que este CD da fe.

El resultado es espléndido, con un trío de intérpretes a la altura de lo requerido. Notables el pianista y el flautista; de tesitura suficiente y expresividad adecuada a las exigencias de la

autora, la soprano. Las influencias de las enseñanzas recibidas de González Acilu se dejan sentir en *Zuabitz* (1987), para flauta, voz y piano, sobre textos de la autora; y en *Elegía n° 1* (1985) y *Elegía n° 2* (1999), ambas para piano.

El aliento lírico surge siempre, aunque sea en última instancia, para dar vuelo a la pieza, aunque sea aparentemente frívola como *Juguetes rotos* (1990-1995), para piano. En *Iruñeako Taldea Piano Variaciones* (1986) hay preocupación por la forma, cuestión siempre presente en la navarra. Y *Five on five* (1986-1988) es una demostración de cómo una pieza elaborada en torno a cinco sonidos no tiene por qué ser forzosamente insulsa ni tediosa.

Nueve composiciones, pues, a la mayor gloria de la música contemporánea, con una buena y adecuada toma de sonido, y servida en un cuidado estudio desplegable que contribuye a que el producto ofrecido resulte en verdad seductor.

J.G.M.

CHARPENTIER:

Vísperas para San Luis. ROBERT GÉTCHELL, contratenor; HERVÉ LAMY, tenor; ALAIN BUET, bajo. LES PAGES & LES CHANTRES.

Director: OLIVIER SCHNEEBELI.

ALPHA 050. DDD. 71'40". Grabación: Versailles, VII/2003. Productor: Dominique Daigremont.

Ingeniero: Hughes Deschaux. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

La costumbre barroca de reciclar materiales musicales ha provocado la contemporánea de imaginar programas para ocasiones probables en las que se pudiera haber solicitado los servicios de uno o varios compositores. Como se apunta en la carpetilla de este disco a guisa de refuerzo para justificar el empeño, Marc-Antoine Charpentier debía de poseer todo un arsenal de música vocal sacra al que poder recurrir en caso de urgencia; por ejemplo una celebración, en el Versailles de la segunda mitad del siglo XVIII, del santo cuyos nombre y figura marcaron simbólicamente la historia moderna de Francia. Además de constituir un resumen perfectamente representativo del arte de su autor, la media docena larga de motetes seleccionados y el orden en que se han dispuestos resultan totalmente verosímiles y su interpretación sumamente satisfactoria.

Los timbres de los tres solistas no sólo son en sí hermosos, sino de colores adecuadamente complementarios para el logro de un empaste que si no pasa de rayar en lo ideal es debido a la posición un tanto relegada en que las tomas dejan ocasionalmente al tenor. Los conjuntos rinden igualmente a gran nivel, con la sola rémora de cierta falta, no ya de contundencia, sino simplemente de presencia en que también de vez en cuando una dirección por lo demás estilísticamente sensible deja incurrir al coro de niños.

A.B.M.

COUPERIN:

Obra para teclado. Vols. 1 y 2.

ANGELA HEWITT, piano.

2 CD HYPERION CDA67440 y CDA67480. DDD.

74'07" y 73'05". Grabación: Londres, X/2002 y

VII/2003. Productor e ingeniero: Ludger

Böckenhoff. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Tras una discografía prácticamente dedicada a Bach (con aisladas incursiones en Ravel y Messiaen), la estupenda pianista canadiense aborda ahora la integral para teclado de François Couperin, un proyecto ambicioso que, a tenor de los escuchado en estos dos primeros volúmenes, deparará buenos momentos al aficionado. En esta aproximación a "El Grande", Hewitt hace gala de su pianismo ligero en las texturas y redondez en la articulación. Es curioso constatar como la obra de este compositor fundamental en el desarrollo del clave (que alcanza las 226 piezas) ha sido prácticamente abandonada por los clavecinistas y es una pianista la que se encarga, hoy en día, de levantar un proyecto de esta magnitud.

No utiliza para esta edición un orden cronológico. De hecho, comienza con las piezas correspondientes a las últimas *Suites* (de un total de 27) en el segundo volumen y a un período medio, ya de plena madurez, para el primero. En ellos la intérprete muestra una depurada facilidad para captar la extensión rítmica y la amplitud dinámica del músico galo. Todo ello al margen de la sensación danzable que transmiten unas lecturas muy depuradas estilísticamente a pesar del uso de un piano moderno. Una opción estupenda para recopilar una obra tan importante como poco transitada en la discografía.

C.V.N.

COUPERIN:

Lecciones de tinieblas.

DELALANDE: Miserere. LE PARLEMENT DE MUSIQUE. DIRECTOR: MARTIN GESTER.

ASSAI 222412. DDD. 58'30". Grabación: Auteuil,

X/2002. Productora: Anne Decoville. Ingeniero:

Michel Pierre. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Couperin planeó nueve *Lecciones de tinieblas*, compuso seis y sólo se han conservado tres: las correspondientes a las vísperas del miércoles, jueves y viernes de la Semana Santa. Impresas entre 1713 y 1715, se sitúan en el más alto nivel de intensidad expresiva alcanzado por la música en Francia durante su *grand siècle*. Los textos proceden de las *Lamentaciones* del profeta Jeremías, entre las que al principio de cada verso se intercalan cuasi *vocalises* sobre las letras del alfabeto hebreo, a la manera de las letras iluminadas en los manuscritos medievales. Las dos primeras lecciones son para voz solista y continuo; la tercera, para dos voces, permite a Couperin explayarse en el terreno de la polifonía. Para el continuo, en la presente grabación al órgano (Martin Gester) y el bajo de viola (Guido Balestracci) se añade la tiorba (Dolores Costoyas), con muy bien logrado efecto como de fijación o sujeción de los acordes dentro del melis-

mático discurso. Las dos sopranos, Kirsten Blase y Salomé Haller, ejecutan los cromatismos ornamentales con aquel raro sentido de la contención que paradójicamente multiplica la emoción. Esta quizá sólo podría haber sido mayor de haberse contado con dos timbres menos semejantes, más susceptibles de entrar en unos contrastes que en cambio sí se logran entre las solistas y las cuatro voces femeninas del Coro Capella Regis en el *Miserere* de Delalande que sirve de oportuno complemento.

A.B.M.

COURVOISIER:

Ianicum. Orodruin. Poco a poco.

ABATON. SYLVIE COURVOISIER, piano; MARK FELDMAN, violín; ÉRIK FRIEDLANDER, violonchelo.

Improvisaciones de Courvoisier, Feldman y Friedlander.

2 CD ECM 1838/39. DDD. 96'48". Grabación:

Oslo, IX/2002. Productor: Manfred Eicher.

Ingeniero: Jan Erik Kongshaug. Distribuidor:

Nuevos Medios. **PN**

El primer compacto presenta cuatro obras de Sylvie Courvoisier (n. 1968) y el segundo, diecinueve improvisaciones a cargo de los tres intérpretes convocados para la grabación, el trío Abaton del que ella es pianista. Courvoisier reivindica para su propia música vínculos con el surrealismo y su actividad como intérprete de jazz ha marcado tanto su faceta creadora como su fascinación por la aleatoriedad pero también por el serialismo (aunque tanto en sus propias obras como en las improvisaciones no falten referencias a la tonalidad tradicional y a la modalidad). Es común en las obras de Courvoisier (al menos en las cuatro que aquí escuchamos) el hecho de que éstas se basan en breves ideas musicales que parecen desarrollarse en total libertad, lo cual hace que sea muy difícil el distinguirles de las improvisaciones de que se nutre el segundo compacto. Obviamente prima aquí lo sonoro y lo evocador sobre lo estructural y lo formal, resultando su audición tediosa en no pocos momentos quedando uno perplejo al final ante una música tan insustancial y preguntándose si no habrá estando perdiendo el tiempo prestando atención a una música que no es nada del otro mundo. En fin, igual entre los amantes de la *new-age* o entre oyentes muy, pero que muy curiosos halle su público.

J.P.

DONOSTIA:

Obra completa para piano: Preludios vascos. Mosaicos. Piezas infantiles para piano a cuatro manos. RICARDO REQUEJO Y MARINA PINTOS, piano.

2 CD CLAVES 50-2307/8. DDD. 62'29", 50'39".

Grabación: Heidelberg, IV/2003. Distribuidor:

Gallcant/Gaudisc. **PN**

¿Quién fue José Gonzalo Zulaica? El Padre Donostia renunció incluso a su propio nombre para hacer prevalecer

sobre él su condición de fraile capuchino. Nacido en 1886 y vasco hasta la médula, su vida se prolongó hasta 1956. Compositor, organista y pianista de medios limitados —“mis dedos no alcanzan a más” decía él mismo—, se formó en París, en la conservadora Schola Cantorum. Pero la labor por la que su nombre ha quedado fijado en la música española es por algunas de sus canciones “vascas” y, sobre todo, por su fecunda labor como folclorista.

Ahora su paisano irunés Ricardo Requejo saca a la luz toda su obra para piano. Se trata de un doble álbum que tiene el valor añadido de lo inédito. Versiones de mérito, de un pianismo meticuloso y preciosista que se percibe empuñado en el compromiso de enaltecer la música a la que sirve. Requejo, que es un señor pianista, logra así casi lo imposible, porque la obra para piano del Padre Donostia —¡que Dios perdona a quien esto escribe!— se revela insustancial y encorsetada en el pasado. Obras que a lo más que llegan es a estar bien escritas, al encanto de lo popular y a recrear un talante amable y comedido. A pesar de que la bonita y folclórica colección de *21 Preludios vascos* (lo mejor del álbum) surge ya bien entrado el siglo XX, sus giros y melodías andan enganchadas en el piano decimonónico, en la ingenua música de salón que tocaban nuestras bisabuelas.

Donostia trata con gracejo, habilidad e indudable oficio la temática popular vasca, pero no pasa de crear piezas que nacieron ya obsoletas, por mucho que su colega y paisano el sevillanizado Norberto Almandoz remarcara, como recuerda José Luis Ansorena en el texto que ilustra el compacto, que obtenía del piano “sonidos llenos de dulzura y suavidad”. En obras posteriores a los *Preludios vascos*, como los tres cuadernos de *Piezas infantiles*, para piano a cuatro manos (en las que Requejo recurre al concurso cómplice de Marina Pintos) la escritura de Donostia se impregna algo del impresionismo, pero siempre dentro de ese lenguaje característico que no renuncia a su raíz decimonónica. En cualquier caso, la estupenda grabación de Requejo invita a conocer en inmejorables condiciones la música de quien, más allá de su discreta condición de compositor para piano, fue uno de los folcloristas más cualificados en su entorno vasco y español.

J.R.

DOWLAND:

Ayres. GÉRARD LESNE, contratenor. ENSEMBLE ORLANDO GIBBONS. NAÏVE E 8881. DDD. 65'54". Grabación: Frouville (Francia), X/2002. Productor: Hervé Boissière. Ingeniero: Jean-Martial Golaz. Distribuidor: Naïve. **PN**

En una Europa dividida por la religión, el catolicismo de John Dowland le impidió ocupar en la corte inglesa el lugar que sin duda su talento habría merecido. ¿Fueron y hasta qué punto las circuns-

tancias del exilio las que le llevaron a componer una música tan peculiarmente doliente que se ha convertido en tónica? De lo que no cabe duda es de que dominó perfectamente los elementos de que se servía: el canto y un acompañamiento basado en su instrumento, el laúd (el piano de la época), en cuyo manejo alcanzó fama internacional mucho antes que como compositor. Consciente ya de la conveniencia comercial de una oferta lo más diversificada posible, cuidaba hasta el más mínimo detalle la edición de sus partituras de tal modo que pudieran interpretarse en a veces hasta seis distribuciones posibles: de una a cuatro voces más otras tantas líneas de acompañamiento, siempre con la alternativa de que un instrumentista reforzara o directamente sustituyera la aportación de un cantante. Para esta selección de *ayres* se ha optado, como antes ya se hiciera con Byrd, por una voz y cuarteto de violas más laúd. Servidos por unas tomas de nuevo impecables, Gérard Lesne y el Orlando Gibbons vuelven a estar formidables, si acaso en el contratenor con una mínima falta de calidez expresiva como complemento para hacer absolutamente indispensable lo que así se queda en meramente muy recomendable.

A.B.M.

ELGAR:

The Wand of Youth, suites n.ºs 1 y 2, op. 1a y 1b. Dream Children, op. 43.

Nursery Suite. ORQUESTA SINFÓNICA DE NUEVA ZELANDA. Director: JAMES JUDD. NAXOS 8.557166. 66'47". Grabación: Wellington, XI/2003. Productor: Andrew Walton. Ingeniera: Eleanor Thomason. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Precioso disco este que recoge obras no esenciales de Elgar compuestas pensando en la juventud y la infancia. Las suites de *The Wand of Youth* proceden precisamente de sus años infantiles y serían retomadas en 1907 siendo luego, ocho años después, el origen de su *Starlight Express*. Son obras llenas de delicadeza, de una feliz ingenuidad, que no desmienten su autoría inequívocamente elgariana. Los dos movimientos de *Dream Children* fueron escritos en 1902 y son un recuerdo de los años de la niñez, idílicos, transidos de una emoción que llevaba a Elgar en pensar en “lo que pudo haber sido”, aun cuando era ya un compositor respetado y valorado. La *Nursery Suite* es de 1930 y está dedicada a los duques de York, entonces todavía niños. Elgar tenía ya setenta y tres años y su intención choca con lo depresivo de su estado de entonces, con problemas económicos y enredado en una *Tercera Sinfonía* que no acabaría nunca. Quizá por eso se percibe en música tan hermosa una casi impalpable pero presente melancolía. Estupendas versiones de ese gran elgariano que es James Judd.

C.V.W.

FALLA:

La vida breve. ANA MARÍA SÁNCHEZ, soprano; VICENTE OMBUENA, tenor; ALICIA NAFÉ, mezzosoprano; ALFONSO ECHEVERRÍA, bajo-barítono; ENRIQUE BAQUERIZO, barítono; MARÍA JOSÉ SUÁREZ, soprano; MANUEL CID, tenor; PEDRO SANZ, cantaor. CORO DE LA FUNDACIÓN PRÍNCIPE DE ASTURIAS ORQUESTA SINFÓNICA DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS. Director: MAXIMIANO VALDÉS. NAXOS 8.660155. DDD. 63'31". Grabación: Oviedo, X/2002. Productor: Peter Newble. Ingeniero: Andrew Lang. Distribuidor: Ferysa. **PE**

El registro, sobre el papel, tiene buena pinta. Los cantantes son de garantía; Maximiano Valdés es director solvente y la Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA) ha dado pruebas sobradas de poder dar vida a *La vida breve* como Dios manda. Por otra parte, Naxos, que es el sello que presenta esta jovencísima versión de la ópera andalucista de Falla, ha dado pruebas reiteradas de las bondades de sus grabaciones, que no por más baratas en absoluto son peores que muchas que valen el doble y hasta el triple.

Sin embargo, luego, al escuchar estos 63 minutos de ópera, la decepción es grande, bastante grande. No por la orquesta, que suena francamente bien, ni por los cantantes (por mucho que Ana María Sánchez sea una Salud impecablemente cantada pero a la que se nota siempre que está haciendo *de*; que el veteranísimo Manuel Cid en absoluto logre repetir su regrabada y excepcional Voz de la Fragua; y que el deje andaluz de Vicente Ombuena parezca el de un catalán haciéndose el *grasioso*), sino por el trabajo sin envidia de Maximiano Valdés, quien se queda en la superficie, en lo más tópico y banal de una ópera en la que el director de orquesta debe de ir más allá de ese caparazón pintoresquista tras el que se parapeta el mejor Falla, que —hay que subrayarlo ante esta grabación— también está presente en *La vida breve*. Escúchense, si queda alguna duda, las grabaciones de Frühbeck de Burgos, García Navarro, López Cobos o Josep Pons.

El fallido y poco fallesco trabajo de Maximiano Valdés no va así más allá de la cosa pintoresquista. Cierto es que todo está en su sitio. Hay fidelidad y buenas intenciones. Corrección e incluso intentos de ir más allá. Pero la versión no levanta el vuelo. Es sosa y aburrida, de una banalidad que exaspera. La salvan, parcialmente, la buena disposición de la orquesta y los cantantes, entre los que, además de los protagonistas citados Ana María Sánchez y Vicente Ombuena, brillan con énfasis la en estas lides veteranísima Alicia Nafé —que en otras grabaciones ha sido cumplidora Salud (con López Cobos) y estupendísima Abuela (con García Navarro)—, Alfonso Echeverría y Enrique Baquerizo, éste último tan barítono como siempre ¡claro!, por mucho que los editores del disco se hayan empeñado en agudizarlo a la condición de “tenor”.

En tan aburrida y bien solfeada *Vida breve* falta genio y drama —“drama lírico” llama Falla a *La vida breve*—, y

sobra comedimiento, por más que en algunos pasajes se intuya un arrebato que nunca llega al río. Ciertos pasajes corales son banalizados hasta parecer de la Sección Femenina. Tampoco el cantautor Pedro Sanz ("tenor" dice el disco, ¡toma del frasco, Carrasco!) ni la guitarra monocorde de Antonio Reyes se distancian de la mediocridad de la batuta. *La vida breve* sigue siendo de los directores de siempre.

J.R.

FAURÉ:

Obra completa para violín y piano: Sonatas opp. 13 y 108, Romance op. 28, Berceuse op. 16, Andante op. 75, Morceau de lecture, Sicilienne op. 78, Air de danse. ALBAN BEIKIRCHER, violín; ROY HOWAT, piano.
ARTE NOVA 74321 92763 2. DDD. 68'35".
Grabación: Ginebra, IV/2003. Productor: Jan Nehring. Ingeniero: Blaise Favre. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Nuevas lecturas de las dos *Sonatas* y otras piezas para violín y piano de Fauré, otra tanda de bellezas innegables, de inspiración y virtuosismo. Empiezan a abundar, acaso por las necesidades de los artistas mismos, más allá de las demandas posibles del aficionado. El joven violinista alemán Alban Beikircher, discípulo de Joshua Epstein, se muestra

muy francés, muy diáfano, muy cantante en estas piezas íntimas, líricas, a veces exaltadas, que siempre proponen amplias frases de melodismo intenso. El broche lo consigue este recital virtuoso con la mesurada, muy *moderna* lectura de la *Segunda Sonata*, en contraste con una encendida *Primera*.

La salsa la dan las piezas breves a modo de propinas (aunque sean mucho más) que puntúan esta hora larga de música que fluye como si se tratara de una propuesta inagotable. El pianista escocés Roy Howat acompaña con algo parecido a la devoción. Un bello disco basado tal vez en la comunión de ambos intérpretes con este repertorio que ya es tan familiar.

S.M.B.

FAURÉ:

Sonatas para violín y piano n.ºs 1 y 2. Romanza op. 28. ARIADNE DASKALAKIS, violín; ROGLIT ISHAY, piano.
CARPE DIEM 16262. DDD. 52'10". Grabación: Berlín, VII/2000. Productor e ingeniero: Thomas Görne. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Comiencen a oír este recital por la quinta pista, la de la *Romanza op. 28*, un bello canto melancólico "de los de antes"; y antes *muy, muy antes*, ya saben. No se trata de un romanticismo encendido como podría proponerlo la

escuela rival, los francianos, no. Es un canto dulce que los aficionados reconocen pronto. Es una oportunidad para una violinista que cante y al tiempo sepa dar un paseo (fraseo) elegante hasta la disolución del paisaje, por decirlo así. Es el caso de la excelente Ariadne Daskalakis, violinista bostoniana con nombre de griega que se trata con dioses; oyéndola, no nos sorprende. Después de ese breve fragmento, que no llega a seis minutos, ya hemos entrado en materia. Y entonces, a voluntad, seguimos por la pista seis, la *Sonata op. 108*, un gran salto en el tiempo en cuyo movimiento central, Andante, creemos sentir una evocación de la *Romanza*; o regresamos a la *Sonata op. 13*, más cercana en todos los sentidos. Yo recomendaría, para mejor saborear esta última, que primero acudiéramos al futuro, que es donde suele hallarse el sentido de todo lo que vino antes. Por mucho que uno de esos sentidos sea el error. Ese jardín de las pistas que se bifurcan nos permitirá escuchar con mejor sentido el refinado Fauré de Daskalakis, violinista insuperable, mas también el ardoroso acompañamiento de la pianista israelí Roglit Ishay. Pensándolo bien, no es imprescindible comenzar por la *Romanza*, pero yo insistiría en ello. Ahora bien: qué disco. Qué fortuna tiene este repertorio en los últimos dos o tres años.

S.M.B.

Carol Robinson

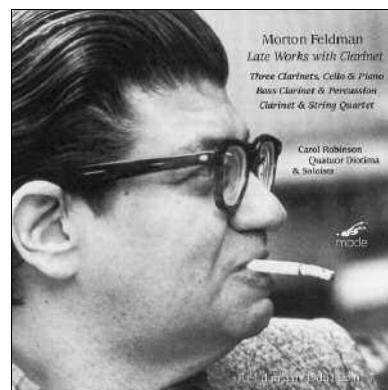
RETAZOS DE SUAVIDAD

FELDMAN: Obras tardías con clarinete.

CAROL ROBINSON, clarinete; FRANÇOISE RIVALLAND Y PEPPIE WIERSMA, percusión. CUARTETO DIOTIMA. PIERRE DUTRIEU, OLIVER VOIZE, clarinete; ELENA ANDREYEV, violonchelo; VINCENT LETERME, piano.
MODE 119. DDD. 69'31". Grabación: Alfortville (Francia), XII/2001 y VI/2002. Productora: Carol Robinson. Ingeniero: Etienne Bultingaire. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La atracción de Feldman por el clarinete se intensifica en el último tramo de su vida. No es el suyo el primer caso. Antes, les había pasado también a otros compositores: Mozart, Brahms, Reger... Las razones de esa predilección tal vez residan en el timbre otoñal y pastoso del instrumento, anunciador de una suavidad cálida y amorosa al mismo tiempo. Ya en el extático y excelente *Three Clarinets, Cello and Piano*, de

1971, los tres clarinetes son los protagonistas de una naturaleza muerta instrumental de suavísima y entrañable factura, al borde del estatismo e impregnada de tonalidades rosadas. *Bass Clarinet and Percussion*, de 1981, sigue coordinadas parecidas, con sonoridades infiltradas por el silencio, que en la parte central alcanzan una contenida (aunque ilusoria) movilidad. *Clarinet and String Quartet*, de 1983, es una de las cumbres del último Feldman. Aquí el compositor se mide con una plantilla dotada de cierta tradición: el quinteto con clarinete. Más que evitados, los clásicos antecedentes de Mozart y Brahms parecen aquí trascendidos en los lentos movimientos repetidos en espiral, despojados de toda cáscara material y convertidos en puros retazos de dulzura. Enfrentado a las cosas últimas, el compositor americano propone a sus oyentes una música ni antigua ni moderna,



sedosa e intemporal. La clarinetista Carol Robinson posee la delicadeza, la pulcritud y la paciencia que estas páginas requieren. Mágico y exigente.

Stefano Russomanno



www.scherzo.es

Bob van Asperen

MADUREZ Y ELOCUENCIA

FROBERGER: Suites XII, XIII, XIV, XVI, XX, XXVII, XXIX y XXX. Lamentación por la muerte de Fernando III. Tombeau por Mr. de Blancheroche. BOB VAN ASPEREN, clave. 2 CD AEOLUS AE-10024. DDD. 93'. Grabación: Burg Ramsdorf, V/1999. Productor e ingeniero: Ulrich Lorscheider. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Comienza esta *Froberger Edition* con los mejores auspicios: Asperen ha sido siempre un extraordinario virtuoso del teclado, pero en la actual fase de su carrera —y en este repertorio— parece haber accedido a una gran madurez, que se manifiesta en una mayor libertad expositiva, un notable cuidado del detalle y una expresividad más honda. La sonoridad que extrae del clave Ruckers original (1640) es un soberbio punto de partida. Luego, el tono improvisatorio se muestra sobresaliente en la

originalísima *Allemanda representans monticidium Frobergeri* de la *Suite XVI*; en piezas como ésta, la concentración y la subjetividad son máximas. Con una dosificada ornamentación y moderados efectos dinámicos de registración, la música de Froberger alcanza en los dedos de Asperen una elocuencia característica, que crece en los números programáticos, caso de la nuevamente muy libre *Allemande, faite en passant le Rhin dans une barque en gran péril* de la *Suite XIX*. La libertad de *tempo* o compás acaba siendo jugada por el intérprete como una sabia dosificación de tensiones y relajaciones, de lo que acaso el exponente supremo sea la profunda lectura de la *Lamentación por la muerte de Fernando III*, que se transforma así en arte personal y no un mero pretexto de homenaje fúnebre al poderoso desaparecido. Una primera lec-



ción, en suma, de madurez, estilo, sobriedad y elegancia de lo que promete ser una magnífica aportación a la discografía de Froberger.

Enrique Martínez Miura

Dúo Ad Libitum

DE LA GENERACIÓN DE LOS MAESTROS

GÓMEZ: Sonata para violín y piano en si menor. DEL CAMPO: Sonata para violín y piano en la mayor. Romanza para violín y piano en re mayor.

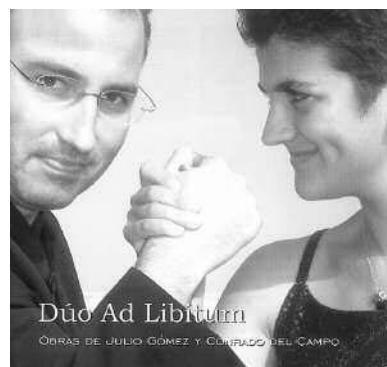
DÚO AD LIBITUM.

DCL DL CD-102-2. DDD. 71'52".

Grabación: León, 2003. Productor e ingeniero: Pablo Vega. **PN**

Julio Gómez y Conrado del Campo: dos respetados maestros, muy bien considerados en el mundo musical español; dos nombres de esos que unánimemente se reverencian pero, ¡ay!, dos apreciadísimos compositores de los que prácticamente todo el mundo habla de oídas; sí, pues si es la música de un autor la que debe dar cuenta de él, convendremos en que la música de Julio Gómez y de Conrado del Campo no son de las más habituales en los programas de concierto (ya no hablemos en los escenarios teatrales) ni en la discografía... y eso que no faltan textos en artículos, ensayos y enciclopedias que canten sus excelencias. Este compacto viene a llenar un vacío escandaloso y esperemos que agite las conciencias de quien corresponda, o de quienes corresponda, para remediar tal situación. No se trata de que por el

hecho de que sean compositores españoles merezcan reivindicarse, sino porque estamos antes dos muy interesantes compositores, más allá de su lugar de nacimiento. Cuenta aquí lo sustantivo; como en Schoenberg, que incidía en que quería ser recordado como COMPOSITOR dodecafónico y no como compositor DODECAFÓNICO. El catálogo de estos dos maestros es lo suficientemente extenso y diverso como para poder hallar en él obras de interés, tal como es el caso que nos ocupa, un programa nutrido (¡faltaría más!) por primicias absolutas. A ambos autores les une un evidente afecto por el romanticismo y un cierto nacionalismo musical propio de dos compositores que, junto a otros nombres ilustres cuya música ha sido algo más divulgada (Falla, Turina, Esplá...) pertenecen a esa especie de equivalente musical de la Generación del 98 que ha dado en llamarse Generación de los Maestros. De Gómez se nos ofrece aquí su ya tardía *Sonata en si menor* (1949), bellísima y de factura clásica en la estructura y romántica y un punto casticista en la expresión y en el lenguaje, dignísima compañera de las dos obras de Conrado del Campo que



completan el programa: la juvenil (y nunca estrenada) *Romanza* y la *Sonata en la mayor* (contemporánea de la de Gómez y, por lo tanto, obra ya de plena madurez); composición ésta ambiciosa y fiel ejemplo del romanticismo de raíz germánica que ilustra el quehacer de este gran maestro. Excelente labor del Dúo Ad Libitum, que interpreta este hermoso repertorio con tanto acierto como convicción. Un compacto de obligado conocimiento.

Josep Pascual

GIBBONS:

El Segundo Servicio y varios himnos.

CORO DEL COLLEGE DE LA MAGDALENA DE OXFORD. FRETWORK. Director: BILL IVES. HARMONIA MUNDI HMU 907337. DDD. 59'06". Grabación: Oxford, VII/2003. Productora: R. G. Young. Ingenieros: K. Grant y G. O'Riorden. **PN**

Orlando Gibbons vivió entre 1583 y 1625. Muerto de repente justo cuando acababa de entrar como organista de la

Abadía de Westminster y el rey Carlos I de ocupar su trono, su vida fue muy corta para quien estaba llamado a cerrar la brecha entre el Renacimiento y el Barroco, entre la época jacobea y la isabelina en Inglaterra. Hasta ahora la opción interpretativa ha tendido a emparentar su rica invención polifónica con el estilo anterior que en él culmina antes que con el posterior que anuncia y que medio siglo más tarde llevará a su cima más alta Purcell,

otra estrella tan fulgurante como fugaz. Sin incurrir en anacronismos impropios, en este disco se propone una lectura tanto más sorprendente en su carácter novedoso por cuanto procede de una institución emblemática en la conservación incluso material (de los manuscritos, quiero decir) de una tradición de canto severo hasta el hieratismo que durante siglos se ha considerado poco menos que intocable. El planteamiento de Bill Ives introduce unas

dosis de dramatismo verdaderamente refrescantes y vivificadoras de las líneas musicales, por tanto de las textuales y por tanto de las expresivas. Le sirven a la perfección para este propósito unas voces individualmente espléndidas (con el contratenor Covey-Crump, el barítono Harvey y el bajo Connolly entre los solistas) y colectivamente muy compactadas entre sí y con uno de los *consorts of viols* punteros en la actualidad. Una vez más: ¿a qué la música si no sirviera para emocionar?

A.B.M.

HAAS:

In vain. KLANGFORUM WIEN.
Director: SYLVAIN CAMBRELING.
KAIROS 0012332KAI. DDD. 63'13". Grabación:
Viena, IV/2002. Productor: Peter Oswald.
Ingeniero: Michael Renner. Distribuidor:
Diverdi. **PN**

Hay en la música de Georg Friedrich Haas (n. 1953) las mismas intenciones que en la escuela espectralista francesa en lo que respecta a devolver al lenguaje su carácter de unidireccionalidad. Si Grisey da el mismo valor al timbre que a la funcionalidad armónica, trazando un puente entre los propósitos estéticos de finales del siglo XX con los del XIX, Haas disfraza la orquesta tradicional con un ropaje sonoro modernista, concitando el lenguaje funcional con las técnicas novedosas del siglo XX. Si un músico como Grisey elabora con sonidos (y no con notas) un mundo instrumental al que aplica los materiales manejados en el estudio de música electrónica, Haas, al adoptar sistemáticamente la microintervalica, da al tejido instrumental, igualmente, un aire de extrañeza.

Los caminos de Haas y Grisey parecen unirse en toda la primera sección de *In vain*, con su lenta exposición de un material que parece retroalimentarse a medida que avanza. Cada bloque de secuencias instrumentales, en su repetición y perezoso desarrollo, remite al mismo proceso de transformación del material a partir de unas pequeñas células en los inicios de los grandes frescos sonoros de Grisey (*Les espaces*, *Vortex*). Pero si en el músico francés la movilidad de esos elementos lleva a un discurso impredecible y de innumerables sobresaltos, en Haas el recurso a los acelerandos y ralentizaciones, una vez superado el tramo inicial de interesantes expectativas, conduce a un peligroso estancamiento de las ideas. La obra languidece en toda su segunda mitad. El resultado sonoro, soportado en el uso de la microintervalica, es, entonces, el de una orquesta a la que oímos como a través de un velo. Si el fin de los espectralistas es ofrecernos el sonido instrumental tras un análisis microscópico de sus componentes, el propósito de Haas parecería que fuera el de un anatomista: la orquesta pierde su cuerpo sonoro familiar y lo que queda de ella es un conjunto de nervios y de huesos. Ese esqueleto al que es reducido el conjunto instrumental lleva a pensar que a Haas lo que le

importa es hacer que el oyente sólo esté pendiente de la forma, del sonido. Es una manera muy particular de perseguir la utopía del sonido único, pero la longitud de la pieza, atada a unos desarrollos demasiado prolongados, casi hasta la extenuación, provoca que la tensión en la escucha desaparezca, justo al contrario de lo que sucedía en las mucho más concentradas y convincentes obras orquestales del primer disco de Haas en Kairos. Está muy acertado, a este respecto, Bernhard Günther, el músico electroacústico, autor de unas obras pretendidamente oscuras y tendentes a lo casi inaudible, en sus notas cuando dice que, al final de *In vain*, "la música cae en una noche completa". No vemos nada. Solamente la osamenta de la orquesta.

F.R.

HAENDEL:

Trío en do menor, para oboe, violín y bajo continuo, HWV 386a. Trío en fa menor, para dos violines y bajo continuo, HWV 389. Preludio en sol menor para clave, HWV 572. Sonata en sol menor para oboe, dos violines y bajo continuo, HWV 404. Trío en sol menor para oboe, violín y bajo continuo, HWV 393. Preludio en re menor para violín y bajo continuo, HWV 359a. Sonata en sol menor para oboe, dos violines y bajo continuo, "My song shall be away". L'ASSEMBLÉE DES HONNÊTES CURIEUX.

ZIG ZAG TERRITOIRES ZTT 031102. DDD. 56'09".
Grabación: París, III/2003. Productor e ingeniero:
Franck Jaffrès. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Reconocer la exhaustividad como ideal y por tanto con la consciencia de que es inalcanzable y de que sólo le cabe una función reguladora sobre la práctica es seguramente la única manera en que paradójicamente se puede avanzar con paso firme en el conocimiento progresivo de las intenciones últimas que un compositor tan poco ordenado como Haendel podía perseguir en cada uno de sus innumerables trabajos. Una gota en el mar resulta en tal sentido esta remesa de alternativas a versiones ya conocidas en otras distribuciones que propone la, aunque no fuera más que por este empeño, justamente llamada Asamblea de Honestos Curiosos. Queden los detalles musicológicos contenidos para los interesados que sean además lectores de las lenguas inglesa, francesa o alemana, y limitémonos aquí a constatar la verosimilitud de lo que se nos hace escuchar, a la cual por supuesto contribuye de modo decisivo la calidad de las interpretaciones en que se sirve. En las cuatro piezas en que interviene, el oboe de Antoine Torunczyk impone la belleza de su timbre, carnoso pero ágilmente movido por una digitación precisa y un control de la respiración muy eficaz en el mantenimiento de la fluidez discursiva. Como no es menor la soltura con que los violines de Amandine Beyer y Alba Roca se mueven sobre la firme base pro-

vista desde el bajo continuo por la viola da gamba de Baldomero Barciela y el clave de Chiao-pin Kuo (este último también muy nítido en los dos preludios intercalados), el resultado no es imprescindible pero sí una guinda que ningún buen haendeliano dejará de encontrar muy sabrosa.

A.B.M.

HAENDEL:

Semele. JONATHAN MAY, bajo (Cadmus, un sacerdote, Somnus); SÉBASTIEN FOURNIER, contratenor (Athamas); DANIELLE DE NIESE, soprano (Semele); LOUIS INNES, mezzo (Ino); GUILLEMETTE LAURENS, mezzo (Juno); SUSAN MILLER, soprano (Iris); PAUL AGNEW, tenor (Júpiter); ERNESTO TRES PALACIOS, tenor (APOLO). OPERA FUOCO.
Director: DAVID STERN.
2 CD PIERRE VERANY PV 704021/22. DDD. 75'30", 50'32". Grabación: París, VII/2003.
Productores: Jay Bernfeld y Jean-Marc Laisné.
Ingeniero: Jean-Marc Laisné. Distribuidor:
Harmonia Mundi. **PN**

Opera Fuoco es un joven conjunto parisino que hace su debut discográfico nada menos que con *Semele*, uno de las obras dramáticas más ambiguas (¿es un oratorio representativo, una ópera, una ópera-oratorio?) y más delicadas de Haendel, que, paradójicamente, habida cuenta la avalancha de grabaciones haendelianas de los últimos años, espera todavía una versión a la altura de sus méritos. De momento tendremos que seguir quedándonos con el antiguo acercamiento de Gardiner (Erato), pues este de David Stern resulta globalmente decepcionante.

Stern somete a la obra a cortes que se llevan por delante no sólo recitativos, sino coros y arias a discreción, quedando algunas reducidas a menos de la mitad de su extensión original (como la bellísima *No, no! I'll take no less* de Semele). Pero eso, con ser importante, no resulta lo más grave. Lo peor es la falta de peso y de profundidad de una orquesta de sólo veinte miembros (nueve cuerdas, un tercio de la que disponía Haendel en el Covent Garden, donde la obra se estrenó en 1744) y el tono gris de una batuta lineal y aburrida, incapaz de insuflar dramatismo y variedad en los contrastes a una música que los reclama permanentemente.

Así las cosas, uno puede dar gracias a la soprano Danielle de Niese, que salva el personaje protagonista merced a una interpretación sensual, exquisita y brillante a un tiempo (magnífica en *Myself I shall adore*, con una estupenda Katharina Wolff en la parte para violín obligado), a la mezzo Louise Innes, deliciosa, misteriosa Ino, y al tenor Paul Agnew, Júpiter juvenil y enamorado. El resto del elenco queda bastante por detrás —con un Jonathan May que resulta insustancial en el bellísimo papel de Somnus—, incluso la veterana Guillemette Laurens, ajena casi por completo al drama.

P.J.V.

HASSE:

Sonatas op.1 y op. 5. ELKE MARTHA UMBACH, flauta. CONSORTEN.

AEOLUS AE-10036. DDD. 77'55". Grabación: Honrath, IV/1999. Ingeniero: Ulrich Lorscheider. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Este disco viene a cubrir un hueco importante en la fonografía, el de la música instrumental de Johann Adolf Hasse, sector relativamente menor de su producción, al lado de las innumerables óperas, cantatas y música religiosa diversa que salió de su pluma. Hasta ahora había algún disco dedicado a sus conciertos y sus obras de cámara aparecían desperdigadas aquí y allá, pero, salvo error u omisión, es este el primero que se dedica de forma exclusiva a sus sonatas. La flautista Elke Martha Umbach y su grupo interpretan aquí cinco de las *Seis Sonatas op. 5*, escritas para flauta travesera o violín y continuo, dos de ellas presentadas en transcripción para viola da gamba, dos sonatas en trío de la *Op. 1* (con dos flautas traveseras en las voces agudas) y una transcripción para colchón solo hecha en el mismo siglo XVIII de un aria de la ópera *Il re pastore*. Las obras, que combinan la estructura corelliana (lento-rápido-lento-rápido) con la de los conciertos y las oberturas italianas posteriores (rápido-lento-rápido), son fieles representantes del estilo galante y en ellas resultan especialmente reseñables los movimientos lentos, de expresivo lirismo, muy bien destacado por una interpretación elegante, equilibrada, de tonos mates y cuidados contrastes, resaltados gracias a un bajo continuo variado, que en dos de las sonatas incluye un fortepiano.

P.J.V.

HAYDN:

Sonata n° 47 Hob. XVI: 32. Sonata n° 33 Hob. XVI: 20. Sonata n° 50, Hob. XVI: 37. Sonata n° 61 Hob. XVI: 51. Sonata n° 35 Hob. XVI: 43. ALAIN PLANÈS, piano.

HARMONIA MUNDI HMC 901763. DDD. 65'31". Grabación: París, VIII/2001. Productor: Jacques Drillon. Ingeniero: Michel Pierre. **PN**

Un Haydn bien expuesto, sin matizaciones añadidas, con una excelente labor del excelente pianista que es Planès, aunque creo que no es esta su mejor muestra, aun teniendo un muy alto nivel (escúchese al efecto el soberbio juego en el Presto de la *Sonata n° 47*, el Moderato de la *Sonata n° 33*, el inicio de la *Sonata n° 50*). Llama la atención un sonido de piano algo demasiado pleno, a mi juicio, en este repertorio. Mayor ligereza sonora convendría más a la ejecución tan bien desarrollada.

Las *Sonatas* de Haydn se reparten desde 1750, al principio de su carrera, hasta que de 1765 a 1771 hace una serie de siete sonatas en la que "...la sonata para piano es por primera vez, y quizá última en su carrera un vehículo principal destinado a poner en evidencia sus experiencias en materia de composición", como asegura Bernard Harrison.

Concluye el músico con las nueve sonatas que concluye en 1784. Después compone otras cinco.

Las *Sonatas n°s 47 y 35* reflejan un estilo más galante, y la *Sonata n° 33 en do menor* es probablemente la última del grupo al que se refiere el comentario de Harrison y la más bella y más original de todas ellas. Próxima al *Sturm und Drang* es la *Sonata n° 47*, con un Menuetto en lugar de los movimientos lentos de las otras siete, mientras que la *Sonata n° 50* trasluce un homenaje a Haendel en forma de sarabande. En cualquier caso, un ramillete de cinco sonatas del músico de Rohrau acertadamente tocadas por un experto pianista de la actualidad.

J.A.G.G.

HAYDN:

Tríos para piano, flauta y violonchelo Hob. XV:15-17. Tríos para dos flautas y violonchelo Hob. IV: 1-4 "Londres".

CAMERATA KÖLN.

CPO 999 920-2. DDD. 70'49". Grabación: Deutschlandfunk Sendesaal, VI/2002. Productores: Wolf Werth y Burkhard Schmilgun. Ingeniero: Ingeborg Kiepert. Distribuidor: Diverdi. **PN**



Comprende este CD los *Tríos* para piano, flauta y violonchelo escritos en 1790 para el editor londinense John Bland y los llamados *Tríos de Londres Hob. IV:1-4*, que le prestan el título, y que fueron escritos durante su segunda estancia en Inglaterra. Estos últimos se disponen para dos flautas y violonchelo, y mientras dos de ellos constan de los tres movimientos habituales, los dos restantes están formados cada uno por un solo movimiento aislado. Pertenecen pues al periodo de madurez, que en Haydn coincide con un vigor y una fecundidad creadora prácticamente inextinguible. La Camerata Köln brinda un extraordinario recital por su imaginativa traducción, unida a un luminoso conocimiento del alcance de estas partituras. En los *Tríos* con fortepiano, éste actúa de elemento aglutinador y conductor gracias al buen hacer de Sabine Bauer que logra una configuración muy arquitectónica, a pesar de la levedad de la materia sonora. Los *Tríos londinenses* presentan un perfecto equilibrio por la conjunción de los tres intérpretes a los que no dejan de brindárseles ocasiones de lucimiento individual en episodios solísticos y en el intercambio que juegan las flautas. En el *Trío Hob.IV:2*, una serie de variaciones sobre una melodía de cuya autoría se duda, *The Ladies Looking Glass*, el sagaz análisis no es obstáculo para una muy elegante y alquitaraada ornamentación. Humor, sentimentalismo, rusticidad y al mismo tiempo una ingenua estilización, se ofrecen con sensibilidad y fragancia interpretativa, dignas de todo encomio.

D.C.C.

D'INDIA:

Selección de madrigales. ENSEMBLE POÏÉSIS. Directora: MARION FOURQUIER.

ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 040101. DDD. 53'20". Grabación: París, 2002-2003. Productor e ingeniero: Frank Jaffrés. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Las tradiciones madrigalescas del norte y del sur de Italia convergen en Sigismondo D'India (c. 1582-1629), una de las últimas figuras más importantes del género. La influencia de sus magistrales predecesores, Monteverdi y Gesualdo a la cabeza, es audible y no sólo en la música, sino también en la nómina de los poetas empleados. Los más frecuentados en esta selección de dieciséis piezas vocales (más cuatro instrumentales) son Petrarca y Tasso, pero también encontramos a Guarini, Trabacci, Marino y Ferranti. No se concluya de esto ninguna clase de amaneramiento; sí de manierismo, pues los recursos del canto se exprimen al máximo para responder al más mínimo matiz de sentido en la expresión de los sentimientos contenidos en los versos. El individualismo o, mejor dicho, egocentrismo típicamente barroco se trasluce también en el hecho de que, con la única excepción del dúo que hace las veces de frontispicio, nunca se oye más que una sola voz: en once ocasiones de soprano (Cristina Presutti), en tres de tenor (Martin Bauer). La parquedad en la utilización de instrumentos acompañantes (a todo tirar, dos guitarras, dos violas y un arpa) refuerza asimismo la sensación de confesión de una verdad no tan íntima como desnuda que todos los intérpretes y aun los técnicos de sonido parecen empeñados en transmitir.

A.B.M.

KAPRÁLOVÁ:

Canciones opp. 4, 5, 10, 12, 14, 18 y 22. Otras canciones: Enero, Dos canciones de Navidad, Carta.

DANA BURESOVÁ, soprano; TIMOTHY CHEEK, piano. MIEMBROS DEL CUARTETO HEROLD (Enero). SUPRAPHON SU 3752-2 231. DDD. 70'15". Grabación: Praga, VII/2003. Productor: Jaroslav Rybár. Ingeniero: Stanislav Sykora. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Vítězslava Kaprálová vivió demasiado poco, entre 1915 y 1940. Es pavoroso pensar que podría vivir todavía y que sin embargo se fue de este mundo hace sesenta y cuatro años. Fue música inspirada, de gran profesionalidad como compositora y como directora de orquesta. Ya dijimos en estas páginas que la televisión de Brno nos envió una cinta con el programa que le dedicaron a Vitka el año pasado. Este CD pretende ser una de las recuperaciones posibles de su obra. Una obra, lógicamente, escasa y con elementos de aprendizaje aquí y allá. Dana Buresová acoge toda la producción de canción de concierto de esta compositora de madurez temprana, con excepción de alguna obrita infantil o de circunstancias. Aquí está el núcleo duro de la composición de Vitka, que cuando elegía a Seifert como poeta pensaba en un com-

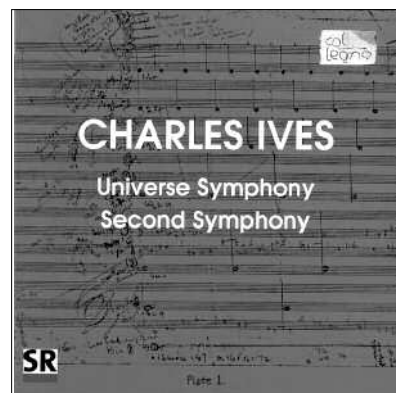
Michael Stern

¿UN IVES INÉDITO?

IVES: Universe Symphony. Sinfonía nº 2. RUNDfunk-SINFONIEORCHESTER SAARBRÜCKEN. Director: MICHAEL STERN. COL LEGNO WWE 20074. DDD. 74'52". Grabaciones: 1998-1999. Productor: Thomas Raisig. Ingenieros: Thomas Einsfelder y Erich Heigold. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El interés de este compacto recae, obviamente, en la presencia de la *Universe Symphony* en el programa, pues la *Segunda Sinfonía* de Ives (aunque, y es de justicia reconocerlo, conoce aquí una interpretación más que satisfactoria) ya tiene mucha competencia discográfica y pueden hallarse versiones ya históricas (sin ir más lejos, la de Bernstein) por bastante menos dinero acopladas a composiciones realmente de Ives. Sí, decimos realmente porque la *Universe Symphony* no es del todo de Ives. La *Universe Symphony*, tal como aquí se nos presenta, es el resultado del trabajo de Larry Austin sobre el material que dejó Ives después de trabajar en ella entre 1911 y 1951. Esos cuarenta años fueron insuficientes para la que, según

Austin, era una obra que reflejaría las mayores esperanzas del compositor, un trabajo que "escapó a su control". Ives dejó escritos, esquemas, gráficos, palabras y más palabras, acerca de cómo debía ser esta obra, esperando quizá que alguien la completara, pero el trabajo demandaba una ingente tarea compositiva a la que Austin se ha entregado durante casi veinte años (entre 1974 y 1993). Obviamente, el resultado es una composición de Austin basada en Ives más que una obra de Ives ordenada y/o completada por Austin. La dificultad de su ejecución salta a la vista de inmediato y, no en vano, además de la presencia de un director, es necesario el concurso de otros cuatro asistentes (Larry Austin, Johannes Kalitzke, Michael Schmidtsdorff y Christian Voss, en este caso) para llevar a buen puerto un proyecto mastodóntico de más de treinta y seis minutos de música ininterrumpida. Cualquiera mínimamente interesado en Ives tiene una cita obligada con esta grabación, pues una vez leídos con detenimiento



los comentarios de Austin que la acompaña y escuchada la obra en una interpretación (eso sí) impecable, cada cual valorará si una empresa tan ambiciosa tiene o no sentido. Con todas las objeciones que se quiera, su interés es evidente y el trabajo de Austin digno del mayor de los respetos.

Josep Pascual

patriota de treinta y tantos años, y todo el mundo estaba lejos de pensar que iba a ser galardonado con el Premio Nobel casi cincuenta años después. Sorprende la muy escasa bisonñez de cantos tempranos como los *opp. 4 y 5*, compuestos por una muchachita de diecisiete y dieciocho años. El acompañamiento es al principio una línea algo ajena al canto, a ejemplo de la *mélodie* y el Lied modernos; pronto se convertirá en paisaje, en decorado, en casa en la que se desarrolla la acción dramática, en que tiene lugar la elegía o el ensueño. Merecería la pena recorrer cada una de estas treinta canciones, hasta esa *Carta* de 1940, compuesta en abril, cuando se casaba con Jirí Mucha, hijo de Alfons; cuando parece que rompía con el madurito Martinu, veinticinco años mayor que ella, uno de los muchos maestros que bebía los vientos por esta mujer que lo tenía todo; cuando faltaba un mes para que se desencadenara la guerra relámpago; cuando faltaban sólo dos para su muerte en Montpellier, en plena huida. La voz tersa, de penetrante agudo, de Dana Buresová, con capacidad de graves y de descenso a las gamas dinámicas inferiores, de bello fraseo y capacidad de motivación desde el piano y el adelgazamiento, resulta muy adecuada para este repertorio que sabíamos que tendría que venir un día. A menudo, el olvido es un error de los años inmediatos. Otra es algo peor, es pereza, es dejadez: murió demasiado joven, cómo iba a tener tiempo de dejarnos nada duradero. Buresová y Cheek demuestran que sí, que Vitka tuvo ese tiempo y que dejó cosas duraderas.

S.M.B.

KHACHATURIAN:

Obras para piano: Poema op. 12, Toccata op. 28, Sonata op. 95, Álbum infantil, vols. 1 y 2 opp. 62 y 100, Sonatina op. 93.

BELÉN ORDÓÑEZ BADIOLA, piano. 2 CD DCL CD-101-2. DDD. 112'10". Grabación: Madrid, VI/2003. Productora: Belén Ordóñez García. Ingeniero: Pablo Vega Otero. **PN**

En las interpretaciones de Belén Ordóñez Badiola aparece por todas partes un virtuosismo ágil y vivaz que podría resumirse en una cosa: la alegría de tocar, la euforia de la carrera, el placer de hilvanar las frases. Esta pianista toca como si fuera sencillo, como si lo pudiera hacer un niño. Sabemos que la elegancia del virtuosismo está en ocultarse, en no hacerse manifiesto. Los dos álbumes infantiles se llevan la palma en aquella alegría, y en piezas como la *Toccata* o el primer Allegro de la *Sonata op. 95* llega la pianista a algo parecido a la euforia. No ha de sorprender que una pianista española acoja el repertorio del armenio Khachaturian; al fin y al cabo, las músicas populares, de manera a menudo manifiesta y no sólo subterránea, se parecen y por ello se juntan. Hay evocaciones en esta secuencia de piezas que pueden sonar a nuestras, y da la impresión de que Belén Ordóñez las expone y matiza en ese sentido. En fin, un bello álbum doble con aromas y sabores de ese pianismo que va de lo popular a lo infantil como si se tratara del más natural de los recorridos. Las interesantes notas de Roberto Prieto y la propia Belén Ordóñez enriquecen el álbum.

S.M.B.

LACHNER:

Viaje del cantor y otras canciones con textos de Heine. RUFUS MÜLLER, tenor; CHRISTOPH HAMMER, piano.

OEHMS OC 328. DDD. 63'17". Grabación: Irrsee, IX/2003. Productor: Wilhelm Meister. Ingeniero: Stefan Briegel. Distribuidor: Galileo MC. **PN**

Franz Lachner (1803-1890) vivió la gloriosa coincidencia del gran siglo germánico de la música, entre Beethoven y Bruckner, por decir algo. De origen muy pobre e instrucción familiar, cumplió una laboriosa carrera en cortes, capillas y teatros, componiendo en todos los géneros pero a la sombra de los grandes, capaces de disimular a cualquiera. De su amistad con Schubert conservó el inevitable gusto por la canción, del cual son prueba estos ciclos: *Viaje del cantor op. 33 y 96, El cantor en el Rin y Seis cantos alemanes*.

Lachner era romántico, ineludiblemente romántico y no pudo eludir el sentimentalismo y la ironía de Heine, pero su mentalidad era clásica y se alimentaba de sus estudios sobre la polifonía antigua y el barroco. La constelación lo aleja de Schubert y lo aproxima a Mendelssohn: gusto por la melodía, discreción en los acompañamientos, comida sentimentalidad, cierta compostura académica. Resulta especialmente curioso, en este programa, recordar lo que con los mismos textos hicieron músicos muy distantes de Lachner. Baste pensar en Schumann, todo desgarrado, fragmento y locura. Es un útil ejercicio para medir la anchura y riqueza del romanticismo germánico.

Müller propone versiones de alta excelencia. Su voz agradable, emitida con nitidez y seguridad, flexible como de buen tenor lírico ligero, experto en

oratorios y ópera del XVIII, se pone al servicio de una musicalidad depurada y una elegancia de dicción y fraseo muy a tono con el repertorio. De encomiable corrección, el pianista.

B.M.

LAMOND:

Sinfonía en la mayor, op. 3. Obertura y Danza de la espada de "Aus Dem Schottischen Hochlande", op. 4. D'ALBERT: Obertura de "Esther", op. 8.
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC DE ESCOCIA.

Director: MARTYN BRABBINS.

HYPERION CDA67387. DDD. 59'51". Grabación: Edimburgo, IX/2003. Productor: Mark Brown.

Ingeniero: Jonathan Stokes. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

El nombre de Frederic Lamond (1868-1948) dirá muy poco a los aficionados españoles como dice igualmente muy poco a los británicos. La verdad es que incluso en su época fue poco apreciado por haberse formado y vivido la mayoría de su tiempo en Alemania y en Holanda. Su estilo es, por eso, claramente continental y nada le relaciona con la música que se hacía entonces en las islas. Escrita en 1885, el aliento de su única sinfonía es claramente romántico, de estirpe brahmsiana, sin demasiadas ideas memorables, pero revela una buena factura en su construcción. La *Obertura de "Aus Dem Schottischen Hochlande"* se basa en *Quentin Durward* de Walter Scott y remite más a Mendelssohn, probablemente por el interés del alemán en la Escocia natal de Lamond, que aparece con más claridad en la raigambre popular de la *Danza de la espada*, sin duda su obra más conocida y lo mejor de este disco. Como complemento, otro escocés pasado por el continente: Eugen D'Albert

(1864-1932). De él se nos da su obertura para acompañar un drama poético de Grillparzer, una música que pone de manifiesto las luchas de la heroína en un estilo igualmente romántico pero no ampuloso que muestra, sin más, la buena mano orquestal de un autor conocido más por su *Tiefland*. Martyn Brabbins y su orquesta se entregan a fondo en estos descubrimientos que atraerán a los curiosos que deseen ampliar su conocimiento de lo más olvidado del repertorio.

C.V.W.

LIAPUNOV:

Sinfonía nº 2 en si bemol mayor op. 66.
ORQUESTA FILARMÓNICA DE RADIO FRANCE.

DIRECTOR: EVGENI SVETLANOV.

NAÏVE V 4974. DDD. 62'. Grabación: París, Salle Pleyel, 27-XII-1998 (en vivo). Productor: Jean-Pierre Loisel. Ingeniero: Raymond Buttin. **PN**

El pianista virtuoso y compositor ruso de Iaroslav, Sergei Mijailovich Liapunov (1859-1924), fue discípulo de Nikolai Rubinstein, de Chaikovski y de Tanaiev, o al menos hizo pinitos con ellos. Con el Balakirev tardío tuvo oportunidad de hacer investigaciones en música popular, que era lo que más le interesaba. Con Balakirev también publicó obras de Glinka y de Dargomishki. Sucedió a Rimski tanto en la Orquesta Imperial como en el Conservatorio de San Petersburgo. Murió en el exilio parisiense en 1924. La base de la composición de Liapunov es el canto y la danza popular; su herencia, el postromanticismo poemático de los Cinco y de Chaikovski, pero también de Liszt. La *Segunda Sinfonía* es obra de 1917, esto es, el año del retroceso dramático de las tropas rusas ante Alemania, el año de la Revolución de febrero y el de la Revolución de octubre, que llevará a la cruel y

larguísima guerra civil. Es una obra de encendido romanticismo tardío, más lisztiana que chaikovskiana, aunque de todo haya, como demuestra el no poco chaikovskiano Finale. Es impresionante la capacidad de desarrollo del material temático que demuestra el dilatado movimiento inicial (Largo-Allegro moderato), de más de veintitrés minutos. Pero la belleza que alcanza el Adagio no puede reducirse a palabras; hay que oírlo para creerlo.

Este registro es fruto de una de las visitas de Svetlanov a la Orquesta de Radio France. La espléndida grabación es de 1998, cuatro años antes de la muerte del legendario maestro. Dramatismo, y sin embargodelicadeza; momentos mágicos, líricos, con unos pianos que sobrecogen, y a continuación sonidos que se abren y crecen como si no fueran a detener su progreso. Estamos ante una de las muchas obras de un compositor que antes o después tenía que regresar del olvido de los que no sólo eligieron el exilio, sino que eran de un tiempo anterior y al llegar el nuevo desaparecieron como para no tener que pactar con él. Es cierto que cuando Liapunov componía este gran mural sinfónico, su compatriota Stravinski, veintitrés años menor, se enfrentaba con *Renard*. Pero esos veinte años, esos cuatro mil y pico kilómetros de distancia y la vitalidad de los Ballets Rusos, que no tocaron a gente como Liapunov, son demasiado, y explican mucho, o al menos lo sugieren. Como en otras ocasiones, nos permitimos dudar del progreso en arte, como hará el propio Igor Fiodorovich. Y como a menudo en los últimos tiempos, saludamos una interpretación soberbia en una ocasión feliz, en vivo, ante un público que sin duda acudió admirado a esta auténtica resurrección. Bienvenido, Sergei Mijailovich.

S.M.B.

Lucille Chung y Alessio Bax

UN CLÁSICO DE NUESTRO TIEMPO

LIGETI: Tres piezas para dos pianos. Cinco piezas para dos pianos. Estudios para piano (libros primero y tercero).

LUCILLE CHUNG Y ALESSIO BAX, pianos.

DYNAMIC CDS 434. DDD. 58'48". Grabación: Imola, IX/2003. Productor e ingeniero: Rino Trasi. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En la música para piano de Ligeti se aprecian múltiples influencias; influencias tan diversas como la música folclórica de sus orígenes, el jazz, el gran repertorio pianístico de Scarlatti a Bartók (obviamente con sus amados Liszt, Chopin y Debussy en medio), las experiencias con los pianos mecánicos de Conlon Nancarrow, la simplicidad de un Satie, las músicas no europeas (tanto de los ritmos africanos como de las delicadas y evocadoras sonoridades del gamelán), el minimalismo... y, por supuesto, todo el caudal de este gran maestro, personalidad indiscutible de la

vanguardia europea que llega en sus *Estudios*, según sus palabras a un lenguaje que "no es ni vanguardista ni tradicional, ni tonal ni atonal". Hay mucha y muy diversa música en esta muy representativa muestra del Ligeti pianístico, un programa que comprende obras creadas entre 1976 y 2001, acerca del cual podríamos optar o por el análisis en profundidad de cada pieza para dar cuenta de su importancia, o por invitar al hipotético interesado en él a descubrirlo por sí mismo, a dejarse llevar por su magia y por una escritura magistral en todos los sentidos. Optamos, evidentemente por cuestiones de espacio, por la segunda, pero invitamos a todos aquellos que se acerquen a este espléndido e interesantísimo compacto a profundizar en la audición, pues es ésta una de esas grabaciones que demandan acudir a ella más de una vez. La experiencia es muy enriquecedora. Las ver-



siones, a cargo de dos excelentes pianistas, son de lo mejor que pueda encontrarse, y eso que hay competencia del más alto nivel que todo buen aficionado conoce y con la cual ésta puede parangonarse.

Josep Pascual

Nicholas Angelich

VIAJE AL FIN DE LA NOCHE

LISZT: Años de peregrinaje.
NICHOLAS ANGELICH, piano.

3 CD MIRARE MIR 9941. DDD. 57'49", 79'58", 56'41". Grabación: Abadía de Fontevraud, 2003. Productor e ingeniero: Nicolas Bartholomé. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Monumental diario de viaje construido a lo largo de más de medio siglo en el que la escritura lisztiana alcanza —de los deslumbrantes fuegos de artificio de algunas de sus páginas suizas o italianas a la desolación de las piezas postresas— su definitiva madurez, los *Años de peregrinaje* constituyen un reto plagado de escollos al que pocos pianistas se han enfrentado en su integridad.

Sólo tras una larga convivencia con estas veintiséis piezas y tras interpretarlas en Francia, Alemania y Canadá el joven pianista franco-americano Nicholas Angelich ha afrontado esta magna obra del pianismo romántico en estudio. El resultado es deslumbrante. Para describir este itinerario físico pero también espiritual del músico húngaro, Angelich ha adoptado unos *tempi* que son —con escasísimas excepciones— más reposados que los de Berman (por citar una de las referencias, si no "la referencia" indiscutible en este ciclo) y mucho más que los empleados por Cic-

colini (su profesor en el Conservatorio de París) en su notable grabación para EMI. Si a éste la obra le ocupa 151 minutos frente a los 176 del ruso, Angelich necesita ¡194! para llevar a cabo su largo y denso viaje.

De esta manera, lo que algunas páginas más exteriores pudieran perder en espectacularidad puramente digital (la *Tarantela* de *Venecia* y *Nápoles* o algunos pasajes de *El valle de Obermann*) queda compensado con una profundidad y concentración inusitadas. Con una sonoridad bellísima, acentuada por una espléndida ingeniería de sonido, y unos medios técnicos sobrados pero que parecen rechazar todo exhibicionismo, toda ostentación, Angelich desgrana con exquisita delicadeza, a veces al borde del silencio (escúchese el inicio de *Las campanas de Ginebra*), las diferentes etapas de este peregrinaje, en sus manos más contemplativo y reflexivo, mucho menos espectacular y virtuosista que en anteriores ocasiones.

La mirada introspectiva del joven pianista dota de una especial gravedad a piezas como *La capilla de Guillermo Tell* y la *Égloga del Primer año* o *Sposalizio* y el *Soneto 47* del *Segundo*. Como era previsible, el despojamiento de las últimas piezas —las que integran el



austero y no poco amargo *Tercer año*— encuentra en Angelich a un intérprete excepcional que sabe mostrar con meridiana lucidez la modernidad de la sintaxis lisztiana en toda su más descarnada negrura.

Pese a la inolvidable lección de Lazar Berman, el fabuloso registro de Angelich —que acaso para algunos oyentes pueda resultar menos inmediatamente seductor que otros en una primera escucha— supone una nueva versión de referencia, más abstracta y radical que aquella pero no menos fascinante y enriquecedora.

Juan Manuel Viana

LISZT:
Música completa para piano, vol. 19.
Transcripción de las Sinfonías nº 4 y nº 6 de Beethoven.

KONSTANTIN SCHERBAKOV, piano.
NAXOS 8.557170. DDD. 72'31". Grabación: Suffolk, 2000-2002. Productor: Andrew Walton. Ingeniera: Eleanor Thomason. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Las transcripciones para piano que Liszt realizó de las sinfonías de Beethoven ya no suponen ninguna novedad discográfica. Son ampliamente conocidas las grabaciones de Glenn Gould de las *Quinta* y *Sexta*, y las integrales de Katsaris, de Howard y la que apareció en Harmonia Mundi en 1995 y que congregó a excelentes pianistas como Georges Pludermacher, Alain Planès, Paul Badura-Skoda y otros. Pero, aunque una grabación como la que presentamos hoy no suponga ninguna novedad ni ninguna gran aportación en lo que a repertorio se refiere (en otro tiempo era toda una curiosidad), dado que las interpretaciones del energético y virtuoso Konstantin Scherbakov son de calidad, no está de más acercarse a este disco al menos para escucharlo una vez con la atención que merece. Todo pianista que aborda estas personalísimas y brillantes transcripciones debe necesariamente tener en cuenta que son mucho más que reducciones; es decir, Liszt no se propuso (o al menos no se propuso solamente) plasmar en su trabajo todas las voces sino que tuvo bien presente el efecto orquestal (abundan trémolos,

pasajes en octavas...), de ahí que el pianista debe estar familiarizado con los originales orquestales aunque es necesario también tener en cuenta que se trata de transcripciones con una escritura genuinamente pianística de altos vuelos, pues Liszt es su autor. Valga como ejemplo del buen hacer de Scherbakov el cuarto movimiento (La tempestad) de la *Pastoral*, de sonoridades orquestales y de gran pianismo a la vez. Pero aunque esto sea un ejemplo evidente de cómo abordar este peculiar repertorio, todo lo que aquí escuchamos da cuenta de ello y tanto la *Pastoral* como la *Cuarta* tienen en Scherbakov un excelente intérprete.

J.P.

LISZT:
Música completa para piano, vol. 20.
Zwei Konzert-Etüden S. 145/R6. Trois études de concert S. 144/R5. Étude en douze exercices S. 136/R1. Morceau de salon étude de perfectionnement S. 142/R4a. Ab irato, grande étude de perfectionnement S. 142/R4b. Mazeppa S. 136/R2c. WILLIAM WOLFRAM, piano.
NAXOS 8.557014. DDD. 63'06". Grabación: Ontario, I-II/2003. Productores: Bonnie Silver y Norbert Kraft. Ingeniera: Bonnie Silver. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Humphrey Searle, compositor y biógrafo de Liszt, considera que las primeras obras lisztianas, las anteriores a 1830, "tienen una sorprendente eficacia como

música de teclado, es marcada la influencia de Czerny, pero también contienen osados detalles armónicos", y no duda en señalar, junto al *Scherzo en sol menor*, el *Étude en douze exercices* como la más interesante, obra ésta que escuchamos en este compacto y que nos presenta a un joven Liszt (de tan sólo quince años de edad) absolutamente dueño de un seguro oficio como compositor y de una técnica pianística asombrosa, pues cabe creer que él mismo era capaz de tocarlos, sin duda, y sobre la que años más tarde volvió para tomarla como punto de partida de los célebres *Estudios de ejecución trascendental*. No menos interesante (y en este caso no sólo por la obra en sí sino también por la versión de Wolfram) son los *Trois études de concert* (compuestos alrededor de 1848), ya genuino Liszt, absolutamente "brillantes y evocadores" como dice Searle, como también lo son los posteriores *Zwei Konzert-Etüden* (de 1862-1863) que conocen aquí una interpretación de lo más convincente. El *Morceau de salon, étude de perfectionnement* (de 1840) fue compuesto para el *Méthode des méthodes de piano* de Fétis, revisado por el propio Liszt en 1852, cambiando su título por el de *Ab iratio*, pudiendo escuchar en este compacto ambas versiones. Termina el programa con *Mazeppa* (de 1840), basado en la célebre leyenda y que constituye una exigente página virtuosística que Wolfram interpreta con autoridad, brillantez y exquisita sensibilidad en los pasajes cantables. El repertorio de este

compacto es tan seductor como las versiones de este pianista americano (recuerden su nombre, William Wolfram) que, a la luz de lo escuchado aquí, merece ser más conocido.

J.P.

MAHLER:

Sinfonía nº 3. LILLI PAASIKIVI, mezzo. CORO FEMENINO DE LA FILARMÓNICA DE LONDRES. CORO INFANTIL DE TIFFIN. ORQUESTA FILARMÓNICA. Director: BENJAMIN ZANDER. 3 CD TELARC 80599. DDD. 176'11". Grabación: Londres, II-III/2003. Productora: Elaine Martone. Ingeniero: Jack Renner. Distribuidor: Indigo. **PN**

Nueva versión de la *Tercera* de Mahler, en esta ocasión a cargo de Benjamin Zander, el director norteamericano que está grabando su ciclo dedicado a este compositor con comentarios y análisis propios de cada una de las obras, que se añaden grabados en el álbum correspondiente como regalo para el comprador (el álbum de tres CD sale al mercado al precio de uno). El ensayo de Zander sobre esta obra, narrado en inglés en su totalidad, es acertado y pedagógico, hablando en el citado disco de más de 77 minutos de duración sobre los seis movimientos de la obra, su estructura, instrumentación, conexiones, estilo, influencias y ejemplos musicales sobre pasajes determinados, un verdadero acierto que supondrá para el oyente profano una introducción al autor y su obra de eficacia e interés incuestionables, aunque, en ocasiones, se desearía un poco más de contención expresiva en el texto para no rayar peligrosamente en el exceso emotivo. De todas formas, como en otras versiones de este mismo director que hemos comentado anteriormente desde estas páginas, tenemos que apuntar que casi es más interesante el

ensayo que su interpretación de la *Tercera*, aunque tengamos que reconocer que hay entusiasmo y convicción a raudales en su traducción, además de nervio interior, flexibilidad rítmica, variedad expresiva y magnífica respuesta orquestal de una Philharmonia acostumbrada a bregar con estos pentagramas. La grabación es espaciosa y precisa (no así la del ensayo, donde la voz de Zander queda baja de volumen al lado de los poderosos y contundentes ejemplos orquestales). En fin, una buena versión recomendable en líneas generales, preferible a las dos recientes comentadas desde estas páginas (Bichkov y Tilson Thomas, ambas Avie) aunque haya otras interpretaciones (la versión de Kubelik en Audite, las ya clásicas de Horenstein en Unicorn y Bernstein en Sony, o la reciente de Boulez en DG) preferibles a ésta. Los comentarios de Zander, de notable interés, merecen conocerse.

E.P.A.

MARTÍN Y SOLER:

La capriciosa corretta. JOSEP MIQUEL RAMÓN, barítono (Fiuta); MARGUERITE KRULL, soprano (Donna Ciprigna); YVES SAELENS, tenor (Lelio); ENRIQUE BAQUERIZO, barítono (Bonario). LES TALENS LYRIQUES. Director: CHRISTOPHE ROUSSET. 2 CD NAÏVE E 8887. DDD. 135'. Grabación: París, I/2003. Productor: Jean-Pierre Loislil. Ingeniero: Pierre-Antoine Signoret. **PN**

La recuperación escénica de esta obra en los teatros de Lausana, Burdeos y La Zarzuela de Madrid fue oportunamente comentada en las páginas de SCHERZO en los números de marzo y abril de 2003. La presente grabación de estudio preserva una digna versión de la en su día exitosa obra del compositor valen-

ciano, con el mismo reparto vocal y la dirección de Rousset, principal responsable del empeño. La obra, sobre un libreto de Da Ponte no especialmente feliz, es empero una ingenua y deliciosa comedia dotada de una música de altísima calidad y fluido discurrir. Como en la citada escenificación de la ópera bufa, el trabajo de Rousset y Les Talens Lyriques se revela fundamental para la puesta en sonidos de la pieza, en la que late algún lejano eco mozartiano. Los cantantes se muestran, aun dentro de ciertas limitaciones, como por ejemplo el Lelio de Saelens en su aria *Che vive e respira*, muy cumplidores y musicales, consiguiendo con naturalidad el tono ingenuo de farsa que domina en la versión. Desde luego, la música del valenciano no da vida a auténticos personajes —como sí hace la de su coetáneo Mozart en sus obras más grandes—, sino que más bien anima marionetas algo tópicas. Sin embargo, Rousset solventa este escollo por medio de su dirección fina y graciosa, como puede comprobarse, por poner un caso, en el aria de Ciprigna *Guardami un poco*. Una grabación, en suma, que contribuye a hacer un poco de justicia a la figura de Martín y Soler.

E.M.M.

MESTRES QUADRENY:

Tramesa a Tàpies. Quartet de Catroc. Micos i papallones. Tocatina. Concert equinoccial. Nocturnal. Baràlia. GRUPO CÍRCULO. CUARTETO PARRENIN. SIEGFRIED BEHREN, guitarra; SIEGFRIED FINK, percusión. PERCUSSIONS DE BARCELONA. XAVIER JOAQUÍN, percusión. GABRIEL CASTELLANO, flauta; RAMÓN CEBALLOS, clarinete; DAVID HURTADO, piano. ARS HARMONICA AH 133. DDD. 73'43". Productor: Oriol Pérez i Treviño. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Anthony Leroy y Sandra Moubarak

EL TRIUNFO DE LA JUVENTUD

MENDELSSOHN: Las dos sonatas para violonchelo y piano. Tres Lieder. Variaciones concertantes op. 17. Albumblatt. ANTHONY LEROY, violonchelo; SANDRA MOUBARAK, piano.

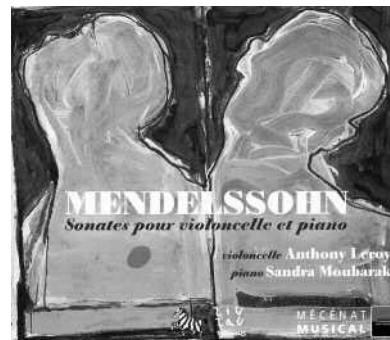
ZIG ZAG Territoires ZZT 040102. DDD. 69'38". Grabación: París, IX/2003. Productor e ingeniero: Franck Jaffrès. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Tras un espléndido disco dedicado a la música para chelo y piano de Rubinstein (deudor por tantos motivos del compositor que hoy nos ocupa), este dúo francés se aventura ahora en la de Mendelssohn con unos resultados igual de vivificantes. La música fresca y despreocupada del alemán le va como un guante al estilo desenfadado y juguetón de los dos solistas franceses. Una sensibilidad eminentemente clásica en la que prima la claridad y el sentido del equilibrio por encima de otras cualidades formales. Y ésa es la clave para dar en la

diana con la aparente despreocupación expresiva de estos dos talentos que darán mucho que hablar en un corto periodo de tiempo.

En un Mendelssohn soleado, que parece esbozar una sonrisa en cada pasaje. Casi mediterráneo (siempre tan presente en la obra del alemán), el espíritu juvenil de estas partituras no denota, en ningún caso, falta de madurez. Muy al contrario. Es la obra de un compositor hecho, plenamente convencido de su capacidad artística.

Las interpretaciones poseen una exacerbada musicalidad y un sentido contagioso de la rítmica. Lejos de tratarlas como un mero pasatiempo, se precupan por explorar todas sus posibilidades expresivas, como demuestran en unas excitantes y etéreas *Variaciones concertantes* que sintetizan los argumentos de la propuesta. Hay fuerza, hay impulso y, al mismo tiempo, la delicade-



za y sutileza demostrada en el final pianístico de las *Variaciones* anteriormente citadas, o en el diálogo que establecen los dos instrumentos en el Andante de la *Primera Sonata*. Un concentrado de exquisitez que nadie debería perderse.

Carlos Vílchez Negrín

Josep M. Mestres Quadreny (Manresa, 1929) es nombre imprescindible en la composición actual catalana y española. Y la música de cámara ocupa un lugar destacado en el catálogo general de sus obras. Este CD reúne, en el primer volumen de la serie "Cop de Poma", siete piezas grabadas con anterioridad (con licencia de Anacrusi, Audiovisuals de Sarrià, Círculo de Bellas Artes, PDI, Piccolo y Catalunya Música) y a cargo de intérpretes diversos. Se ha optado, pues, por la fórmula de construir con lo ya existente. Abre la serie *Tramesa a Tàpies* (1961), para violín, viola y percusión (por el Grupo Círculo), deliberadamente compuesta con intención de ruptura, de distanciamiento, de singularizarse respecto de la música que se practicaba por entonces en el resto de Europa. A partir de aquí habrá una lenta evolución, con meandros y altibajos, donde desde una música dura, áspera, árida, hermética al menos en primera instancia, irán surgiendo interesantes juegos de timbres y contrastes, sugestivos compuestos de color, que acompañarán a sedudas invitaciones a penetrar en lo filosófico, en lo más desnudo y esencial del espíritu humano. En *Quartet de catroc* (1962), para cuarteto de cuerdas (por el Cuarteto Parrenin), el autor va elaborando a partir de módulos prefabricados. *Micos y papallones* (1970), para guitarra y percusión (por Siegfried Behren y Siegfried Fink), persigue desbordar el nivel de las sensaciones, las percepciones o los razonamientos. *Tocattina* (1975), para botellas de anís (por Percussions de Barcelona), explora las posibilidades sonoras de tres botellas: una llena, otra medio llena y otra vacía. *Concert equinoccial* (1983), para percusión solista y cuarteto de percusión (por Xavier Joaquín y Percussions de Barcelona), profundiza en las técnicas y los procedimientos aleatorios. Y *Nocturnal* (1997), para flauta, clarinete y piano (por Gabriel Castellano, flauta; Ramón Ceballos, clarinete; David Hurtado, piano), y *Baràlia* (2000), para cuarteto de percusión (por Percussions de Barcelona), parecen mostrar una cara más amable, más asequible, menos compleja de la música evolucionada de Mestres Quadreny, al que tal vez la edad le haya *ablandado* un tanto pese a ser un verdadero irreductible de la vieja guardia.

J.G.M.

MONTEVERDI:

Vespro della Beata Vergine. SUZIE LeBLANC y BARBARA BORDEN, sopranos; ALEXANDER SCHNEIDER, contratenor; RODRIGO DEL POZO, JULIAN PODGER y JOHN POTTER, tenores; BERTRAND CHUBERRE, JELLE DRAIJER y STEPHAN McLEOD, barítonos-bajos. TRAGICOMEDIA. CONCIERTO PALATINO. Director: STEPHEN STUBBS. **SCHNEIDEMANN: Preambulum en sol.** **Fantasia en re. Dic nobis Maria quid vidisti in via. Magnificat VIII toni.** LEO AN DOESELAR, órgano. 2 CD ATMA ACD2 2304/05. DDD. 62'51", 42'49". Grabación: Leiden, IX/2002. Productor e ingeniero: Johanne Goyette. Distribuidor: Gaudis. **PN**

En consonancia con una tendencia generalizada que parece imponerse en la música barroca (y en la que lo artístico se mezcla con lo comercial), Stubbs nos plantea una interpretación minimalista de las *Visperas* monteverdianas de 1610, en la que las partes corales son interpretadas por los solistas, una opción que ya había utilizado Konrad Junghänel en su grabación para Deutsche Harmonia Mundi de hace casi una década. Aunque es cierto que la masa no resulta esencial en esta música y que el buen nivel de los cantantes permite mantener *tempi* ágiles sin perder el necesario equilibrio entre las partes, la profundidad de las texturas se resiente en algunos momentos de especial complejidad, como en el *Nisi Dominus*, el *Lauda Jerusalem* o el *Ave Maris stella*. Por lo demás, la visión de Stubbs se decanta por resaltar el perfil más brillante de una música que admite miradas muy diversas. Su interpretación resulta luminosa y muy refinada instrumentalmente, no demasiado alejada de los planteamientos de Savall, Christie o Fasolis. Pese a las objeciones antes apuntadas, los salmos suenan transparentes, ligeros de texturas, pero muy bien articulados. En cuanto a los conciertos, hay de todo. Desde una desfigurada *Nigra sum*, por mor de la extemporánea ornamentación del tenor John Potter, hasta una delicada y sensual *Pulchra* es debida a Suzie LeBlanc y Barbara Borden. Ambas sopranos repiten en una sonata extraordinaria, matizada hasta el último detalle por unos Tragicomedia y Concerto Palatino espléndidos. En cuanto al *Magnificat*, se incluye sólo el a 7 voces, y en él resaltan la voz etérea del tenor Rodrigo del Pozo y los violines de Milos Valent y Peter Spissky, mientras que las voces graves enturbian demasiado algunos momentos de gran eficacia expresiva como el "Et exultavit" o el "Deposuit potentes", este último, en cualquier caso, dominado por unos instrumentistas soberbios.

El segundo disco, que de las *Visperas* sólo incluye el *Magnificat*, se completa con cuatro piezas orgánicas de Heinrich Scheidemann, notable contrapunto a la solar música monteverdiana. Las interpreta con convicción Leo van Doeselaar en un instrumento que data del siglo XV, pero reconstruido según el estado que presentaba en 1691, cuando se había sometido ya a varias reformas.

P.J.V.

MOZART:

Divertimentos para instrumentos de viento.

SOLISTAS DE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE EUROPA. 5 CD TELDEC 2564 60866-2. DDD. 49'21", 70'28", 57', 68'37", 69'12". Grabaciones: XII/1989 y IX/1990. Productor: James Mallinson. Ingenieros: Tony Faulkner, Christian Feldger y Mike Ross. Distribuidor: Cat Music. **PN**

Interesante reedición de Teldec de grabaciones realizadas en 1989 y 1990 que agrupa en cinco discos los *Divertimentos*

para instrumentos de viento de Mozart, además de varios *Adagios* y *Serenatas* (entre ellas la *Gran Partita K. 361*). Los interpretan los solistas de la Orquesta de Cámara de Europa, en unas versiones de plenas garantías en los aspectos virtuosísticos y de compenetración entre los músicos. Expresivamente, estamos ante lecturas notables, aunque no siempre con la gracia y ligereza que las llevarían a lo excepcional. El buen equilibrio sonoro y la calidad de la grabación argumentan también a favor de una opción a considerar, teniendo en cuenta también el carácter recopilatorio de esta música teóricamente más circunstancial pero que concebida por el genio salzburgués se convierte en magistral ejemplo de un género tan apreciado en su época.

D.A.V.

MOZART:

Conciertos para piano. PIETER-JAN BIELDER, clave. DEREK HAN, ZOLTÁN KOCSIS, DEZSŐ RÁNKI, ANDRÁS SCHIFF, pianos. MUSICA AMPHION. ORQUESTA PHILHARMONIA. ORQUESTA DEL ESTADO HÚNGARO. Directores: PAUL FREEMAN, JÁNOS FERENCsik. 11CD BRILLIANT 92112. DDD. 757'39". Distribuidor: Cat Music. **PE**

En una caja y sin ningún lujo se presentan estos *Conciertos* junto a un cuadernillo de veintitrés páginas donde se comentan disco a disco los contenidos en cada uno (los *Conciertos* se presentan grabados aleatoriamente). El contenido del cuadernillo es explícito y claro, aunque no muy abundante, como puede colegirse.

Hablemos del contenido de los discos, haciendo la salvedad de que en el primero de ellos se nos ofrecen, al clave, tres piezas del más joven de los hijos de Bach, Johann Christian, que fueron retocados de algún modo por Mozart. En cuanto a los propios, los del salzburgués, hay por lo general brillo en la interpretación y en la grabación, sin que sean excepcionales, pero sí bastante más que correctas. Mientras que el Andante del *Concierto n.º 1* carece de vuelo, en el *Concierto n.º 3* el juego instrumental se agiliza y el teclado tiene períodos que le son propios adquiriendo protagonismo. A partir del *Concierto n.º 5* la introducción orquestal ya es alargada por el compositor, al tiempo que se va abriendo paso el modo italianizante. Algunas de las versiones tienden a resultar algo planas, a pesar de manejarse ese instrumento espléndido que es la Orquesta Philharmonia, pero hay cosas destacables también. En el *Concierto n.º 24* se da entre solista y orquesta un juego de dinámicas muy interesante, con un piano —aquí— de suma elegancia que desmenuza su parte con duende, dejándonos pianista y director un Mozart de quintaesenciada serenidad. Y hasta hay rarezas y disparidades sonoras: mientras en el primer tiempo del *Concierto "de la Coronación"* hay alguna desafinación por parte del piano, en el Andante del *Concierto n.º 13* el mismo solista es tan

refinado que su instrumento nos suena a arpa.

Impecables los *Conciertos para dos y tres pianos y orquesta*, a cargo de la tría-húngara de oro formada por Zoltán Kocsis, Dezső Ránki y András Schiff, que acompaña la Orquesta del Estado Húngaro, teniendo en la batuta el escrupulo y la justeza de János Ferencsik. El conjunto de los once discos es apreciable, ¡y barato!

J.A.G.G.

PÄRT:

Psalom. Summa. Fratres. Es Sang vor

Langen Jahren. Stabat Mater. DANIEL TAYLOR, contratenor. STUDIO DE MUSIQUE ANCIENNE DE MONTRÉAL. CUARTETO FRANZ JOSEPH. Director: CHRISTOPHER JACKSON. ATMA ACD2 2310. DDD. 56'14". Grabación: Montreal, VI y X/2003. Productor e ingeniero: Johanne Goyette. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Contrariamente a lo que ocurre en no pocas ocasiones, nos encontramos aquí con una magnífica interpretación a cargo

del Studio de Musique Ancienne de Montréal, del Cuarteto Franz Joseph y del excelente contratenor Daniel Taylor, todos ellos dirigidos por el veterano especialista en el universo de la música antigua Christopher Jackson. En este capítulo, pues, nada que objetar sino todo lo contrario. Aseguradas las excelencias de la transmisión de las obras reunidas, vayamos con el contenido: *Psalom*, de 1985/1991, revisada en 1997, para cuarteto de cuerdas; *Summa*, de 1977 y revisada en 1996, ofrecida aquí en una versión

Voxnova y Hirsch

TRAGEDIA DE LA ESCUCHA

NONO: A floresta é jovem e cheja de vida. ¿Dónde estás hermano? Djamilá Boupachà: esta noche.

ELISABETH GRARD, soprano; CAROL ROBINSON, clarinete; GERARD PAPE, control de sonido; SOPHIE BOULIN, soprano. VOXNOVA. MODE 87. DDD. 51'. Grabación: París, s. f. Productor: Gerard Pape. Ingeniero: Joel Perrot. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Composizione per orchestra n° 1.

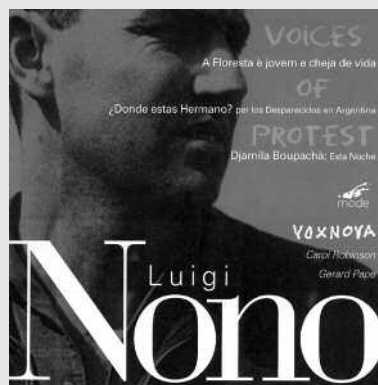
Der rote Mantel. DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN. Director: PETER HIRSCH. ANGELIKA LUZ, soprano; JÖRG GOTTSCHICK, barítono. RIAS KAMMENCHOR. WERGO 667-2. DDD. 51'09". Grabación: Berlín, VI/2000. Producción: Wergo. Ingeniero: Joachim Haas. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Cuando se ha escuchado la obra última de Luigi Nono; cuando se ha percibido la tragedia de la escucha propuesta en obras mayores como *Prometeo* y esa disposición tan particular de Nono en lo que respecta a la disposición de la línea de canto en sus obras más importantes, llama la atención la proximidad que existe entre las obras del período medio (el reconocido como "militante") y el último, más despojado. Lo etéreo del canto en una pieza "media" como es *Djamilá Boupachà: esta noche*, que cierra el disco de Mode y que pertenece a los *Canti di vita e d'amore*, de 1962, conecta de manera sorprendentemente natural con el concepto de "canto suspendido" de *Prometeo*. Parece como si la línea no se rompiera, como si no se produjera fractura alguna en la carrera de Nono. Aislada de su contexto, escuchada como pieza independiente, da la sensación de que la pieza *Djamilá Boupachà* se ha desgajado del universo del mismo *Prometeo*. Esa atmósfera sobrecogedora atraviesa todo el disco, sin duda uno de los más extraordinarios del catálogo de Mode y uno de los registros más singulares que se hayan consagrado jamás a la música de la modernidad. La diferencia estética entre los cantos aquí contenidos con respecto a los de las últimas piezas estriba en el marcado tono de desgarrar, que se hace especialmente doloroso en las obras del presente registro. Otra distinción reside en la

s sofisticación a la que se somete el material y al empleo masivo del arsenal electrónico en las obras tardías. Hay, exactamente, un alto grado de sofisticación en la pequeña e hiriente, pero muy elaborada obra *¿Dónde estás, hermano?*, pensada para dos sopranos, mezo-sopranos y contralto, de 1982, en pleno tercer período creativo del autor, que está dedicada a los desaparecidos de Argentina en el régimen de terror de los años 70 y en la que el coro entona de manera grave "cuando están en trance de morir los muertos cantan".

Nono se aparta de los compañeros de generación al no seguir las convenciones que demanda el concierto convencional, liberándose tanto de los corsés de la escritura con notas como del propio espacio de representación. En este sentido, Nono es el compositor de la utopía: intento de conseguir espacios alternativos de representación e interpretación, animar a una escucha activa y asunción del discurso musical como acto subversivo frente al poder. Este talante beligerante alcanza con la obra *A Floresta é jovem e cheja de vida* uno de sus puntos culminantes. Obra de transmisión oral (Nono no dejó partitura alguna de la obra, sino un plan formal de "improvisación organizada" y una cinta con ecos de manifestaciones obreras y combates revolucionarios ocurridos en los años 60, lo que otorga a este disco de Mode, en efecto, un grado de singularidad extrema), *A Floresta*, compuesta para soprano, tres recitadores, clarinete y dos cintas de cuatro pistas, no se ubica en ningún género musical establecido. Ni teatro musical ni acción escénica, *A Floresta* es más bien un documento en donde el soporte literario queda convertido en puro arte sonoro: testimonios, cartas, discursos y declaraciones referidos a la lucha obrera en los países capitalistas y a la lucha de liberación en el "Tercer Mundo", que, en la escucha, llegan en forma de terribles conflagraciones sonoras, violentísimas explosiones, en especial las que corresponden a la sección titulada "Escalada destructora": texto de Hermann Kahn, especialista militar del Departamento de Defensa estadounidense.

Por otro lado, el interés del disco



Wergo es, sobre todo, de orden "arqueológico". Wergo, por medio de la excelente prestación de la orquesta berlinesa (la Deutsches Symphonie-Orchester) propone un programa raro, *Composizione per orchestra n° 1*, de 1951, y *Der rote Mantel*, de 1964, las obras números tres y seis del catálogo de Nono y que apenas han sido difundidas en disco hasta hoy. El que esté fechada en una época tan temprana no quiere decir que la *Composizione 1* participe de lleno de las reglas dictadas en el círculo de Darmstadt. El Nono que aquí se escucha parece más convencido del color tonal y del suave expresionismo de un Maderna que de la acerada melodía de timbres bouleziana. La obra mantiene intacto todo su poder de sugestión e interesa su recuperación al ser una de las pocas obras "abstractas" del autor, compuesta inmediatamente antes de su dedicación al mundo de García Lorca, lo que queda reflejado en la otra pieza del disco, la extensa *Der rote Mantel*, un extraño caso de ballet en el catálogo de Nono, basado en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. La pieza, a pesar de concebirse con una plantilla convencional y ser deudora de la escritura expresionista, muestra ya algunas de las que serán señas de identidad del lenguaje de madurez del italiano: el discurso discontinuo, la inserción de los solistas y el coro en el tejido orquestal y un dramatismo exacerbado.

Francisco Ramos

para coro y en otra para violín, dos violas y violonchelo; *Fratres*, de 1977/1989, para cuarteto de cuerdas; *Es Sang vor Lancen Jabren*, motete de 1984, para contratenor, violín y viola; y *Stabat Mater*, de 1985, para coro, violín y dos violas da gamba. Cinco composiciones posteriores a 1976, cuando el autor de Estonia da un giro en su trayectoria, abandona el serialismo y se proclama seguidor del sistema *tintinnabulario*, que en síntesis y para entendernos se traduce en su empeño de llevarnos a un mundo personal de misticismo y recreación de la música antigua. Un empeño reiterativo y machacón, de manera que ante compactos como el presente pueden darse dos actitudes: la de una relativa sorpresa y un posible interés del recién llegado a este músico estonio y la de quienes, conociéndole de otras ocasiones, les parecerá asistir a más de lo mismo con un cierto hastío. En consecuencia, el atractivo se nos antoja en proporción directa con la dosis tomada: gana aislando cada obra de todas las demás.

J.G.M.

PERGOLESI:

Misa a 5 voces. LEO: Sinfonía "Il Demetrio". GALLASSI: Te Deum. DAVID PÉREZ: Trío. ENSEMBLE TURICUM. Directores: LUIZ ALVES DA SILVA Y MATTHIAS WEIBEL.

K617 159. DDD. 58'47". Grabación: Zurich, XII/2003. Productor e ingeniero: Hans Ott. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Ninguna cultura o faceta cultural puede considerarse cabalmente enfocada mientras se pase por alto su repercusión en el exterior, incluido el trabajo de sus creadores forzosamente o no exiliados. De manera si se quiere lógica pero que en absoluto justificaría la indiferencia desde el otro lado de la frontera, suelen ser los descendientes de los recipiendarios quienes más interés muestran por la recuperación de un patrimonio que, no siendo plenamente de nadie, en muchos casos han quedado olvidados en los más recónditos recovecos de la historia. En este disco se rescatan cuatro obras de compositores activos o al menos formados en Nápoles durante el siglo XVIII y conservadas en archivos portugueses. Entre ellas llama la atención como curiosidad un breve *Trío* en dos movimientos debido al italiano de ascendencia española David Pérez, pero la más importante y extensa es, por supuesto, una *Misa a 5 voces* que viene a sumarse al *Stabat Mater* para confirmar la enormidad de la pérdida que para la música italiana en particular y europea en general supuso el hecho de que Giovanni Battista Pergolesi falleciera con sólo veintiséis años de edad. El Ensemble Turicum, grupo vocal e instrumental de plantilla internacional pero cuyo repertorio gira fundamentalmente en torno al período barroco en Portugal e Iberoamérica, ofrece versiones por solvencia técnica y pertinencia estilística muy estimables.

A.B.M.

Les Libertins

UNA TIORBA EN TABLATURA

PICCININI: Intavolatura di liuto et di chitarrone. Libro I. LES LIBERTINS. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 040201. DDD. 73'03". Grabación: Ménerbes, VI/2003. Productor e ingeniero: Franck Jaffrès. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Alessandro Piccinini nació en Bolonia en 1566 y trabajó en la corte de Ferrara, en Roma y en su ciudad natal, donde publicó en 1623 un libro de música en tablatura para laúd y chitarrone, del cual este disco nos ofrece la parte dedicada al chitarrone, en la que alternan las tocatas, de carácter más o menos improvisado, con variaciones sobre conocidos temas de la época (Romanesca, Chacona, la Monica) y con danzas diversas.

La música es sugerente y muy variada y así nos la presenta Pascal Monteilhet, inspirador de este conjunto conocido como Les Libertins, que completan Monica Pustnik con una guitarra renacentista y Jean-Marc Aymes con un órgano, que acompañan puntualmente a la tiorba de Monteilhet, en algunos casos desarrollando variaciones propias, como el órgano en la *Chiaccona*



in parte variate; en otros, como mero soporte armónico o acentuando el carácter rítmico de las piezas, como hace la guitarra en las gallardas. Las interpretaciones son delicadas, claras y llenas de matices, variadas en el color y muy expresivas, bien aprovechadas las disonancias, los silencios, las posibilidades de los instrumentos. Extraordinaria grabación, capaz de crear una atmósfera cálida y transparente.

Pablo J. Vayón

PINTSCHER:

Figura I-V. Cuarteto. Dernier espace avec introspecteur. CUARTETO ARDITTI. TEODORO ANZELLOTTI, acordeón. WINTER & WINTER 910 097-2. DDD. 78'19". Grabación: Colonia, II/2000. Productor: Harry Vogt. Ingeniero: Mark Hohn. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Conocido por su obra orquestal y, últimamente, operística, con un resonante éxito en la Opera Bastille, Matthias Pintscher (n. 1971) se presenta en este registro del sello Winter and Winter con un programa enteramente camerístico. El grupo elegido, el cuarteto Arditti, comunica a la perfección un lenguaje que, justamente en el ciclo *Figura I-V* le debe mucho al estilo de Sciarrino y al Nono de *Fragmente-stille, an Diotima*. Aun así, las breves piezas de esta serie tienen interés por sí mismas. Es un tipo de escritura que parece amoldarse como un guante al arte interpretativo de los miembros del Arditti, siempre exigentes en un campo en el que no tiene, ciertamente, demasiados rivales. Pintscher dispone un tejido en el que la leve filigrana, el discreto dibujo de un instrumento sirven para dar vida a un cuerpo sonoro casi inmaterial y, como en Sciarrino, plagado de silencios de los que brotan fugaces y repentinos estallidos. El ciclo está escrito para una plantilla variable. *Figura I* está pensado para cuarteto de cuerdas y acordeón, *Figura II y IV*, para el cuarteto al completo, *Figura III*, para acordeón solo y la quinta pieza emplea

el violonchelo solista. El acordeón (de la mano del excelente Teodoro Anzellotti), que no sobresa con su tímbrica especial en esta colección de piezas, tiene un papel fundamental en la obra más notable del programa, la conclusiva *Dernier espace avec introspecteur*, que tal vez brille con más fuerza si cabe al estar precedida en el disco de una composición que, como el *IV Cuarteto d'archi* ("Ritratto di Gesualdo"), apenas aporta datos interesantes. Es demasiado extensa y el material de partida, el madrigal de Gesualdo *Sospirava il mio core* tiene un desarrollo poco afortunado.

La hueca retórica del *Cuarto Cuarteto* se torna en esencialidad en *Dernier espace*, de 1994, para acordeón y violonchelo, basada en una pieza de Joseph Beuys. Pintscher hace gala aquí de un lirismo extraordinario, planteando el discurso sobre la base de notas tenidas y superficies planas. Aunque por caminos diferentes, Matthias Pintscher se aproxima al estilo del último Carter (el del *Quinto Cuarteto*, el *Quinteto*) al potenciar una escritura en forma de gran adagio del que surge una carga emocional nada desdeñable.

Lástima que el disco, bien presentado en el habitual digipack de Winter & Winter y magníficamente grabado, malgaste las páginas normalmente consagradas a las notas explicativas y supla toda información con nueve páginas de chirriantes colorines.

Anton Steck y Christian Rieger

EL AMIGO VIOLINISTA

PISENDEL: Sonatas para violín.

ANTON STECK, violín; CHRISTIAN RIEGER, clave. CPO 999 982-2. DDD. 61'11". Grabación: Colonia, IV 2003. Productores: Christiane Lehnigk y Burkhard Schmilgun. Ingeniero: Hans Martin Renz. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Johann Georg Pisendel (1687-1755) fue uno de los mayores violinistas de su tiempo y una de las personalidades más destacadas de su época: viajó a Italia, fue primer violín de la Orquesta de Dresde y amigo de Vivaldi, Bach, Telemann y Zelenka. También fue un excelente compositor, aunque esta faceta sea mucho menos conocida. Digamos la verdad: Pisendel no es un compositor demasiado original, y puede que esta circunstancia le haya perjudicado. Su gran virtud es la asimilación: el hecho de estar en contacto con personalidades de semejante calibre le permitió asimilar lo mejor de ellas. En sus obras desplie-

ga Pisendel un gran abanico de referencias, siempre plasmadas y dominadas con gran musicalidad. Sus sonatas muestran innegables dotes de equilibrio, fantasía y sentido de las proporciones, además de apoyarse en un fino gusto melódico y un virtuosismo brillante pero nunca superficial.

La ascendencia italiana de las *Sonatas en re mayor* (curioso ejemplo de concierto en miniatura), *en mi menor* y *en sol menor* (esta última con ecos de Bonporti, un compositor muy conocido en tierras alemanas) se alterna con el talante más severo y "bachiano" de la *Sonata para violín solo en la menor* y la *Sonata en do menor*. Tras el aperitivo de dos sonatas que ofreció Adrian Chandler (Avië, 2003), ahora CPO se atreve con un acertado monográfico. El resultado es de nota. Reck y Rieger, ambos ex-Musica Antiqua Köln, tienen los medios y la sensibilidad para sacar a



relucir las muchas virtudes de estas partituras. El violinista, en particular, ofrece una mayúscula prueba de buen gusto musical y técnica impecable.

Stefano Russomanno

PROKOFIEV:

Sonatas para piano n.ºs 4 y 6 opp. 29 y 82. Diez piezas de "Romeo y Julieta" op. 75. NIKOLAI LUGANSKI, piano.

WARNER 2564 61255-2. DDD. 78'10". Grabación: Berlín, X/2003. Productor: Wilhelm Hellweg. Ingeniero: Jean Chatauret. **PN**

El joven ruso Nikolai Luganski, discípulo de Tatiana Nikolaieva, cambia de registro y pasa de Chopin y Rachmaninov a la sensibilidad del repertorio de Prokofiev que, como los anteriores, fue también un virtuoso del piano y componía también con sensibilidad de intérprete. Las dos *Sonatas* elegidas por Luganski están separadas por más de veinte años. El material de la *Cuarta* es de finales de una guerra; el de la *Sexta*, del comienzo de otra. Concluye el recital con la suite pianística formada a partir de varios números de una de las obras maestras del compositor, el ballet *Romeo y Julieta*, de 1936. Hay ocasión de guiños vanguardistas en el *Op. 29*, obra del joven inquieto y *rebelde*; de muestra de complejidad creativa en los movimientos de sugerencias personales del *Op. 82*; de versatilidad de expresión en las danzas del *Op. 75*; y, en todo momento, de virtuosismo de buena ley. Al escuchar este disco tiene uno la sensación de haber encontrado de nuevo el gran pianista que puede llevar a cabo otra integral de las *Sonatas* de Prokofiev; o tal vez no sólo de las *Sonatas*. Hay una progresión implacable en esta secuencia, que se aprecia mejor en su propuesta cronológica, no en el orden que nos propone el CD. Esa progresión resume algunas cuestiones planteadas por la obra Prokofiev mejor que cualquier concepto que aventuramos aquí. Lo que no impide que en *Romeo* uno eche de menos el original; siempre. Las bazas de Luganski

son las consabidas en un pianista de envergadura: primero, el virtuosismo que se advierte por todas partes, y en concreto en los movimientos conclusivos de ambas *Sonatas*, o en determinadas danzas de *Romeo*, como esa inevitable virguería que es *La joven Julieta*. A continuación, la capacidad introspectiva de momentos que él vuelve mágicos, como el vals lento del *Op. 82*. En esa dialéctica radica la exposición de la espléndida secuencia prokofieviana planteada por Luganski, un pianista que da la impresión de ser asombroso. Esperamos nuevas cosas suyas.

S.M.B.

PUCCINI:

Turandot. ALESSANDRA MARC, soprano (Turandot); IGNACIO ENCINAS, tenor (Calaf); AINHOA ARTETA, soprano (Liù); ERWIN SCHROTT, bajo (Timur). CORO DE ÓPERA DE BILBAO. ESCOLANÍA NUESTRA SEÑORA DE BEGOÑA. ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI. Director: JOSÉ COLLADO. 2 CD RTVE Música 65171. DDD. 79'13" y 41'02". Grabación: Bilbao, IX/2002 (en vivo). Productor: Javier Zuazu. Ingenieros: Javier Morales y Félix Vallejo. **PN**

Merecen la pena estos alardes de edición discográfica, no sólo por la calidad del producto en sí, también porque sirven de testimonio del nivel que alcanzan algunas temporadas operísticas nacionales, además de facilitar que ciertos cantantes, alejados de los circuitos discográficos convencionales, dejen constancia de sus carreras o posibilidades. Todo este preámbulo permite ya adelantar que estamos ante una versión más que digna de la póstuma partitura pucciniana que viene con su final de siempre (el mejor,

si se nos permite el juicio gratuito), el de Alfano. Comenzando por la equilibrada dirección de Collado, al frente de unos elementos corales y orquestales entusiasmados, en medio de los cuales se insertan con una sonoridad apropiadísima el opulento protagonismo de la Marc, que va subiendo de intensidad y en firmeza a medida que avanza en su cometido, y el generoso Calaf de Encinas, de agudos como dardos y fraseo algo uniforme pero siempre directo, exponiendo del personaje su lado más viril y heroico. El contraste de los dos con la Arteta, Liù musicalísima, de etéreos pianísimos, obra el deseable y preciso complemento dramático. El lírico y algo juvenil de timbre Timur completa el cuarteto, al que apoyan tres ministros de irreprochable participación en conjunto y aisladamente: Lluís Sintes, Eduardo Santamaría y José Ruiz.

F.F.

RACHMANINOV:

Sonata para piano n.º 2 op. 36. Preludios op. 32, n.ºs 5, 10 y 12. Etude-tableau op. 39, n.º 9. STRAVINSKI: Petrushka. RIMSKI-KORSAKOV: El vuelo del moscardón (arr. Rachmaninov). WEN-YU SHEN, piano. CYPRES CYP9617. DDD. 54'21". Grabación: Bruselas, VII/2003. Productor: Michel Stockhem. Ingeniero: Frédéric Briant. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Lo que comúnmente se considera una virtud, aquí se torna en el principal escollo de esta grabación. La increíble juventud de este pianista chino y su ya dilatada carrera en diversos concursos internacionales (el primero lo ganó a los once años) augura un brillante futuro. Pero a

Kyung Sun Lee y Tilmann Wick

VIRTUOSISMO Y MORDACIDAD

RAVEL: Sonata para violín y chelo.
SCHULHOFF: Dúo para violín y chelo.
KODÁLY: Dúo para violín y chelo op. 7.
HALVORSEN: Passacaglia para violín y chelo con un tema de Haendel.

KYUNG SUN LEE, VIOLÍN; TILMANN WICK, piano.
 AUDITE 97.489. DDD. 70'. Grabación:
 Hamburgo, VII-VIII/2002. Productor e ingeniero:
 Ludger Böckenhoff. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Ravel no suele ser ácido, pero lo es en la *Sonata en dúo* de 1922, como lo es en *La valse*. Schulhoff tiene siempre su punto de acidez, y sabe envolverlo en vivacidad, en un humor de pies inquietos, y de ello es buena muestra el *Dúo* suyo de 1925. Zoltán Kodály no estaba en 1914 para amargores de ese tipo, habría que haber visto algo después, pongamos a partir de determinado momento de 1919; el caso es que su

magistral *Dúo op. 7*, obra de primera y temprana madurez y hermana de la *Sonata op. 8* para chelo solo, no da para acrimonias, aunque sí para determinados momentos de aspereza. Curiosamente, la *Passacaglia según Haendel* de Halvorsen tampoco se pierde en dulzuras, y aquí el canto, no sabemos si por el adaptador o por Kyung Sun Lee, acude presuroso en busca de aristas. Es la opción de esta virtuosa y su acompañante, Tilmann Wick, en un recital de dos instrumentos que no solemos ver oír por lo escaso del repertorio así concebido. La coreana Kyung Sun Lee y el británico Tilmann Wick forman un espléndido dúo que desgrana estas músicas algo agrias y le encuentran y potencian su belleza casi nunca escondida; y hasta le añaden su poquito de mordacidad para imprimir carácter a un



recital de altísimo nivel que tiene precisamente esa personalidad.

Santiago Martín Bermúdez

tenor de los que se escucha en este disco, le falta todavía mucho camino por recorrer. Las piezas escogidas para este recital representan un vehículo para mostrar una mera pericia técnica... pero poco más. La ausencia de madurez salta a la vista desde los primeros compases y todo parece convertirse en un vano intento de epatar.

La *Sonata* de Rachmaninov aparece vacía, hueca de contenido en busca de fragmentos, ráfagas de pura belleza temática y algún arranque pasional. No hay vida porque no la sabe encontrar. Se sumerge en los pentagramas sin saber lo que busca. El divertimento de Rimski es un respiro, una toma de oxígeno que conduce a la complejidad estructural de una *Petrushka* sin norte y sin referencia estética. Un corralillo que lleva a refugiarnos en Maurizio Pollini y esperar a que Shen dé su verdadera talla en otro disco más acorde con sus posibilidades actuales.

C.V.N.

RINCÓN:

Álbum de comendadoras I y II. Dos canciones sobre poemas de José Hierro.

ELENA GRAGERA, mezzosoprano;

ANTÓN CARDÓ, piano.

COLUMNIA MÚSICA 1 CM0119. DDD. 73'06".

Grabación: Cigüenza (Santander), VIII/2003 (en vivo).

Producción: Festival Internacional de Santander. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Recoge este CD el recital que, dentro del 52 Festival Internacional de Música de Santander, tuvo efecto el 8 de agosto de 2003 en la iglesia de San Martín de Cigüenza (Cantabria), en el que tres señalados poetas como Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández y José Hierro quedaban unidos por la música del compositor cántabro Eduardo Rincón

(Santander, 1924). *Álbum de comendadoras* hace mención al convento situado en la plaza de tal nombre en Madrid y en el que, convertido en cárcel, Pepe Hierro cantaba y recitaba "con una hermosa voz de barítono", en palabras de Eduardo Rincón, allá por el año 1951 por el delito tipificado de "auxilio y adhesión a la rebelión". El conocido y reconocido arte de la mezzosoprano pacense Elena Gragera, acompañada al piano por el tarraconense Antón Cardó —son ya muchos los recitales y grabaciones que ambos han llevado a cabo juntos—, conduce a buen puerto este compacto, pese a que, siendo tan diferentes los registros poéticos de cada uno de los tres autores seleccionados, la música del compositor —que dio forma definitiva al álbum entre los meses de septiembre y diciembre de 2002— resulta demasiado igual. Da la impresión, incluso, de que esa falta de contrastes y de tratamientos musicales más diferenciados pueden haber obrado a modo de freno expresivo en la cantante. De cualquier forma, he aquí un testimonio que perdurará, gracias a la grabación, más allá de los límites siniestros de aquella cárcel de los negros años de la posguerra en nuestro país.

J.G.M.

ROREM:

Sinfonías n.ºs 1, 2 y 3. ORQUESTA SINFÓNICA DE BOURNEMOTUH. Director: JOSÉ SEREBRIER.

NAXOS 8.559149. DDD. 69'22". Grabación:

Dorset, I/2003. Productores: Nick Parker y Phil Rowlands. Ingeniero: Phil Rowlands. Distribuidor:

Ferysa. **PE**

Ned Rorem, de Richmond (Indiana) cumplió en 2003 ochenta años. Es el tipo de *amateur* que se convierte en compositor por la lógica de su impulso y su cono-

cimiento. Su formación es en buena medida francesa, reforzada por su estancia en París en los años cincuenta. Esa década es la que ve surgir sus tres sinfonías, a las que habría que añadir otra, no numerada, la *String Symphony*, de los años ochenta. Rorem ha compuesto nueve óperas —no conocemos ninguna de ellas— y una gran cantidad de música vocal en la que destacan numerosas canciones. Estas tres sinfonías tienen un gran interés por el régimen moderno al que se somete un material de raigambre tardorromántica. Pero eso no agota los códigos del sinfonismo del joven Rorem, e incluso sería injusto o restrictivo para su comprensión. Hay que aceptar que el sinfonista Rorem es ecléctico, siempre que ello no signifique ausencia de personalidad creativa propia. Hay en estas sinfonías algo mahleriano, pero mucho francés, y un uso de la tonalidad heterodoxo, pero irrenunciable. Estamos en los años cincuenta, sí, pero estamos en Francia y se trata de un americano que tiende puentes entre la primera gran generación de su país (los nacidos hacia 1900, como Copland) y movimientos como el llamado impresionismo y el neoclasicismo stravinskiano. No encontraremos aquí apenas rastros del gran sinfonismo europeo que concluye en Brahms, pero el discurso es lírico y dramático, sin los rasgos de distancia stravinskianos o clasicistas. No hay sinfonismo formal clásico, ni mucho menos; sería mejor hablar de series de movimientos o suites, si no fuera porque es a eso a lo que se ha llamado *sinfonía* durante un siglo largo. José Serebrier se ha convertido en abanderado de la recuperación de estas obras sinfónicas de Rorem, nunca olvidadas pero poco recordadas, y consigue un ciclo delicado, sugerente y poderoso con la Orquesta de Bournemotuh, aquí en muy buena forma.

RUDERS:

Psalmodies (Concierto para guitarra nº 1). Estudio y Ricercare. Chaconne. Variaciones Paganini (Concierto para guitarra nº 2). DAVID STAROBIN, guitarra. SPECULUM MUSICÆ. Director: DONALD PALMA. ORQUESTA SINFÓNICA DE ODENSE.

Director: JAN WAGNER.

BRIDGE 9136. DDD. 65'13". Grabaciones: 1992-2002. Productores: Michael Calvert, Becky Starobin, Andrzej Sasin y David Starobin. Ingenieros: Paul Zinman, Ben Rizzi, David Merrill y Andrzej Sasin Distribuidor: Diverdi. **PN**

David Starobin, guitarrista e intérprete comprometido con la difusión de la música contemporánea, fundó en 1981 (con treinta años de edad) el sello Bridge, y es él precisamente quien se encarga de darnos a conocer en este compacto algunas obras para guitarra de Poul Ruders (n. 1949). Starobin es un excelente intérprete, todo un virtuoso y no es extraño que diversos compositores le hayan dedicado obras que ya se cuenta por centenares (alrededor de trescientas), de modo que se entiende que Ruders haya creado las composiciones que forman el programa de este compacto destinándolas a este guitarrista, al cual conoció en 1986 y, fruto de ese encuentro, surgió la primera obra que aquí escuchamos: *Psalmodies*, para guitarra y grupo instrumental, en cuya ejecución participa el propio autor a la percusión. No es este un concierto con solista al uso, como tampoco lo es la otra obra concertante que nos presenta este compacto y que escuchamos al final, *Paganini Variations*, ambas netamente virtuosísticas y representativas del estilo heterogéneo de su autor y en todo momento muy atractivas, no sólo por la

brillantez de la parte solista sino también por su original planteamiento: la primera a modo de suite con partes bien diferenciadas y la segunda un tema con variaciones sobre el celeberrimo tema de Paganini (el *Capricho nº 24 para violín solo*). Entre ambas, dos composiciones para guitarra sola que participan de lo apuntado en los conciertos pero en las que se aprecia además el afecto de Ruders por el contrapunto, acaso más ambiciosa (además de significativamente mucho más extensa), la primera, la excelente *Etude and Ricercare*, si bien la placidez y la concisión del material musical empleado en la segunda, *Chaconne*, no la desmerecen como compañera de programa del resto.

J.P.

RUTTER:

Tres fábulas con música. RICHARD BAKER Y BRIAN KAY, narradores. THE KING'S SINGERS. THE CAMBRIDGE SINGERS. CITY OF LONDON SINFONIA. Directores: JOHN RUTTER Y RICHARD HICKOX. COLLEGIUM CSCD 513. DDD. 69' 04". Grabaciones: Londres, VI/1983; IV/1985. Productores: Ch. Hazell y J. White. Ingenieros: J. Gallen y C. Hughes. Distribuidor: LR Music. **PN**

Reúne este CD tres obras grabadas hace ya muchos años —dos de ellas en 1983 y la tercera en 1985— y cuya primera compilación se hizo también bastante tiempo atrás, en 1991. Por razones que desconocemos, vuelven a ofrecerse ahora otra vez juntas y vaya por delante que la iniciativa se nos antoja justificada tanto por el objetivo a alcanzar como por la calidad intrínseca que hay en textos y

partituras. John Rutter se propuso en su día poner música a tres fábulas, con el pensamiento puesto en los niños (destinatarios principales de las composiciones) aunque también en los adultos que se avengan a ello. *El dragón repugnante* (1978) y *El viento entre los sauces* (1981) son adaptaciones de David Grant de historias de Kenneth Grahame; *La Navidad del Hermano Heinrich* (1982) es un relato del propio Rutter, inspirado en la leyenda del hermoso villancico *In dulce júbilo* cantado por primera vez por unos ángeles que se aparecieron al monje Heinrich Suso en Nochebuena. Las tres obras vieron la luz gracias a los conciertos de Navidad que tan arraigada tradición tienen en Inglaterra. Y el dragón es, naturalmente, el que se las tuvo que ver con san Jorge. *El viento entre los sauces* ofrece un discurso musical que se adentra, alternativamente, en los campos del jazz, del musical, de la revista, de la comedia, de la ópera, donde ritmo y melodía están sabiamente dosificados. En *La Navidad del Hermano Heinrich* predomina en exceso lo narrativo y la escasa música glosa o subraya ciertos fragmentos. En *El repugnante dragón* el texto hablado se combina con canto a *cappella*, aires de jazz, ecos de espirituales, etc. En conjunto, dos teatrales y magníficos narradores hacen el honor a dos muy buenos coros de amplio espectro, de acertada intencionalidad y expresividad plena de riquísimos matices. En definitiva, una música muy propia para el *Érase una vez...* Una música amable, angelical, beatífica, funcional, divertida, melódica y oportunamente rítmica. Muy apropiada para el fin perseguido.

J.G.M.

Les Voix Humaines

DESVELANDO A SAINTE-COLOMBE

SAINTE-COLOMBE: Conciertos a dos violas iguales. Vol. I: Conciertos I-XVIII.

LES VOIX HUMAINES.

2 CD ATMA ACD 2 2275. DDD. 64'31", 49'59". Grabación: Quebec, XI-XII/2001; II/2002. Grabación: Johanne Goyette. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El hecho de que este doble CD lleve el indicativo de Volumen I nos hace pensar que el sello canadiense Atma ha emprendido el registro de los 67 Conciertos para dos violas iguales de Monsieur de Sainte-Colombe. Margaret Little y Susie Napper forman Les Voix Humaines y se habían acercado ya con anterioridad al compositor, pero ahora parece que proceden de modo sistemático, pues han registrado los dieciocho primeros conciertos, que no son sino otras tantas suites en varios movimientos (entre uno y seis), formados por

danzas y piezas de carácter, en las que las violas se alternan en su papel de solistas y de acompañantes.

Las interpretaciones son extraordinarias. Les Voix Humaines nos habían dejado ya algunas muestras de su valía en discos dedicados a Tobias Hume o Johannes Schenck (Naxos), pero ahora se superan a sí mismas con unas recreaciones de una profundidad y una variedad de matices formidables. Del susurro más liviano al estallido más atronador, una increíble gama de inflexiones, dinámicas y colores salen de sus instrumentos, y lo hacen con una flexibilidad y un control del *tempo* admirables y dominando a la perfección la retórica que esconden estas obras, combinando el patetismo con la dulzura, el sentido de la improvisación con el de la danza. Hay momentos de especial unción y delicadeza, como en la Sarabande de *Le tendre* o en *Le Craintif*. En otros, puede



detectarse un lúcido sentido del humor (*La Pierrotine*) o una vitalidad arrolladora (*Les couplets*). Una magnífica grabación completa un álbum de indudable interés.

Pablo J. Vayón

Matteo Messori y Cappella Augustana

SAGITTARIUS ITALICUS**SCHÜTZ: Symphoniae sacrae I & II.****Weihnachtshistorie.** CAPPELLA AUGUSTANA.

Director: MATTEO MESSORI.

5 CD BRILLIANT 92196. DDD. 271'52".

Grabación: Polcenigo, (Pordenone), VII/2003.

Ingeniero: Michael Seberich. Distribuidor:

Cat Music. **PE**

De los grandes compositores, acaso sea Schütz el que ha recibido un trato más cicatero de la posteridad. Y eso que existe actualmente una evidente apertura a la música del XVII, un siglo de filósofos y supremos pintores y, según se va descubriendo, también de músicos. En algunos círculos entendidos ha sido considerado demasiado alemán, un supuesto defecto que también se ha atribuido a otros autores de esa nacionalidad y que, sin embargo, han logrado conjurar con éxito. En este orden de ideas, el presente álbum parece perseguir su universalización —*Musicus perfectissimus et universalis*. Así se desprende del excelente texto de presentación firmado por el fundador y director de la Capella Augustana, Matteo Messori. Muchas de sus afirmaciones resultan incontestables a la luz de modernas investigaciones. Schütz fue un propagador en Alemania de un tipo de dramatización retórica y textual derivada del madrigal italiano. No debe olvidarse su educación, durante su primera estancia en Venecia, en la escuela de Giovanni Gabrieli, siendo por tanto heredero de los grandes maestros italianos del Renacimiento, es decir, de músicos que emergían de la feliz conjunción de la sabiduría contrapuntística flamenca con la expresión y el sentido del drama, especialmente atento a los textos poéticos. Al mismo tiempo, Messori rechaza con acierto la muy difundida idea que hace de Schütz un intérprete prebichiano de la religiosidad luterana. En realidad, y esto ha sorprendido a muchos musicólogos, su principal fuente de inspiración no fue el coral luterano sino los Salmos y esto se ejemplariza en las dos series de *Symphoniae sacrae* que incluye

esta publicación. La primera está integrada por Salmos y *El cantar de los cantares*, salvo dos *concertos* que proceden respectivamente del *Libro de Samuel* y de *San Mateo*. En la segunda, serie donde también predominan los textos de los Salmos, el luteranismo aparece tres veces: en los *concertos* n.ºs 14 y 15 basados en dos estrofas de Lutero y Walter de la versión alemana de la antífona *Da pacem, Domine*, y las nueve estrofas —*concerto* n.º 25— debidas a Ludwig Helmbold del coral *Von Gott will ich nicht lassen*, curiosamente conocido en aquel tiempo en Italia en forma secular como el *Aria della Monica*.

Con estas premisas, no debe extrañar el derrotero seguido por Messori a la hora de traducir estas páginas. Las *Symphoniae I*, publicadas en Venecia en 1629 sobre textos en latín, durante la segunda estancia en la ciudad de Schütz, recogen influencias sobre todo de Giovanni Gabrieli pero también de otros compositores, entre ellos Monteverdi; se cuida con esmero el brillo de la parte instrumental, muy rica en sus combinaciones tendentes a mezclas de timbres audaces y experimentales. Una delicada expresividad aureola *Adjuro vos filiae Jerusalem*, y es impresionante la "puesta en escena" musical del conocido *Fili mi, Absalon!*, sin olvidar el colorido derivado de una rigurosa discriminación de voces e instrumentos en *Domine labia mea aperies* y en *Veni dilecte mi in hortum meum*. Las *Symphoniae II*, publicadas en 1647 en alemán, se adaptan igualmente a modelos italianos de la música sacra *concertata* en el que las voces son normalmente complementadas con dos violines, cuya función es esencial: la de un segundo coro oponiéndose al formado por aquellas con efectos policorales. Aquí se exige un virtuosismo de las voces superior al necesario para la primera serie. A pesar de ciertas dificultades en los momentos comprometidos, se consiguen otros muy satisfactorios como en *Herr, unser Herrschen* y *Frobloeket mit*



Händen; son de una frescura ingrátida los diálogos voces-instrumentos que plantean. El vigoroso arranque ya anuncia el gran cuadro de *Es Steh' Gott auf*, con la valiente intervención de las sopranos y la viveza y el colorido tímbrico. La sombra del madrigalismo monteverdiano se capta con acuidad en *Herr, nun lässest du deinen Diener*, el *Nunc dimittis* alemán, y en *Was betrübest du dich*, así como el descriptivismo de *Herr, neige deine Himmel* —por ejemplo las palabras *Lass blitzen*— y a pesar de los graves escollos que tienen que afrontar las voces. A éstas le falta fuerza en *Meine Seele erhebet den Herren*, el *Magnificat* germano, frente al resplandor que expanden los instrumentos; también, un mayor dominio del idioma y de su proyección fonética, imprescindible en esta serie. Defecto que igualmente se acusa, y aun en mayor medida, en la *Historia de la Navidad*, una versión muy estimable, de bellos claroscuros pero que carece en parte de esa poética dialogística que sólo puede proporcionar la lengua hablada. Nada de esto impide que esta primera entrega de la *Edición Heinrich Schütz* sea plenamente recomendable y sobre todo prometedora de futuras emociones.

Domingo del Campo

SCHUBERT:**Canciones sobre texto de Goethe.****Vol. 3.** JOHANNES KALPERS, tenor;

BURKHARD KÉHRING, piano.

NAXOS 8.554667. DDD. 71'45". Grabación:

Karlsruhe, X y XI/2002. Productor e ingeniero:

Tilman Jörns. Distribuidor: Ferysa. **PE**

En el volumen 16 de la Edición Alemana de Schubert, reaparece Goethe con 24 piezas escritas entre 1814 y 1822, es decir en el último periodo goetheano del compositor. No corresponde explicar que Goethe es Goethe y ha sido literalmente asaltado por los músicos que compusieron canciones. En el caso de Schubert sí conviene recordar que el encuentro fue de por vida y Goethe forma parte de su obra casi tanto como la propia música

del músico, valga el eco. Importa, en cambio, destacar la versión propuesta. Kalpers es un típico tenor de gracia, con una voz clara y juvenil, modesta de cantidad y de extensión, limitaciones que no importan en este repertorio. Al dar pleno volumen pierde algo de calidad tímbrica y cobra cierta aspereza. Pero la mayor parte del tiempo se produce con medias voces, voces mixtas, algún oportuno falsete y regulaciones de volumen realmente magistrales, que dan a su canto un refinamiento y una delicadeza notables.

Como intérprete, su imaginación y flexibilidad son brillantes. Tiene un sentido del verso y de la estrofa, basado en la claridad de la dicción y el dominio de las cadencias, que permite oír perfectamente los poemas. A ello añade una intención

exacta y densa que exhibe las diferencias de carácter y forma de las distintas piezas. En las baladas como *El rey de los elfos* narra con soltura (en el caso, además, diferenciando las voces de los dos personajes); es animado y picante en *El hijo de las musas* y *Bienvenida y despedida*; realiza los recitativos como en *El cantor*, de la cual ofrece dos versiones. En las obras estróficas diferencia los matices de cada parte para eludir monotonías.

Del pianista sólo cabe decir que está a la altura del cantante y el entendimiento mutuo se advierte con felicidad. Es un instrumentista competente y sus intervenciones acompañan y contrapuntean con ingenio y eficacia.

SCHUMANN:

Kreisleriana op. 16. Tema con variaciones en mi bemol mayor WoO 24. Faschingsschwank op. 26. MICHAEL ENDRES, piano.

OEHMS OC 322. 65'54". Grabación: Colonia, VI/2000. Productora: Barbara Valentin. Ingeniero: Mark Hohn. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Pianista de sonido lleno, romántico, y sólida técnica, Enders incorpora un Schumann al que, entre Florestán y Eusebius, no le falta nada. Variedad y adecuación en la variadísima *Kreisleriana op. 16*, sin tacha en esta versión. Más plana, aun siendo también diversa entre partes en su apariencia, por serlo la obra, queda la ejecución del *Tema con variaciones en mi bemol mayor WoO 24* más pálida. Esta cierta palidez podría achacarse a la crisis que había llevado a Schumann por aquellas fechas a intentar suicidarse como consecuencia de una depresión duradera. Él dijo que el tema, de magnífica simplicidad, le había sido "dictado por los ángeles", y las cuatro breves variaciones primeras se modifican más que nada en cuanto al juego en la mano izquierda, hasta que se llega a la quinta, de mayores envergadura y duración.

El *Faschingsschwank op. 26*, anterior en el tiempo —de 1839—, tiene un aire

y unas pretensiones de mayor vuelo. El Allegro inicial es una pieza de bravura, al que sigue una Romanza de corte intimista, confidencial, medida y meditativa. El Scherzino que le sigue es una pura transición al Intermezzo, para terminar en el estallido final del difícil Finale que culmina la obra. Un disco muy apreciable con dos obras menos grabadas junto a una *Kreisleriana* de nivel mejor que bueno.

J.A.G.G.

SÉVERAC:

Cerdaña. En Languedoc.

JORDI MASÓ, piano.

NAXOS 8.555855. DDD. 68'. Grabación: Jafre, X/2001. Productor e ingeniero: Miquel Roger.

Distribuidor: Ferysa. **PE**

Los nacionalismos musicales se parecen a menudo. El estro de Séverac pertenece al mismo grupo que el de Albéniz y Granados, sobre todo el primero, y no resultará demasiado ajeno al de, por ejemplo, Sibelius; en lo pianístico, queremos decir. El aficionado que no conozca estas obras quedará sorprendido por ese reconocimiento, esto es, por esa ausencia de sorpresa, por esa sensación de estar en casa, en el propio hogar musi-

cal. No importa tanto que Séverac proceda de la Schola (d'Indy y Magnard fueron maestros suyos), aunque no deje de ser relevante e incluso decisivo; lo que importa es que el compositor de halla en la estela nacionalista a la manera de Albéniz, que influyó de manera decisiva en nuestro compositor. Este bello disco incluye dos de las grandes series de Séverac, un mundo reconocible, a la vez que complejo en su carácter danzante o cantabile. La Cerdaña y el Languedoc son zonas catalanas de transición entre dos grandes naciones, y fueron objeto de cesión a Francia tras la guerra que esta potencia y España mantuvieron hasta mucho después de concluida la Guerra de los Treinta Años. Una sorpresa para el aficionado será la límpida, diáfana interpretación de estas diez piezas por el virtuoso catalán Jordi Masó, de una musicalidad refinada y sugerente, nunca terminante o rotunda, aunque sin olvidar que se trata de Séverac, no de Debussy; por mucho que *En Languedoc* sugiera algo de impresionismo, más en las líneas que en su dimensión armónica. En fin, se trata de un disco muy recomendable por repertorio y por las excelentes lecturas de Masó, una sorpresa agradable para el aficionado.

S.M.B.

Vladimir Ashkenazi

INSINUACIÓN, SUGERENCIA

**SHOSTAKOVICH:**

Obras para piano: Sonata nº 2 op. 61, Tres danzas fantásticas op. 5, 5 Preludios, Vals lírico, Pieza breve y Danza española de "El tábano", Nocturno de "La corriente clara", Aforismos op. 13, Polka de "La edad de oro". VLADIMIR ASHKENAZI, piano.

SACD DECCA 470 649-2. DDD. 61'45". Grabación: Suffolk, IV/2003. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: Philip Siney y Andrew Hallifax. Distribuidor: Universal. **PN**

La *Sonata op. 61* de 1942 es obra de plena madurez, pero también de repliegue, de afirmación no vanguardista en un momento bélico en el que parece posible la plena reconciliación con el aparato a poco que uno ceda y conceda. Año y pico después, el compositor se confía, o acaso ve que no hay nada que hacer, y compone cosas como el peligroso *Trío op. 67*. Ashkenazi elige para su recital Shostakovich aquella obra de forzado retroceso que sin embargo da lugar a tres movimientos nada academicistas, una propuesta equilibrada y densa. En este recorrido, Ashkenazi se detiene más tarde en la juventud del compositor (los fugaces *Preludios, Danzas, Aforismos* y otras

piezas), y el CD viene a ser un importante complemento de su grabación de los *Preludios y fugas*. El nervio de la interpretación de la *Sonata* es progresivo. El Allegretto es classicismo, pero también ligereza, un paseo, un recorrido, sin danza ni canto, que precisa de esos dedos de Ashkenazi, inquietos, ágiles, virtuosos. En el centro, el Largo, de especial, singular abstracción, el movimiento en el que el pianista manifiesta con mayor claridad el parentesco de esta secuencia y las obras bachianas de Shostakovich (*Preludios y fugas*); y lo hace a través de un sosiego ficticio que encierra secuencias e ideas que niegan el lirismo. El Moderato final, que viene a durar lo que los otros dos movimientos juntos, da lugar a un despliegue espectacular a partir, sin embargo, de una propuesta semejante a la del movimiento central. Una sola mano anuncia, presagia, pero tan sólo el esqueleto del motivo. Poco a poco, como sin pretenderlo, por sus pasos contados, llega o más bien se impone el *crescendo*, la expansión sonora en la que Ashkenazi demuestra su rotundo magisterio. Más que virtuoso, Ashkenazi se muestra insinuante, maestro de los matices y las sugerencias, del creci-



miento y del despliegue de fuerzas mediante la contención y la medida; después de todo, ese es el más elegante de los virtuosismos. Las piezas juveniles están enriquecidas por toda esa sabiduría que se despliega en el dominio del matiz, y su secuencia es una experiencia que para el aficionado resultará, al mismo tiempo, enriquecedora y llena de atractivo. Un nuevo acierto (una serie de ellos, que es uno solo) de este admirable pianista.

Santiago Martín Bermúdez

SHOSTAKOVICH:**Tríos n.ºs 1 y 2 opp. 8 y 67.****COPLAND: Trío "Vitebsk".**

TRÍO WANDERER.

HARMONIA MUNDI HMC 901825. DDD.

54'40". Grabación: París, V/2003. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz. **PN**

Que el estilo de Shostakovich está hecho desde muy pronto lo demuestra el temprano *Trío op. 8*, compuesto por un chavalín de diecisiete años, en 1923. Pero veinte años después estamos en otro mundo, y no hace falta recordar de nuevo la cantidad de cosas que han pasado y le han pasado al compositor mientras tanto. Como se ha dicho a menudo, el *Trío op. 67* se sitúa en la tradición de los tríos elegíacos rusos (Glinka, Chaikovski, Rachmaninov), en este caso en memoria del musicólogo Ivan Solertinski. Pero en 1944 había muchas razones para cantar el dolor. Además, Shostakovich elige un tema judío, y esa audacia la iba a pagar en medio de las culpas de todo el gremio de compositores. El Shostakovich diabólico surge y resurge precisamente en el tratamiento de ese tema y en sus preparación, en los movimientos rápidos.

Cuando el joven Aaron Copland compone el *Trío "Vitebsk"* en 1929, en París, después de su estancia mexicana y durante su aprendizaje con Nadia Boulanger, también usa un tema judío, pero en este caso no se trata de una audacia, sino tal vez de un testimonio de simpatía hacia el pueblo israelita, hacia la pintura de Chagall y al Teatro de Arte moscovita, que ha visto en París, en una de cuyas funciones se escuchaba el canto que sirve de base a este *Trío* en un solo movimiento, abundante en disonancias y subtulado, para dejar las cosas claras, *Estudio sobre un tema judío*.

El Trío Wanderer se plantea, pues, un recital monográfico en el que el *Op. 8* sería una introducción y los otros dos la esencia y la existencia. La fuerza del Wanderer en los puntos álgidos de estos discursos llega poco menos que a la agresión poética, en especial en el impresionante Finale del *Op. 67* de Shostakovich. Es el virtuosismo puesto al servicio de una concepción de la música como inquietud y en algún momento como expresión de algo parecido al espanto. Muy buen recital, muy buen disco.

S.M.B.**J. STAMITZ:****Sinfonía en fa mayor.****F. X. RICHTER: Sinfonía en do mayor "La melodía germánica". Sinfonía en mi bemol mayor. Sinfonía en sol mayor.**

NEW DUTCH ACADEMY. Director: SIMON MURPHY. PENTATONE 5186 029. DDD. 67' 23".

Grabación: La Haya, I/2003. Productor: Carl Schuurbiers. Ingeniero: Erdo Groot. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este es el segundo volumen de un proyecto Mannheim iniciado por la The New Dutch Academy, conjunto creado en 2002 cuyo director artístico, Simon

Murphy, a pesar de su juventud goza ya de una considerable experiencia en música clásica y barroca. Se dedica a obras del periodo 1750-1755 pertenecientes a Johann Stamitz y Franz Xaver Richter, dos de los más destacados miembros de la primera escuela de Mannheim. La *Sinfonía en fa mayor* de Stamitz revela un estilo nervioso, algo áspero y elemental, con motivos expuestos sintéticamente y un estricto equilibrio en cada movimiento. De las tres *Sinfonías* de Richter, la en do mayor propone una sutil sucesión de ideas de gran atractivo, algunas con resabios barrocos, y una tímbrica interesante; el último tiempo se aparta un tanto de los restantes por su espíritu galante y coreográfico. La *Sinfonía* en mi bemol mayor es de una solemne severidad algo pre-Mannheim sin renunciar al colorido instrumental, y su finale, un fugato, presenta una amalgama estilística que no dejarán de aprovechar músicos como Gassmann o Haydn. Por su parte, la *Sinfonía en sol mayor*, de gran corrección formal, carece de distintividad temática y mantiene una elegancia demasiado cortés. La joven orquesta holandesa responde con solvencia, homogeneidad y un sonido laudable mientras su director aporta una visión algo indiferenciada, sin el plus de vitalidad que parece debería ser exigido. Según todos los testimonios de la época, la orquesta para la que fueron escritas estas *Sinfonías* se destacaba por un desmelenamiento compatible con la exactitud. De todos modos, y cualquiera que sean las objeciones que puedan hacerse a este volumen, bienvenida sea la escuela de Mannheim, de la que tanto queda por aprender.

D.C.C.**TVEITT:****Los sueños de Baldur. Telemarkin.**

SOLVEIG KRINGELBORN, soprano; ULF OIEN, tenor; MAGNE FREMERLID, bajo; JON EIKEMO, recitador; ARVE MOEN BERGSET, violín; TRINE OIEN, mezzosoprano. ORQUESTA SINFÓNICA DE STAVANGER. Director: OLE KRISTIAN RUUD.

2 CD BIS CD-1337/1338. DDD. 50'16" y 68' 41".

Grabación: Stavanger (Noruega), VI/2002 y VI/2003. Ingenieros: Stephan Reh y Jens Braun.

Productores: Hans Kipfer y Thore Brinkmann.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

En su necesidad de ampliar, enriquecer y diversificar el repertorio, la industria discográfica explora continuamente para ofrecer música de autores poco difundidos, contribuyendo a un intercambio siempre positivo. El sello BIS nos ofrece ahora un doble CD del compositor noruego Geirr Tveitt (1908-1981), escasamente conocido del aficionado español y, sin embargo, interesante no sólo por haber tratado de abrir nuevos caminos a la música de su país sino también por la calidad intrínseca de sus obras. Valor añadido es haber contribuido con esta grabación a fijar la reconstrucción de *Los sueños de Baldur* (1935) —pieza simbólica en tres actos para bailarinas y orquesta—, dos veces perdida, la prime-

ra por los avatares de la guerra mundial y la segunda por un incendio. Tres prólogos hablados, largos y expresivamente dichos por el actor de teatro, cine, radio y televisión Jon Eikemo, dan paso a la glosa fragmentada de una típica historia nórdica —con sus peculiares personajes mitológicos—, historia circular que se cierra en sí misma, para volver a empezar otra vez el ciclo, en torno al paso del tiempo y sus estaciones. Una música que melódica, rítmica y dinámicamente se sirve en abundancia de elementos folclóricos y populares. Un aspecto a destacar es la instrumentación, que demuestra una gran fantasía. Los mismos valores y características son aplicables a *Telemarkin*, aunque esta composición es más bucólica y ensoñadora, no en vano es un homenaje al condado de Telemark, en el corazón del sur de Noruega, con sus paisajes, sus gentes, su folclore y sus tradiciones. La buena Orquesta Sinfónica de Stavanger, bajo la batuta del experimentado Ole Kristian Ruud, está a la altura requerida para responder a las exigencias de una orquestación exuberante, densa y sumamente atractiva. Del conjunto de voces destacan las femeninas, la soprano Solveig Kringelborn y, sobre todo, la mezzosoprano Trine Oien. Lírica sin sentimentalismo, reflexiva sin banalidad, dramáticamente emotiva y brillantemente fácil, personal pero con ecos de otros autores. Tal es la música que nos ofrece aquí Geirr Tveitt.

J.G.M.**VILLA-LOBOS:****Doce estudios (versión de 1928).****BROUWER: Estudios sencillos.**

TIMO KORHONEN, guitarra.

ONDINE ODE 1028-2. DDD. 63'11". Grabación: Finlandia, V/2003. Productor: Seppo Siirala.

Ingeniero: Eno Mäemets. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

La digitación limpia, nítida, del guitarrista finlandés Timo Korhonen y su sonido contundente, duro a veces —hasta el punto de que pueda parecer rudo, brusco— pero matizado y mórbido otras, aborda un programa latinoamericano que incluye *Doce estudios* del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), en la versión original de 1928, y *Estudios sencillos* del cubano Leo Brouwer (n. 1939). Korhonen es un ardiente defensor de la música contemporánea (ha estrenado más de una treintena de obras), y se nota. Cree en ella, y se refleja en la pasión que pone en su instrumento. Se empeña en transmitir lo más fielmente posible el contenido de las obras que aborda, y es cosa de agradecer. En la versión de 1928, Villa-Lobos concibe estos *Doce estudios* como fragmentos que adquieren su significado en relación los unos con los otros, mientras que en la versión realizada en 1959 cada estudio tiene más sentido aislado de los demás. La versión original es también más *indigenista* mientras que la posterior es más convencional, más europea. No es de

extrañar que el *progresismo* del autor brasileño desagradara al conservador Andrés Segovia. Por su parte, Brouwer persigue objetivos bien distintos con estos *Estudios sencillos*: aportar pequeñas piezas técnicamente poco difíciles pero que hagan alusión a la música occi-

dental a través de una visión afro-cubana. De acuerdo con su pensamiento, según el cual los compositores deben desarrollar su personalidad a través de sus músicas nacionales, escribiendo lo que sientan y como lo sientan. De cualquier forma, seguramente este CD ha de

ser de mayor utilidad y ha de aportar mayor placer estético a los profesionales o a los practicantes de la guitarra que al simple aficionado, aunque a éste también le resulte agradable su escucha.

J.G.M.

Cuarteto Latinoamericano

CUARTETOS TROPICALES

VILLA-LOBOS: Cuartetos de cuerda.

CUARTETO LATINOAMERICANO.

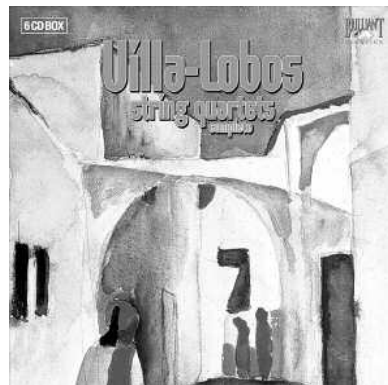
6 CD BRILLIANT 6634. DDD. 75'37".

Grabaciones: Nueva York, 1994-95; Ciudad de México, 1996, 1998/2000. Ingenieros: Craig D. Dory, David H. Walters, Bogdan Zawitowski. Productores: Sergio Bernal, Brian C. Peters, Bogdan Zawitowski. Distribuidor: Cat Music. **PE**

Brilliant Classics recupera para el mercado la integral de los cuartetos de cuerda de Villa-Lobos que en la segunda mitad de los años noventa grabara el Cuarteto Latinoamericano en el sello Dorian. Ahora el precio económico puede ser un incentivo determinante para explorar de forma exhaustiva un repertorio no muy conocido en su totalidad. Junto con Darius Milhaud, el músico brasileño es el responsable de una de las aportaciones más cuantiosas al cuarteto de cuerda en el siglo XX. Diecisiete obras compuso entre 1917 y 1957: un *corpus* que abarca cronológicamente toda su producción, desde la juventud hasta la vejez, y refleja también su evolución.

Con la excepción del *Cuarteto n.º 1* (estructurado como una *suite*), Villa-Lobos sigue el esquema clásico en cuatro movimientos: el Allegro inicial suele estar escrito en forma sonata, el Adagio

tiene carácter lírico y melancólico (muchas veces los instrumentos recurren a la *sordina*), el Scherzo es móvil y ligero, mientras que el Allegro final desprende fuerza rítmica y retoma la complejidad formal del movimiento inicial. La lección del contrapunto bachiano se mezcla con las sugerencias melódicas y rítmicas del folclore brasileño con resultados atractivos. Tampoco uno puede esconder que la calidad de la inspiración no siempre se mantiene al mismo nivel. Los cuatro primeros cuartetos, escritos en 1917, son los más frescos y espontáneos. El *Quinto* y el *Sexto*, escritos tras el regreso de París, tienen puntos de contacto con las primeras *Bachianas brasileiras*. *Séptimo*, *Octavo* y *Noveno* son los más ambiciosos en cuanto a dimensiones y tratamiento formal, aunque ya ponen en evidencia cierta tendencia academicista que se manifiesta con mayor evidencia en las obras siguientes, cuya escritura se vuelve gradualmente más sobria. Villa-Lobos da lo mejor de sí en el exceso más que en el control, en la abundancia más que en la contención. Por eso, salvo algunas excepciones (el *Cuarteto n.º 11*, por ejemplo), este último tramo constituye la porción menos interesante de la integral.



El Cuarteto Latinoamericano ofrece lecturas vivas y vigorosas, que no en vano fueron alabadas en su día por la crítica. Con un sonido más cálido que el Cuarteto Bessler-Reis (Discmedi Blau), se muestran especialmente atentos a los aspectos rítmicos de estas páginas, y al velo melancólico de sus melodías. Menor partido les sacan a los últimos cuartetos, más abstractos y menos imbuidos por el folclore, lo cual no quita que estemos ante una integral de referencia. Muy buenas las grabaciones.

Stefano Russomanno

VIVALDI:

Conciertos para dos violines y dos violonchelos RV 564 y RV 575.

Concierto para tres violines RV 551.

Conciertos para cuatro violines RV 553.

Concierto para dos violines RV 520.

Concierto de cámara La Pastorella RV

95. Tres arias de la ópera "Dorilla in

Tempe" RV 709. LA SERENISSIMA. Director y violín solista: ADRIAN CHANDLER.

AVIE AV0031. DDD. 79'32". Grabación: Salehurst, IX/2003. Productor: David McGuinness. Ingeniero: Tony Kime. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El joven conjunto inglés La Serenissima, que dirige el virtuoso violinista barroco Adrian Chandler, ofrece, en el que es su segundo CD vivaldiano, un jugosa antología de conciertos y arias del *Prete Rosso*. El eje central del programa lo constituyen los fantásticos conciertos para tres y cuatro violines (*RV 551* y *RV 553*) y dos violines y dos violonchelos (*RV 564* y *RV 575*), a los que se suma el *RV 520* para dos violines (que se conserva incompleto por la ausencia de la parte del primer violín, que ha sido aquí reconstruida de manera hartamente convin-



cente) y el famoso concierto de cámara *La Pastorella*. De las arias de *La Dorilla RV 709* (un *pasticcio* que data de 1734) que se incluyen como complemento, una es de Vivaldi, otra de Hasse y la otra de Giacomelli. Se trata, en efecto, de un bellísimo y generoso recital que viene interpretado de forma admirable por el conjunto de Chandler, que luce un empaste excelente, un conocimiento estilístico impecable y una fuerza expresiva ciertamente sugestiva, indudablemente muy alejada de la tónica frialdad británica. Las contribuciones técnicas son de primer orden, especialmente los violines, aunque hay que decir que los violonchelistas están igualmente espléndidos en los dos conciertos cuádruples,

que resultan radiantes y vigorosos, ejecutados con una precisión técnica deslumbrante. Destacable es también la elocuente rusticidad —haciendo honor al título del CD, *Vivaldi in Arcadia*— lograda en *La Pastorella RV 95*, que es interpretada aquí por vez primera con tres violines y continuo, una de las distribuciones alternativas prescritas por Vivaldi. Con diferencia, el punto flaco de la grabación son las arias vocales, y en concreto la cantante Mhairi Lawson, que ofrece un canto estrecho y afectado muy por debajo del nivel interpretativo de los instrumentistas. Al margen de ello, se trata un CD muy recomendable, pues algunas de sus lecturas instrumentales (*RV 520*, *RV 553*, *RV 564* o *RV 575*) pueden contarse indudablemente entre las más logradas referencias del repertorio. Mejor aún habría sido que se hubieran ofrecido conciertos vivaldianos inéditos o menos habituales (caso del *RV 520*), pero eso es precisamente lo que promete Chandler para una próxima y muy deseable grabación venidera.

P.Q.O.

WAGNER:**Obertura de concierto n.º 2.****Wesendonk-Lieder (org. Henze).**

Sinfonía en do mayor. BIRGIT SCHMICKLER, contralto. PHILHARMONIE DE JENA.

Director: PAULUS CHRISTMANN.

COVIELLO 30102. DDD. 66'48". Grabación: Jena, III/2001. Productor: Moritz Bergfeld. Ingeniero: Olaf Mielke. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Variado programa de rarezas wagnerianas que comienza con una obra de estilo tan poco característico en su autor como la *Obertura de concierto n.º 2*, pie-

za que Paulus Christmann reproduce con cierta gracia y lenguaje de entronque weberiano. Los *Lieder* suponen ciertamente la música de mayor entidad, recogidos aquí en la instrumentación de Henze, quien sin duda los moderniza en algún sentido, pero no es exacto afirmar que traicione claramente a Wagner. Cuentan por desgracia con una cantante de emisión trémula y cuya voz tiende a destemplarse en el agudo. Aun así, hay una notable sensación de intimidad en *Im Treibhaus*, lirismo de buena ley en *Schmerzen* y admirables matices dinámi-

cos en *Träume*. La endeble *Sinfonía en do mayor* hace añorar la nueva página de este género en que Wagner pensó al final de su vida y no pudo realizar. Con todo, la interpretación que redondean Christmann y la orquesta de Jena, sin caer en una valoración exagerada de la misma, posee numerosos aciertos, como son un ágil Allegro con brio, un elegante y bien fraseado Andante, un nervioso Allegro assai y un vivo Finale. Interesante aportación a la discografía de la obra.

E.M.M.

RECITALES**TERESA BERGANZA.** MEZZOSOPRANO.

Una voce poco fa. A portrait. Obras de Rossini, Mozart, Gluck, Cherubini, Vinci, Haendel, Bizet, Cesti, Pergolesi, Scarlatti, Guridi, Turina, Granados, Falla, Guerrero, Marqués y canciones vascas.

FÉLIX LAVILLA, piano.

Diversas orquestas y directores.

2 CD DECCA 475 812. Grabaciones: 1959-1978.

Distribuidor: Universal. **PM**

La carrera de Teresa Berganza se ha basado en una gran inteligencia, que se ha demostrado en la elección del repertorio adecuado para su voz, una mezzosoprano de timbre precioso, de carácter lírico, en una técnica prodigiosa y en un sentido de interpretación preciosista. Su carrera discográfica ha sido notable, y es un fiel reflejo de sus cualidades. En este retrato se recogen las diferentes especialidades que asumió la cantante madrileña, donde prueba su exquisita musicalidad. Por sus condiciones intrínsecas era ideal para Rossini, cuya aria más conoci-

da da nombre al álbum, con una expresiva concepción de *Il barbiere di Siviglia*, donde alterna la coquetería y la picardía, su visión de *L'italiana in Algeri*, llena de nostalgia y *La cenerentola*, con una gran elegancia. Otro de sus compositores predilectos fue Mozart, al que sabe dotar de una descriptiva sencillez, capaz de diferenciar páginas tan variadas como los dos fragmentos de *Le nozze di Figaro*, el de *Così fan tutte* o en la preciosa aria de concierto *Ch'io mi scordi di te?... Non temer*. Pero su gran versatilidad le permite afrontar con nobleza los fragmentos de Haendel, Gluck, Cherubini y Cesti, y a la vez mostrarnos su personal creación de *Carmen*, a la que aporta carácter y sentimientos.

Fue especialista de la canción española, y podemos oír tanto su modélica versión de las *Siete canciones populares* de Falla, llenas de infinita variedad, como las páginas de Turina y Granados, y su contribución a la difusión de la música vasca, en composiciones bellas

como el grupo de *Cuatro canciones*, y las *Ocho canciones*, con arreglo de Jesús Arámbarri. En unos discos de estas características no podía faltar su contribución a la zarzuela, de la que se dan dos muestras antológicas, *La rosa del azafrán*, con gran intensidad y *El anillo de hierro*, lleno de intención.

A.V.

BENIAMINO GIGLI. TENOR.

Canciones napolitanas. Diversas

orquestas. Directores: DINO OLIVIERI, CARLO SABAJNO, JOHN BARBIROLLI, WALTER GOEHR, REINALDO ZAMBONI, FRANCO GHIONE, LAWRENCE COLLINGWOOD y BRUNO SEIDLER-WINKLER.

FORLANE 19232. ADD. 68'10". Grabaciones:

1932-1949. Reedición: 2003. Distribuidor:

Harmonia Mundi. **PN**

Aparte de su larga carrera en las tablas, Gigli cantó por el radio, en el cine, al aire libre, en fin: allí donde se puede

David Russell

AIRE LATINO

DAVID RUSSELL. GUITARRISTA.

Aire latino. Obras de Morel,

Ramírez, Falú, Barrios, Pernambuco, Reis, Lauro, Payés, Santórsola, Villa-Lobos, Cardoso, Escobar y Ponce.

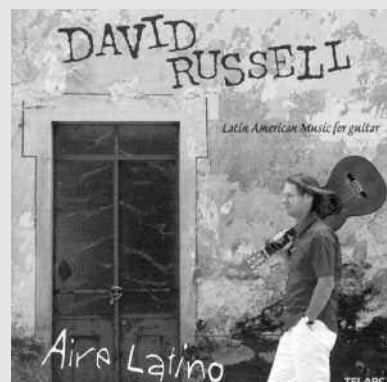
TELARC CD-80612. DDD. 73'21". Grabación:

Maryland, IV/2003. Productora: Rosalind Ilet.

Ingeniero: Thomas Knab. Distribuidor: Indigo. **PN**

Ya hemos dicho en más de una ocasión desde estas páginas que cada nueva grabación de David Russell debería celebrarse como lo que es: un auténtico acontecimiento discográfico; y eso más allá del repertorio elegido (que en esta ocasión es soberbio y no tiene desperdicio) pues a cada momento, sea lo que sea lo que este grandísimo músico tiene entre manos, nos demuestra una y otra vez su exquisita musicalidad y su enorme talento interpretativo apoyado siempre en una técnica intachable, que resulta que la música que toca, por intrincada que sea su ejecución, resulte de una naturalidad y una facilidad pas-

mosas. Es todo un virtuoso, qué duda cabe. A Russell, y más a estas alturas, viviendo como vive una sabia madurez, no le es necesario demostrar nada; simplemente toca lo que quiere y como quiere con absoluta convicción y con evidente afecto hacia unos pentagramas que hace vivir y cantar en un saludable punto medio entre las intenciones de cada compositor y un evidente deseo de expresión personal que le permite tomarse todas las libertades que cree convenientes para ello sin traicionar jamás el espíritu de aquello que interpreta. El encantador programa que nos propone en este maravilloso *Aire latino* deviene en sus manos música de primerísimo orden, tanto si se trata de obras maestras ya consagradas y unánimemente tenidas como tales (Villa-Lobos, Ponce, Barrios), como si se propone mostrarnos las exquisiteces melódicas, armónicas y rítmicas de composiciones de marcado carácter popular y/o sentimental debidas a autores que podrían considerarse menores. Aunque, cierta-



mente, todo este recital tiene una evidente deuda con los diversos folclores sudamericanos, algo que se extiende también al modo con que Russell aborda su ejecución, tan fresca y espontánea pero a la vez con su definitorio esmero y rigor. Lo dicho, un disco excepcional.

Josep Pascual

cantar en este mundo. Una de sus aficiones más insistentes fue la canzoneta. De ella tenemos en este compacto veinte ejemplos, que alternan los títulos más trajinados (*O sole mio*, *Torna a Surriento*, *Santa Lucia*) con los menos recordados (*Nozze a Venezia*, *Segreto*), bandas sonoras de algún filme (*Mamma, Ninnananna della vita*) al lado de las ilustres firmas de Rossini, Leoncavallo y Tosti, con lo que nos acercamos al aria de

VARIOS

CAMBRIDGE SINGERS A CAPPELLA.

Música inglesa y alemana: obras de Schumann, Brahms, Pearsall, Delius y Britten. Música de Francia: obras de Debussy, Ravel y Poulenc. THE CAMBRIDGE SINGERS. Director: JOHN RUTTER. COLLEGIUM CSCD 509. DDD. 62'32". Grabación: Londres, V/1992. Productor: J. White. Ingeniero: C. Hughes. Distribuidor: LR Music. **PN**

Ya hemos saludado otro excelente recital de los Cambridge Singers en estas páginas (*Obras sacras* de Poulenc). Este que ahora comentamos muestra y demuestra las mismas cualidades de afinación perfecta, de introspección y de elocución de gran belleza. Ahora nos ofrecen dos mundos muy diversos, el de la Chanson francesa de raíz antigua y expresión moderna, y el del coro a *capella* del siglo XIX. Pero lo encabezan con un bello, festivo y conmovedor *Himno a Santa Cecilia*, de Britten, no ajeno a los tiempos de Purcell. El sentimiento, o el sosiego, o incluso la gravedad de Ravel y Debussy conducen como con naturalidad en este recital al humor de las *Chansons* de Poulenc, distinto y complementario del otro disco con obras religiosas suyas. Brahms y Schumann se hermanan como si nada en estos *Gesänge*. No hay que olvidar el espléndido canto de Delius y el breve de Pearsall en esta galería que no es museo, sino vida palpante, porque la voz lo es. Esas voces angelicales, chispeantes y áreas, bajo la dirección de John Rutter, consiguen otro CD rico en aciertos, propicio a la ensoñación y a la caricia.

S.M.B.

EUROPA MEDITERRÁNEA EN EL S. XVIII.

Obras de Hotteterre, Devienne, Pasquini, Corelli, Locatelli, Rodil y Ribayaz. MARISA ESPARZA, traverso; MARGIT SCHULTHEISS, arpa barroca. ARSIS 4184. DDD. 66'39". Grabación: Bolea (Huesca), s. f. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Aunque olvide mencionar a Mozart como tal vez su único gran detractor, tiene razón Marisa Esparza en la carpetilla al presentar a la flauta como el instrumento camerístico por excelencia durante el siglo XVIII. En el presente disco, ella y la arpista barroca Margit Schultheiss presentan una hermosa selección del repertorio cultivado en el arco medi-

cámara, la romanza de salón y cierto tipo italiano de *Lied*.

No se trata, ni aquí ni en parte alguna, de encarecer las virtudes de quien, para muchos, es el tenor del siglo XX. Baste anotar la ductilidad expresiva y sentimental de Gigli y su constante primavera vocal que se sostiene a lo largo de, por ejemplo, este cuarto de siglo registrado en estas acariciantes páginas.

Como detalle curioso, cabe distin-

terraneo de la Europa occidental. De Hotteterre a Rodil, todos los compositores exigen la combinación de capacidad *cantabile* y buen gusto para las ornamentaciones. Sirve Esparza aquéllas con timbre hermoso y *fiato* más que suficiente, éstas con esa clase de sobriedad expresiva que sólo se consigue con virtuosismo atento a los pequeños detalles antes que afanoso de deslumbrar con agilidades circenses. A los amantes del *Opus 5* de Corelli interesará sobre todo la transcripción ajena pero con embellecimientos propios de la *Sonata n.º 4*. Las tomas de sonido se mueven en un espectro sonoro un tanto estrecho pero relativamente profundo, que coloca a los dos instrumentos en una relación muy equilibrada. Margit Schultheiss, de intención que se adivina voluntariamente subordinada en su papel de acompañante, aprovecha finalmente la oportunidad que le ofrece la *Españoleta* de Ribayaz para lucir en solitario la nitidez de su digitación y la pertinencia de sus decisiones con respecto al fraseo.

A.B.M.

I WILL LIFT UP MINE EYES. Música sacra de Stanford y Howells.

WAYNE MARSHALL, órgano. THE CAMBRIDGE SINGERS. Director: JOHN RUTTER. COLLEGIUM COLCD 118. DDD. 74'05". Grabación: Ely, II/1992. Productor: J. White. Ingeniero: C. Hughes. Distribuidor: LR Music. **PN**

Para algunos críticos ingleses, John Rutter es algo así como el Andrew Lloyd-Weber de la llamada música clásica. Y cuando se escucha el primer *Magnificat* —de Charles Villiers Stanford— que abre este disco, la sensación es que, como director, utiliza las mismas armas. Su versión es de una cursilería acongojante que hace pensar en lo peor del arte victoriano. El resto del disco se libra sólo en parte de esa absurda y extrema toma de partido y los himnos del propio Stanford y de Howells se dicen con una mayor —que no perfecta— adecuación a sus intenciones, que no son otras sino el servicio litúrgico salvo en el *Requiem* de Howells y las dos canciones sacras de cada uno de ellos. La pieza más importante del disco es el citado *Requiem* de Herbert Howells, un compositor interesantísimo, autor de alguna que otra obra maestra, como su *Missa Sabrinensis*. La versión de Rutter no destila el dolor que la pieza propone, el drama íntimo a que se refiere. Hay demasiado amaneramiento

guir a los directores acompañantes, que no dudaron en dejar por un momento a Wagner y a Bruckner para secundar al tenor de Recanati. Entre los de ópera italiana cuenta Zamboni a quien, alguna vez, Gigli dicen que le dijo, como si hubiese estado ensayando toda la vida: "Guarda Reinaldo, io gli acuti veramente gli ho trovati nella vecchiaia".

B.M.

en el decir, poca entraña en unas músicas que la tienen desde su pura funcionalidad litúrgica o su anhelo de purga del corazón. Quien quiera conocer la obra coral de estos dos compositores tal y como debe cantarse puede acudir, por muy poco dinero, a las versiones del Coro del Saint John College de Cambridge dirigido por Christopher Robinson para Naxos.

C.V.W.

PIEZAS ROMÁNTICAS.

Smetana: De mi país. Dvorák: Piezas románticas op. 75. Sonatina en sol mayor op. 100. Humoreske op. 101, n.º 8. Janáček: Sonata para violín y piano. JAMES EHNES, violín; EDUARD LAUREL, piano. ANALEKTA FL 2 3191. DDD. 63'25". Grabación: Canadá, IX/2003. Distribuidor: LR Music. **PN**

En el centenario de Dvorák este recital de excelentes músicos canadienses nos ofrece sus dos grandes obras para violín y piano, y lo resuelve con una propina, la muy conocida *Humoreske*, sólo para piano. A un lado, el díptico patriótico de Smetana; al otro, la eslavófila *Sonata* de Janáček. Son todas ellas, aun tratándose de piezas muy distintas, obras que no sólo requieren un virtuoso y un buen acompañante, sino sobre todo un *cantor con idioma*; y el aficionado sabe a lo que me refiero con ese concepto no sé si tan nuevo como puede parecer. El violín ha de ser canto, y el canto se dice con unas palabras determinadas, y esas palabras las tiene el solista cuando sabe el sentido de lo que toca y canta. Este es el caso, el de James Ehnes, que recorre en poco más de media hora unos cuarenta años de historia musical checa en los que han sucedido tantas cosas que las músicas no tienen más remedio que ser distintas e incluso extrañas de un extremo a otro de esas cuatro décadas, de Smetana a Janáček, con culminación o *turning point* en las piezas de Dvorák. Ehnes comprende ese tránsito. Y, como hemos dicho, lo canta. Pero, como no hemos dicho todavía, lo dibuja y la danza. Todo cante o todo baile suele tener un acompañamiento, y necesitarlo. El de Ehnes lo redondea un excelente pianista, Eduard Laurel, que garantiza esa linda propina que concluye el disco como si el recital se quitara importancia. Atención: este CD viene acompañado de otro que incluye selecciones de otras referencias del sello Analekta.

S.M.B.

Andrea Marcon

EL REY EN LA ITALIA RENACENTISTA

MAESTROS DEL RENACIMIENTO

ITALIANO. *Obras de M. A. Cavazzoni, G. Cavazzoni, Fogliano, Antico, Veggio, de Macque, Valente, A. Gabrieli, G. Gabrieli y Merulo.* ANDREA MARCON, órgano de la Iglesia del SS. Cuerpo de Cristo de Valvasone.

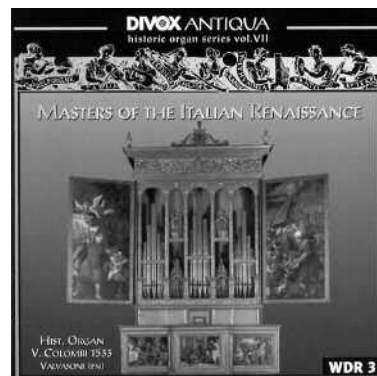
DIVOX Antiqua CDX-70005. DDD. 69'52".

Grabación: Valvasone, III/2001. Productor: Wolfram M. Burgert. Ingeniero: Pere Casulleras.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Es éste el séptimo volumen de la colección que Andrea Marcon dedica en el sello Divox a los órganos históricos italianos. En esta ocasión, toca el turno a un precioso instrumento construido por Vincenzo Colombi entre 1532 y 1533 y restaurado en 1999, que se reproduce en la portada del CD. Se trata de un órgano pequeño (41 tubos; manual de 47 teclas, del Fa¹ al Fa⁴; pedalero con 20 notas, del Fa¹ al Re²), pero de espectacular sonido, tanto por el volumen y la plena sonoridad que consigue en el *ripieno* como por la dulzura del registro de flautas.

Marcon hace un recorrido por música profana y religiosa de la Italia del siglo XVI que incluye recercadas, canciones y versiones instrumentales de canciones de la época, la mayoría de compositores de la primera mitad del siglo (Marc'Antonio y Girolamo Cavazzoni, Jacopo Fogliano, Andrea Antico, Claudio Veggio), para terminar con dos de los maestros fundamentales de la escuela napolitana (Antonio Valente y Giovanni de Macque, de quien interpreta sus célebres *Durezza e Ligature* y *Consonanze Stravaganti*) y tres de los más eximios representantes de la escuela veneciana (Andrea y Giovanni Gabrieli y Claudio Merulo, de quienes presenta una canzona, una fantasía y una tocata respectivamente), conectando así con el arte orgánico de la primera mitad del siglo XVII que tendría en Frescobaldi a su figura más destacada. Las interpretaciones de Marcon exploran con mano maestra la riqueza tímbrica del instrumento. Su visión es detallista y cuidadosa con el estilo, desde el carácter casi



improvisado de las recercadas a las disonancias de las obras de de Macque, colocadas en primer plano. El sonido majestuoso y brillante de la *Tocata* de Merulo cierra un disco variado, entretenido, ideal para iniciarse en el gusto por el rey de los instrumentos.

Pablo J. Vayón

La Sfondrata

FANTÁSTICO

SONATAS ITALIANAS DEL PRIMER

BARROCO. *Obras de Pandolfi Mealli, Kapsberger, Farina, Notari, Corbetta, Granata, Corradini, Cima y Selma y Salaverde.* LA SFONDRATA.

AEOLUS AE-10016. DDD. 73'24". Grabación: VI, VII y VIII/1997. Productor e ingeniero: Christoph Martin Frommen. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Este disco combina sonatas para violín y continuo con diversas piezas para instrumentos de cuerda pulsada de célebres compositores italianos del siglo XVII. Es este un repertorio, marcado por el *stylus phantasticus*, que en los últimos años ha sido profusamente investigado y grabado por muchos de los más grandes violinistas barrocos de nuestros días, de Goebel o Gatti a Huggett o Manze. Claudia Hoffmann, solista del conjunto La Sfondrata, no desmerece en absoluto de esos grandes nombres, brindando una interpretación muy convincente. Parte de un sonido notablemente

ácido y agreste, pero amplio, pleno, rico en armónicos, que sabe dosificar y ornamentar de forma seductora, captando siempre el tono entre improvisado y fantástico de esta música magnífica, los cambios de humor, los contrastes dinámicos y rítmicos, la levedad de los pasajes de transición entre los motivos. Thorstein Bleich, con una tiorba, salvo en la *Sonata* de Cima en que emplea una muy delicada guitarra, y en sólo tres piezas Matthias Müller-Mohr con un lirone hacen un estupendo bajo continuo, elegante y expresivo. Bleich se encarga además de tocar diversas piezas de Kapsberger para la tiorba, entre ellas la célebre *Tocatta arpeggiata*, para la que utiliza un chitarrone de metálico sonido, y unas hermosísimas suites para guitarra de Francesco Corbetta y Giovanni Battista Granata, que nos introduce en un sugerente universo de sutiles y variadísimo matices. Si bien es cierto que discos como éste se están repitiendo demasia-



do y faltan intérpretes que se lancen sobre colecciones completas, éste es sin duda uno de los mejores que se han distribuido en España en los últimos años.

Pablo J. Vayón

LE ROI DANSE.

Banda sonora de la película de Gérard Corbiau, con música de Lully, Cordier, Lambert y Cambert. CÉLINE SCHEEN, soprano. EX TEMPORE. MUSICA ANTIQUA KÖLN. Director: REINHARD GOEBEL.

2 SACD DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 063-2.

DDD. 38'17" y 37'28". Grabación: Colonia, VII/1999. Productor: Sid McLauchlan.

Ingeniero: Hasn-Ulrich Bastin. Distribuidor: Universal. **PM**

Reedición en formato SACD de la banda sonora de *Le roi danse*, la película de Gérard Corbiau sobre la Francia de Luis XIV y Jean-Baptiste Lully, una sucesión de fragmentos de música del *grand siècle*, sobre todo del propio Lully en interpretaciones fornidas, de gran vitalidad rítmica y extraordinaria potencia sonora de Goebel y su Musica Antiqua Köln, que cuenta con la participación episódica del coro Ex Tempore y de la soprano Céline

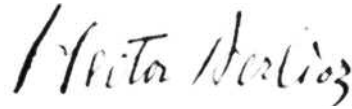
Scheen quien canta con línea delicada y sensual *Ombre de mon amant*, la deliciosa *air de cour* de Michel Lambert, así como algunas arias de óperas de Lully y del *Pomone* de Robert Cambert. En definitiva, un paseo por la música barroca francesa más espectacular y exuberante en breves píldoras interpretadas con grandes dosis de virtuosismo y vitalidad.

D V D

CRÍTICAS de la A a la Z

BERLIOZ:

Sinfonía fantástica. Las noches de estío. ORQUESTA DE RADIO CANADÁ. Director: CHARLES MUNCH. MARILYN HORNE, mezzo. ORQUESTA SINFÓNICA DE MONTREAL. Director: PIERRE HÉTU. VAI 4273. 82'. Formato Imagen: 4:3. Blanco y negro. Formato sonido: mono. Código región: 0. Producción: Société Radio-Canada, 1963-1966. Distribuidor: LR Music. **PN**



El gran director francés y eminente berliozano Charles Munch (1891-1968), dirige la *Fantástica* en un concierto hecho exclusivamente para la televisión canadiense con la orquesta de la Radio de la emisora en la década de los sesenta. El DVD se completa con una sobresaliente intervención de una jovencísima Marilyn Horne cantando con seguridad y contención el ciclo de *Las noches de estío* del mismo compositor bien acompañada por la Sinfónica de Montreal y Pierre Héту en un concierto público. Hay que advertir que la dirección de Munch, fogosa, intuitiva, apasionada, brillante y poco cuidada, encuentra cauce expresivo adecuado en la buena Orquesta de Radio Canadá, que sigue a su director entregada y con un nivel técnico más que digno en esta notable versión. La filmación, no obstante, deja bastante que desear (del tipo de las que cuando tocan las violas enfocan a los oboes, y cuando les toca a éstos vemos a un inactivo timbalero); Munch aparece esporádicamente, a veces casi invisible desde atrás y con la enorme espalda de los trombones en primer plano (síntoma evidente de que el cámara estaba experimentando sin una correcta dirección del productor técnico). Entre eso y que el sonido monofónico no es gran cosa, la filmación pierde buena parte de su interés y deja bastante que desear.

Seguramente en un futuro más o menos lejano, saldrán en DVD todos o al menos buena parte de los conciertos de Munch con la Sinfónica de Boston de la época en que era titular de la orquesta (recuerdo haber visto muchos de ellos los domingos por la mañana en TVE hace ya sus buenos cuarenta años, cuando en la televisión de entonces el locutor anunciaba la *Sinfonía del Nuevo Mundo* y Munch y sus bostonianos tocaban la *Cuarta* de Vaughan-Williams...). Lo recomendable es esperar hasta que esos documentos se publiquen, y si quieren una buena versión de la *Fantástica* por Munch pueden recurrir a las cinco o seis que de él se conservan en la discografía actual de la obra. Los seguidores de la Horne disfrutarán con este repertorio en principio no especialmente apto para ella por su sencillez melódica e introspección expresiva, pero que resulta una excelente versión por la buena forma vocal de la mezzo y por la convicción y el refinamiento tímbrico exigido. Este ciclo de canciones es lo más conseguido del DVD.

CHAIKOVSKI:

Cascanueces. EKATERINA MAXIMOVA (Macha) Y VLADIMIR VASSILIEV (Cascanueces, Príncipe). CUERPO DE BAILE Y ORQUESTA DEL TEATRO BOLSHOI DE MOSCÚ. Director musical: A. KOPILOV. Coreografía: I. GREGOROVICH. FGL BOLCHOÏ VIA 5992819. 98'. Filmación: 1978 (en vivo). Masterización: 2003. Distribuidor: LR Music. **PN**

El lago de los cisnes. N. BESSMERTNOVA Y A. BOGATIREV. Coreografía: I. GRIGOROVICH e I. SELEZNEV. CUERPO DE BAILE Y ORQUESTA DEL TEATRO BOLSHOI DE MOSCÚ. Director musical: A. JURAITIS. FGL BOLCHOÏ VIA 5992839. 114'. Filmación: 1983. Masterización: 2003. Distribuidor: LR Music. **PN**

Volver al Bolshoi en cualquier época es meterse en el túnel del tiempo y admirar, si se está dispuesto a hacerlo, la continuidad monolítica de una cultura. Técnica, sugestión poética, estilo, disciplina, plástica, todo sigue como lo dejó Petipa y como ha sabido transmitirse por generaciones. Se puede pensar que el ballet clásico admite modernizaciones neoclásicas, pero puestos a hacerlo en la línea hereditaria, no se puede realizar mejor que como se lo reitera en el Bolshoi.

En *El lago* prosperan los panoramas pintados, las transparencias, los sumarios juegos de luces que nos llevan, en segundos del palacio iluminado al sombrío paisaje lacustre de los encantamientos y la perdición, todo servido por un vestuario de una variedad perfectamente cromatizada, suntuoso, elegante y de una diversidad de diseño realmente opípara. Una filmación ajustada nos permite advertir detalles que difícilmente se podrían ver en el teatro. El elenco y las masas son de un desempeño modélico y se lucen las geometrías de los conjuntos, de unos coreógrafos que han retocado el original sin olvidarse de la tradición en juego. Aquí, de nuevo, las tomas cenitales y en escorzo favorecen al espectador de DVD. Cabe incluir en el espectáculo al director de orquesta, señorial, estatuario y con un manejo de manos al borde de lo coreográfico, tanto que muchos recordarán aquellos planos de Leopold Stokowski haciendo bailar sus dedos ante las cámaras de Hollywood.

Los datos de la carpeta son francamente avaros. Sólo sabemos el nombre de las estrellas, de las que destaco a Bogatirev, hermoso de rostro y de figura, de una destreza estelar y, especialmente, un arte de *partenaire* que pocas veces cabe subrayar, porque se desempeña con una compostura imperturbable y sostiene a la bailarina con una firmeza incommovible, que parece participar de la danza solista. Su accionar es de una blancura perfecta, sobre todo en la valentía de los saltos y la levedad de las caídas. Bessmertnova está a la altura y se luce como actriz en su doble papel, del que sobresale el cisne negro, frenético y endemoniado. Mucho menos conseguido es este *Cascanueces*, con una coreografía chata y rutinaria, más cercana a la clase de baile que al baile de acción. Comparables elogios merecen los decorados de cuen-

E.P.A.

to infantil pasado por la pintura popular rusa, y un vestuario variado, rumboso y exquisito de color y líneas. Maximova, con su escueto físico de niña mimada, es una Macha ejemplar y Vassilev resulta el Príncipe por antonomasia. Labrado como una aparición de leyenda, brillante en el virtuosismo, de una elegancia señorial en la desenvoltura, lírico y sensual, atrae el frenesí del público en la variación del dúo (¿el más bello escrito por Chaikovski?) sin alterar la distante y fina serenidad de su rostro principesco.

B.M.

PUCCINI:

Tosca. MAGDA OLIVERO (Tosca), ALVINO MISCIANO (Cavaradossi), GIULIO FIORAVANTI (Scarpia). CORO Y ORQUESTA DE LA RAI DE TURÍN. Director musical: FULVIO VERNIZI. Director de escena: MARIO LANFRANCHI. Bonus: *A tu per tu con Magda Olivero, artista e donna.*

2 DVD HARDY HCD 4011. 208'. Grabación: 1960. Distribuidor: Dial. **PN**

El verdadero artista muestra su divismo sobre el escenario, probando su calidad interpretativa y la mejor forma de rendirle homenaje son sus propias actuaciones y palabras. Este es el caso de estos dos DVD, el primero de los cuales nos muestra el excelso arte de Magda Olivero, en uno de sus personajes emblemáticos, Floria Tosca. La gran actriz-cantante o cantante-actriz, porque en este caso tanto monta, monta tanto, da una verdadera lección de cómo debe plantearse el personaje, tanto desde el punto de vista vocal como escénico. A partir de un instrumento no especialmente bello, Olivero sabe buscar en cada palabra la justa expresión, desde los celos a la pasión, de la desesperación a la rabia, pasando de la debilidad a la fuerza, con una variedad de matices que sorprende en cada frase. Desde un punto de vista dramático su movimiento es impecable de pies a cabeza, con unos ojos que expresan la evolución de la acción, unas manos que son definitorias y un movimiento lleno de detalles, con una elegancia innata, sin melodramatismos escénicos, con frases, como la que declama ante el cadáver de Scarpia, con un gran poder de penetración. El resto del reparto cumple, con Alvino Misciano con buena línea y Giulio Fioravanti, profesional, pero le falta mayor densidad e intención.

El segundo DVD contiene una biografía, y una serie de interpretaciones que incluyen momentos de sus grandes creaciones de *Iris*, *La traviata* y *Resurrezione*, del año 1964, donde conmueve su capacidad creativa e interpretaciones de los años 90, entre los que se encuentra su concierto en el Concurso Viñas de 1993, en las que mantiene, a pesar de su edad, su gran capacidad expositiva y su poder de comunicación. La labor pedagógica de Magda Olivero fue importante y hay una pequeña prueba con un fragmento de *Le Maschere*.

A.V.

SHCHEDRIN:

El caballito corcovado. MAIA PLISETSKAIA, VLADIMIR VASSILIEV. BALLET BOLSHOI. Director musical: ALGIS ZHURAITIS. Coreografía:

ALEXANDER RADUNSKI.

VAI 4265. 84'. Filmación: Sovexportfilm, 1961.

Ingeniero: Raymond Edwards, 2003. Distribuidor: LR Music. **PN**

Basado en una leyenda popular rusa, este ballet concebido para el cine y la televisión, mereció la versión que se comenta, reuniendo a una madura Plietskaia de 36 años con un joven Vassilev de 21, ya artista de anchísima imaginación, capaz de transitar del Príncipe Encantador al rudo Espartaco y hacer un galán palurdo de encantadora y hermosa ingenuidad en esta obra.

RECITALES - VARIOS**GEORGE SZELL.** DIRECTOR.

One Man's Triumph. Narración escrita y leída por Irving Kolodin.

VAI 4271. 55'. Grabación: 1966. Formato imagen:

4:3 color. Formato sonido: mono. Código región:

0. Productor: Nathan Kröll. Distribuidor:

LR Music. **PN**

Interesantísimo documento audiovisual dedicado al eminente George Szell (1897-1970), como es sabido uno de los directores más celebrados del mundo dentro de los de la órbita toscaniniana. El DVD, enteramente narrado en inglés sin ningún subtítulo (Szell también habla y obviamente se dirige a los profesores de la Orquesta de Cleveland en ese idioma), recoge ensayos de la *Obertura para una fiesta académica* de Brahms, del *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg con Rafael Druiain, concertino de la orquesta, y de la *Quinta* de Beethoven con ensayos de los dos primeros movimientos e interpretación en un concierto en vivo del último Allegro. También hay un diálogo entre Szell y Louis Lane sobre una grabación de una sinfonía de Mendelssohn, además de siete minutos de clases del Maestro con tres jóvenes directores en ensayos con piano (entre ellos vemos a un jovencísimo James Levine recibir las impagables instrucciones de este técnico prodigioso con el que trabajaría durante cinco años como su asistente en la Orquesta. Los otros dos jóvenes, Michael Charry y Stephen Portman, se ve que no prosperaron en este mundo o bien se han dedicado fundamentalmente a la enseñanza, ya que son totalmente desconocidos). La primera aparición de Szell en este ensayo ya es reveladora de su poderosa personalidad: entra con paso firme, seguro, decidido y dispuesto a defender sus ideas contra viento y marea; después de echar algunos piropos (a "mi orquesta favorita") deja que ésta toque algún tiempo con interrupciones esporádicas aunque no demasiado frecuentes — comparado, por ejemplo, con Bruno Walter, que paraba a sus músicos prácticamente en cada compás, véanse los

Shchedrin hizo una partitura efectista y gris, servida por Radunski con una coreografía híbrida, que no sale del clasicismo ni llega a otra cosa, en medio de una trama complicada y errática que hace laboriosa la secuencia del relato.

Desde luego, con semejantes artistas, cualquier propuesta se torna digerible. A las estrellas cabe añadir el patriarcal, incauto y simpático rey de cuento infantil que incorpora el propio Radunski, y la grácil silueta del caballito a cargo de Anna Scherbinina. La producción se vale de paisajes naturales, decorados, sobreimpresos y dibujos animados, con lo que absuelve por el lado espectacular un producto desmayado y académico.

B.M.

ensayos de la *Sinfonía Linz* de Mozart. De todas formas, en 1966 ambos ya estaban suficientemente familiarizados después de más de veinte años de asidua colaboración, y cuando hay que hacer alguna advertencia rítmica, dinámica, de fraseo o de equilibrio orquestal, la pausa es mínima y siempre expone sus ideas breve, concisa y claramente, de tal forma que el concepto en cuestión es comprendido de inmediato y nunca hay que volver a repetirlo. Ni que decir tiene que el documento tiene especial valor para cualquier profesional, aunque los buenos aficionados posiblemente disfrutarán bastante más con la actuación de este director impar. Lo único que hay que lamentar es que el DVD no dure ni siquiera una hora, pero, a pesar de ello, es una novedad de muchísimo interés (algunos pasajes de esta película ya habían aparecido anteriormente en *Los grandes directores de la Edad de Oro*, DVD publicado en Teldec y también comentado desde estas páginas).

E.P.A.

A GALA EVENING**GLYNDEBOURNE FESTIVAL OPERA.**

KIM BEGLEY, MONTSERRAT CABALLÉ, CYNTHIA HAYMON, FELICITY LOTT, BENJAMIN LUXON, RUGGERO RAIMONDI Y FEDERICA VON STADE.

CORO DE GLYNDEBOURNE. FILARMÓNICA DE LONDRES. Directores: ANDREW DAVIS Y BERNARD HAITINK.

ARTHAUS 100432. 112'. Grabación:

Glyndebourne, 1992. Productor: Dennis Marks.

Ingeniero: Jim Baker. Distribuidor: Ferysa. **PN**

El Festival de Glyndebourne ha representado siempre un estilo especial, tanto por la calidad de sus propuestas, como por el marco envolvente, dentro de la campiña inglesa. Ver la gente con sus mejores galas, paseando por el campo y comiendo en él, ha sido una visión impactante. El marco que durante muchos años fue el escenario de importantes acontecimientos se quedó pequeño, se decidió hacerlo nuevo y el año

1992 se produjo su cierre por esta circunstancia. Recuerdo el viejo teatro como una gran experiencia en representaciones dedicadas a Britten, este mismo año, pero la propuesta actual nos trae la gala de despedida, que estuvo presentada por el *alma mater* del Festival, Sir George Christie, acompañado de grandes figuras del pasado muy vinculados a sus temporadas, como Dame Janet Baker, Sir Geraint Evans y Elisabeth Soderström que dieron muestras de su sentido del humor.

La parte lírica estuvo a cargo de una serie de cantantes, como Frederica von

Stade que demostró su gran musicalidad en páginas como *Le nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia*, e *Il ritorno d'Ulisse in patria*, junto a un profesional Benjamín Luzón, mientras que Kim Begley, junto al coro del festival dio vida a la escena de *Macbeth* del acto cuarto. Montserrat Caballé aportó su arte en la *Canción del Sauce* y el *Ave María*, de *Otello*, con su estilo flotante y sutil, Ruggero Raimondi mostró su capacidad de intérprete en *Il barbiere di Siviglia* y en el dúo de *Don Giovanni*, junto a la correcta Cynthia Haymon, que también cantó la famosa secuencia de *Porgy and Bess* y Felicity

Lott supo captar la profundidad del largo monólogo de Capriccio.

Los elementos estables del Festival además de acompañar a los cantantes, quisieron hacer su especial contribución mostrando su calidad con páginas de *The Rake's Progress* e *Idomeneo*, el coro, y la orquesta en partituras tan descriptivas como *Peter Grimes*, mostrando una gran calidad de sonido y expresión, con dos directores habituales del Festival, como Andrew Davis y Bernard Haitink. Un buen recuerdo para la historia.

A.V.

Cecilia Bartoli

TRILOGÍA BARTOLI

CECILIA BARTOLI. MEZOSOPRANO.

The DVD Collection. A Portrait.

Filme documental recital en el Hotel Savoy de Londres. *Páginas de Pergolesi, Vivaldi, Mozart y Rossini.* GYÖRGY FISCHER, piano. Grabación: Londres, 1991. Productor y director de vídeo: DAVID THOMAS.

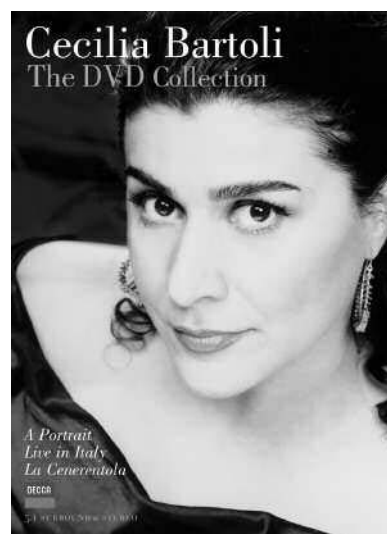
Live in Italy. *Páginas de Caccini, Haendel, Vivaldi, Mozart, Schubert, Donizetti, Viardot, Rossini, Giordani, Montsalvatge y Bizet.* JEAN-YVES THIBAUDET, piano. SONATORI DELLA GIOIOSA MARCA.

Grabación: Vicenza, VI/1998. Productor: MICHAEL THRESH. Director de vídeo: BRIAN LARGE.

Rossini: La Cenerentola. ENZO DARA, bajo (Don Magnifico); RAÚL GIMÉNEZ, tenor (Don Ramiro); ALESSANDRO CORBELLI, barítono (Dandini); MICHELE PERTUSI, bajo (Alidoro). SINFÓNICA DE HOUSTON. CORO DE LA GRAN ÓPERA DE HOUSTON. Director musical: BRUNO CAMPANELLA. Director de vídeo: BRIAN LARGE. 3 DVD DECCA 074 188-9 DH3. Distribuidor: Universal. **PN**

Este pack reúne tres documentos imprescindibles para conocer el desarrollo de la carrera de la Bartoli y disfrutar del arte, hoy más plural, de una de las cantantes más significativas de la actualidad. El primero de los DVDs incluye un documental de casi una hora de duración, donde se nos presenta a la joven Cecilia en sus aspectos cotidianos y familiares, salpimentando el retrato con algunos detalles relacionados con su preparación y trabajo, todo ello como prelude a un bonito recital en el Hotel Savoy, donde la comunicativa cantante hace una exposición de su repertorio de entonces, en selecta compañía pianística. Así, junto a algunas canciones rossinianas, como *La regata veneziana* o la *Canzonetta spagnuola* (cuya regocijante interpretación casi nos hace olvidar la espléndida lectura de quien nos la descubriera, Marilyn Horne), asistimos a su Despina y Cherubino mozartianos, además de una explosiva traducción de *Deb, per questo istante solo* del Sesto de *La clemenza di Tito*. El arte de la Bartoli parece concretarse y resumirse en la bellísima aria vivaldiana *Sposa son disprezzata*: es difícil decidir qué logro es

el más apabullante, si el de la exposición melódica, el del dominio estilístico (qué bien introducidas las variaciones) o el de la emotiva interpretación. Pocos años después la cantante domina mejor sus recursos, sus metas están mejor definidas en el otro extraordinario recital, ofrecido ahora en un marco ideal para ella: el Teatro Olímpico de Palladio en Vicenza, como era de esperar fotografiado por Large con su segurísimo y flexible uso de las cámaras. Con el acompañamiento esmerado de Thibaudet, en una fusión teclado-voz de maleable coloquio, o, en cinco puntuales casos, arropada por un excelente conjunto camerístico, la mezzo ofrece un amplio recorrido por la canción europea, del clásico Caccini al contemporáneo Montsalvatge (un lleno de ritmo *Canto negro*), pasando inevitablemente por Rossini y con estupendas incursiones en *mélodies* como *Zaïde* de Berlioz o la *Habanera* de la Viardot, con alguna incursión operística u oratorial. Repite, en las propinas, su Cherubino del *Voi che sapete* y coquetea con Carmen, arrastrando con una seguidilla impecablemente cantada y exquisitamente comunicada. Encanto, sensibilidad, inteligencia, excelente gusto, originalidad, variedad de registros expresivos son algunos de los juicios que surgen espontáneamente ante la disfrutable visión de este DVD, que la Decca también ha publicado en CD, con algunas supresiones, dada su duración. Pero, probablemente, será el tercer capítulo del arte bartoliano el que despierte superiores entusiasmos. Se trata del delicioso montaje de Roberto de Simone de *La cenerentola* rossiniana en su traslado de la inicial presentación en el Comunale de Bolonia (primavera de 1992 con Riccardo Chailly), previa a la paralela grabación discográfica para su sello exclusivo, al escenario de Houston, una compañía norteamericana de ópera, curiosamente, dedicada con loable empeño al repertorio más actual. La Bartoli, magnífica y sensible actriz, que canta y se mueve por escena con una envidiable desenvoltura, ofrece un retrato insuperable del entrañable personaje rossiniano. En cualquier tipo de



canto en que se la juzgue, la mezzo sale airoso con una agobiante estatura instrumental y canora, desde el lánguido patetismo de *Una volta c'era un re* hasta los fuegos de artificio del rondó concluyente. Insuperable Angelina hoy, que está aquí circundada por un equipo vocal de inatacable sostén, desde el elegante Ramiro de Giménez, irreprochablemente cantado, hasta el Dandini extraordinario de Corbelli (cuyo inteligente modelo es Bruscanini) o el Magnifico tan certero de acentos como eficazmente controlado de Dara. No se puede imaginar, para colmo, un Alidoro de mayor nobleza y exhibición de canto rossiniano que el descrito por Pertusi, con una voz que, encima, constituye un incomparable deleite auditivo. Las dos hermanas "norteamericanas", Laura Knoop (Clorinda) y Jill Grove (Tisbe), no se dejan amilanar por este quinteto italiano de apabullante presencia musical y escénica y se integran perfectamente en el engranaje teatral, todo ello avalado desde el foso por una batuta tan infalible como inspirada. Sin vacilaciones: una ofuscante joya videográfica.

Fernando Fraga

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Anda, Géza.** Pianista. Obras de Beethoven, Brahms y otros. BBC.70
- Bach, C. P. E.: Cantata BWV 82.** Hotter. EMI.66
— *Cantatas. Vol. 23.* Suzuki. BIS.73
— *Invencciones y Sinfonías.* Asperen. Aeolus.72
— *Obras para clave.* Egarr. H. Mundi.72
— *Obras para laúd.* Stubbs. Atma.73
— *Transcripciones para clave.* Asperen. Aeolus.72
- Bach, C. P. E.: Pasión según San Juan.** Daus. Capriccio.73
- Barber: Knoxville y otras.** Alsop. Naxos.73
- Bartók: Obras de cámara.** Oostowicz/Tomes/Collins. Hyperion.64
- Bartoli, Cecilia.** Mezzo. Obras de Rossini y otros. Decca.101
- Beethoven: Criaturas de Prometeo.** Fedoseiev. CDK.71
— *Cuartetos op. 18.* Takács. Decca.74
— *Cuartetos op. 18.* Alban Berg. EMI.66
— *Trio de los espíritus.* Britten/Menuhin/Gendron. BBC.70
— *Tríos para cuerda.* Thibaud. Audite. 74
— *Tríos para cuerda.* Kandinsky. Arte Nova.74
- Berg: Lieder de juventud.** Lidqvist/Vogler. Col Legno.74
- Berganza, Teresa.** Mezzo. Obras de Rossini, Mozart y otros. Decca.97
- Berlioz: Muerte de Cleopatra y otras.** Baker/Barbirolli. EMI.66
— *Sinfonía fantástica.* Norrington. Hänssler.75
— *Sinfonía fantástica.* Munch. VAL.100
- Bernstein: Sinfonía 3.** Slatkin. Chandos.75
- Bernstein, Leonard.** Director. Obras de Haydn, Beethoven y otros. DG.60
— *Obras de Chaikovsky, Beethoven y otros.* Living Stage.68
- Biber: Armonía artificiosa.** Goebel. Archiv.76
- Björling, Jussi.** Tenor. Edición Björling. Vol. 3. Naxos.71
- Brahms: Concierto para piano 2.** Arrau/Gibson. BBC.70
— *Concierto para violín.* Menuhin/Furtwängler. EMI.66
— *Concierto para violín.* Oistrakh/Kondrashin. CDK.70
— *Requiem alemán.* Karajan. EMI.66
— *Sinfonías y otras.* Klemperer. EMI.62
— *Sonatas para chelo y piano.* Du Pré/Barenboim. EMI.62
- Britten: Cuartetos y otras.** Delmé/Francis, Dussek. Hyperion.64
— *Obras corales.* Willcocks. EMI.66
— *Sinfonía para chelo.* Rostropovich/Britten. EMI.66
— *Suites para chelo.* Butt. Warner.75
- Bruckner: Sinfonía 3.** Nagano. H. Mundi.76
— *Sinfonía 4.* Klemperer. EMI.66
- Cambridge Singers.** Obras de Schumann, Brahms y otros. Collegium.98
- Canciones británicas sobre pájaros.** White/Hough. Hyperion.64
- Caruso, Enrico.** Tenor. Garabaciones completas. Vol. 12. Naxos.71
- Catalani: Obras de cámara.** Estévez e. a. Ars Incognita.76
- Chaikovsky: Cascanueces.** Kopilov. Bolchoi.100
— *Concierto para piano 1.* Van Cliburn/Kondrashin. CDK.70
— *Lago de los cisnes.* Juraitis. Bolchoi.100
— *Liturgia de San Juan Crisóstomo.* Polianski. CDK.71
— *Piezas para piano.* Richter. CDK.71
— *Sinfonía 5.* Svetlanov. CDK.70
— *Variaciones Rococó.* Rostropovich/Rozhdvenski. CDK.71
- Charpentier: Vísperas de S. Luis.** Schnebeeli. Alpha.77
- Chopin: Preludios.** Zhukov. CDK.71
— *Sonata 3 y otras.* Perlemuter. BBC.70
- Conciertos para violín.** Obras de Mysliveček, Viotti, Schubert y Spohr. Wallfisch/Goodman. Hyperion.64
- Couperin: Lecciones de tiplebas.** Gester. Assai.77
— *Obras para tecla.* Vols. 1 y 2. Hewitt. Hyperion.77
- Courvoisier: Ianicum y otras.** Courvoisier e. a. ECM.77
- Debussy: Mar. Nocturnos y otras.** Giulini. EMI.62
— *Obras para piano.* Giesecking. EMI.66
- Donizetti: Elixir de amor.** Ricciarelli, Nucci/Scimone. Philips.64
— *Lucia di Lammermoor.* Callas, Di Stefano, Gobbi/Serafin. EMI.62
- Donostia: Obras para piano.** Requejo/Pintos. Claves.77
- Dowland: Ayres.** Lesne/E. Gibbons. Naïve.78
- Dvorák: Concierto para chelo.** Du Pré/Barenboim. EMI.66
— *Sinfonía 8.* Tennstedt. BBC.70
- Elgar: Obras religiosas.** Hunt. Hyperion.64
— *Wand of youth.* Judd. Naxos.78
- Europa mediterránea en el s. XVIII.** Obras de Hotteterre, Desvienne y otros. Esparza e. a. Ars.98
- Falla: Vida breve.** Sánchez, Ombuena, Nafé/Valdés. Naxos.78
- Fauré: Obras para violín y piano.** Beikircher/Howat. Arte Nova.79
— *Sonatas para violín y piano.* Daskalakis/Ishai. Carpe Diem.79
- Feldman: Obras con clarinete.** Robinson. Mode.79
- Froberger: Obras para clave.** Vol. 1. Asperen. Aeolus.80
- Furtwängler, Wilhelm.** Director. Obras de Chaikovsky y Wagner. Naxos.63
- Gibbons: Servicio. Himnos.** Ives. H. Mundi.80
- Gómez/Del Campo: Sonatas para violín y piano.** Ad Libitum. DCL.80
- Gala en Glyndebourne.** Begley, Caballé, Lott/Davis, Haitink. Arthaus.101
- Giigli, Beniamino.** Tenor. Canciones napolitanas. Forlane.97
— *Edición Gigli.* Vols. 3 y 4. Naxos.71
- Glinka: Oberturas y danzas.** Svetlanov. CDK.71
- Grieg: Piezas para piano.** Pletnev. CDK.71
- Haas: In vain.** Cambreling. Kairos.81
- Haendel: 3 Cantatas.** Fisher/Darlow. Hyperion.64
— *Semele.* May, Fournier, Laurens/Stern. P. Verany.81
— *Tríos y otras.* Honestos Curiosos. Zig Zag.81
- Hasse: Sonatas.** Umbach. Aeolus.82
- Haydn: Sinfonías 90-92, 93-95, 101-102.** Goodman. Hyperion.64
— *Sonatas para piano 35, 37 y otras.* Planès. H. Mundi.82
— *Siete últimas palabras.* Borodin. CDK.71
— *Tríos con flauta.* Camerata Köln. CPO.82
- Horowitz, Vladimir.** Pianista. Obras de Schumann, Chopin y otros. Living Stage.69
- Howells: Obras para violín y piano.** Barritt/Edwards. Hyperion.64
- D'India: Madrigales.** Fourquier. Zig Zag.82
- Kapránlová: Canciones.** Buresová/Cheek. Supraphon.82
- Koechlin: Obras para flauta.** Smith. Hyperion.64
- Ives: Sinfonía Universo.** Stern. Col Legno.83
- Joy of the world.** Villancicos de la Catedral de Worcester. Hunt. Hyperion.64
- Khachaturian: Obras para piano.** Ordóñez Badiola. DCL.83
- Lachner: Canciones.** Müller/Hammer.83
- Lamond: Sinfonía.** Brabbins. Hyperion. 84
- Liapunov: Sinfonía 2.** Svetlanov. Naïve.84
- Ligeti: Obras para piano y dos pianos.** Chung/Bax. Dynamic.84
- Liszt: Años de peregrinaje.** Angelich. Mirare.85
— *Estudios de ejecución trascendental.* Cziffra. EMI.67
— *Obras para piano.* Vol. 19. Scherbakov. Naxos.85
— *Obras para piano.* Vol. 20. Wolfram. Naxos.85
- Maestros del Renacimiento italiano.** Obras de Gabrieli, Merulo y otros. Marcon. Divox.99
- Mahler: Sinfonía 2.** Stokowski. BBC.70
— *Sinfonía 3.* Zander. Telarc.86
— *Sinfonías 4, 5.* Haitink. Philips.64
- Martín y Soler: Capricciosa corretta.** Ramón, Krull, Saelens/Rousset. Naïve.86
- Massenet: Esclarmonde.** Sutherland, Aragall, Tourangeau/Bonyngé. Philips.65
- Mendelssohn: Sonatas para chelo y piano.** Leroy/Moubarak. Zig Zag.86
- Mengelberg, Willem.** Director. Obras de Beethoven y Schubert. Naxos.63
- Mestres Quadreny: Tramesa a Tàpies y otras.** Círculo. Ars Harmonica.86
- Monteverdi: Misas.** Christophers. Hyperion.64
— *Vísperas.* Stubbs. Atma.87
- Mozart: Bodas de Fígaro.** Norman, Ganzarolli, Tear/Davis. Philips.65
— *Conciertos para piano 21, 22.* Fischer/Sawallisch. EMI.62
— *Conciertos para piano K. 415 y 488.* Benedetti-Michelangeli/Caracciolo, Stoutz. EMI.67
— *Conciertos para piano.* Han, Kocsis, Ránki, Schiff/Freeman, Ferencsik. Brilliant.87
— *Divertimentos para viento.* Solistas de la Orquesta de Cámara de Europa. Teldec.87
- Munch, Charles.** Director. Obras de Debussy, Honegger y otros. Living Stage.68
- Música barroca para flauta.** Obras de Castello, Festa y otros. Hadden/Beckett. Hyperion.64
- Música medieval inglesa sobre la Navidad.** Sinfonye. Hyperion.64
- Música para arpa del XIX.** Obras de Debussy, Dizi y Posse. Drake. Hyperion.64
- Música sacra y profana del siglo XVI.** Obras de Tallis, Byrd y otros. Hilliard. Hyperion.64
- Nono: Composición para orquesta. Rote Mantel.** Hirsch. Wergo.88
— *Foresta y otras.* Gard e. a. Mode.88
- Pärt: Psalm y otras.** Jackson. Atma.88
- Peregrinaje a Santiago.** Obras de Guerrero, Lobo y otros. Gardiner. Emarcy.59
- Pergolesi: Misa.** Alves da Silva. K 617.89
- Piccini: Tablaturas para tiorba.** Libertins. Zig Zag.89
- Piezas románticas.** Obras de Smetana, Dvorák y otros. Ehnés/Laurel. Analekta.98
- Pintscher: Figuras y otras.** Arditti. Winter & Winter.89
- Pisendel: Sonatas para violín.** Steck/Rieger. CPO.90
- Poulenc: Diálogos de camelitas.** Duval, Crespin, Scharley/Dervaux. EMI.62
- Prokofiev: Sonatas para piano 4 y 6.** Luganski. Warner.90
- Puccini: Gianni Schicchi.** Gobbi, de los Ángeles/Santini. EMI.67
— *Selección.* Callas/Serafin. EMI.67
— *Tosca.* Olivero, Misciano, Fioravanti/Vernizzi. Hardy.101
— *Tosca.* Callas, Corelli, Gobbi/Cleva, Living Stage.69
— *Turandot.* Marc, Encinas, Arteta/Collado. RTVE.90
- Rachmaninov: Concierto para piano 3.** Andsnes/Berglund. EMI.67
— *Sinfonía 3.* Jansons. EMI.67
— *Sonata para piano 2 y otras.* Shen. Cypres.90
- Ravel: Sonata para violín y chelo.** Y otros. Lee/Wick. Audite.91
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. Obras de Liszt, Franck y otros. Living Stage.69
- Rimski-Korsakov: Sinfonía n.º 2.** Svetlanov. Hyperion.64
- Rincón: Álbum de comendadoras.** Gragera/Cardó. Columna Música.91
- Le roi danse.** Obras de Lully, Lambert y otros. Goebel. DG.99
- Roem: Sinfonías 1-3.** Serebrier. Naxos.91
- Rossini: Maometto secondo.** Anderson, Zimmermann, Dale/Scimone. Philips.65
— *Oberturas.* Giulini. EMI.67
— *Otello.* Carreras, von Stade, Ramey/López Cobos. Philips.64
- Ruders: Sinfonía.** Samuel. Hyperion.64
- Rutter: Concierto para guitarra y otras.** Starobin/Wagner. Bridge.92
- Russell, David.** Guitarrista. Obras de Morel, Ramírez y otros. Telarc.97
- Rutter: Fábulas.** Rutter/Hickox. Collegium.92
- Sainte-Colombe: Conciertos para dos violas.** Voix Humaines. Atma.92
- Scharwenka: Obras para piano.** Tanyel. Hyperion.64
- Schubert: Lieder.** Schwarzkopf/Fischer. EMI.62
— *Lieder con texto de Goethe.* Kalpers/Kehring. Naxos.93
— *Momentos y otras.* Kovacevich. EMI.67
— *Obras de cámara.* Italiano e. a. Philips.64
— *Sinfonía 9.* Boult. EMI.67
— *Viaje de invierno.* Fischer-Dieskau/Moore. EMI.67
- Schumann: Carnaval y otras.** Benedetti-Michelangeli. EMI.63
— *Concierto para chelo.* Tortelier/Dorati. BBC.70
— *Kreisleriana y otros.* Endres. Oehms. 94
— *Lieder.* Fischer-Dieskau/Moore. EMI.62
- Schütz: Sinfonías sacras.** Messori. Brilliant.93
- Séverac: Cerdaña, Languedoc.** Masó. Naxos.94
- Shchedrin: Caballito corcovado.** Zhuraitis. VAL.101
- Shostakovich: Romanzas sobre Blok y otras.** Vishnevskia/Rostropovich. EMI.67
— *Sonata para piano 2 y otras.* Ashkenazi. Decca.94
— *Tríos.* Wanderer. H. Mundi.95
- Smetana: Cuarteto 1.** Y otros. Smetana.70
BBC.70
- Sonatas italianas del primer barroco.** Obras de Farina, Notari y otros. Sfondrata. Aeolus.99
- Stamitz: Sinfonía.** Murphy. Pentatone.95
- Strauss: Don Juan, Till, Muerte y transfiguración.** Furtwängler. EMI.67
- Tveitt: Sueños de Baldur.** Telemarkin. Ruud. BIS.95
- Szell, George.** Director. Obras de Brahms, Berg y otros. VAL.101
— *Obras de Beethoven, Brahms y otros.* Living Stage.68
- Villa-Lobos: Cuartetos.** Latinoamericano. Brilliant.96
— *Estudios.* Korhonen. Ondine.95
- Vivaldi: Conciertos para dos violines y dos chelos.** Chandler. Avie.96
- Wagner: Oberturas y preludios.** Karajan. EMI.62
— *Sinfonía y otras.* Christman. Coviello.97
- Walton: Concierto para violín.** Kennedy/Rattle. EMI.67
- Weingartner, Felix.** Director. Obras de Beethoven. Naxos.63
- I will lift up mines eyes.** Obras de Stanford y Howells. Rutter. Collegium.98

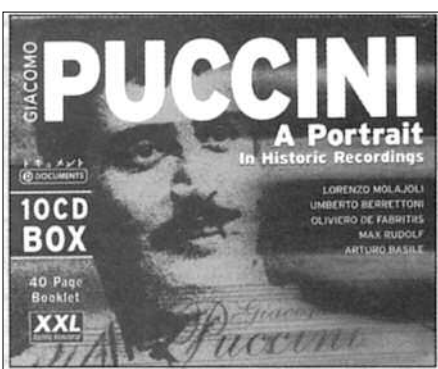
CAJAS DE AHORRO

La casa TIM —distribuida por Diverdi— es una de esas firmas discográficas cuyas huellas en el suelo deberían ser besadas por los aficionados. Primero por esas estupendas recopilaciones de grandes directores del pasado que revelan tesoros más o menos ocultos. Ahora porque sacan una nueva serie dedicada a compositores presentadas en cajas que, eso sí, abultan demasiado. ¿Por qué no hacen como ya casi todos y se deciden por el sobrecito, que ocupa mucho menos? Cuando mi amada esposa ha visto llegar a casa las cuatro cajas de que voy a hablarles ha aumentado la ya de por sí alta temperatura ambiente hasta extremos peligrosos para la salud. Y ni la puesta en marcha del ventilador ni mi invitación a una horchata de chufas han paliado los efectos de su acaloramiento. Ha estado sin hablarme todo el día. La cosa no pasó a mayores pero ella misma me ha confesado que, como aún está de buen ver, un divorcio puede convenirle a determinados efectos. Así, pues, por favor, señores de TIM, reduzcan el tamaño de sus productos o tendré que demandarles por daños y perjuicios.

Las cajas de la discordia se dedican a Chaikovski, Mahler, Smetana y Puccini. Contienen diez discos y un libretillo cada una y están bien presentadas, aunque en las óperas —que se dan completas— no se incluye la duración de cada número. Como siempre en TIM, el sonido es bueno para la época de grabación. El precio, también como siempre, es de risa: 35 euros. El único problema es que quienes tengan las cajas de los compositores se encontrarán con duplicaciones, excepto en los casos de Smetana y Puccini, que son de nuevo cuño en su catálogo.

Veamos qué es lo que hay. En la dedicada a Chaikovski, lo más importante es el *Eugene Onegin* que se graba en 1935 por las huestes del Bolshoi dirigidas por Vasili Nebolsin y es piedra angular de la discografía de la obra. Está también en Opera Magic's, así que los lectores de El Baratillo ya lo tendrán. Novedad a este precio es el *Concierto nº 1 para piano y orquesta* por Cherkasski y Ludwig que estaba en Deutsche Grammophon. No así el *Concierto para violín* por Heifetz y Barbirolli. La *Serenata para cuerdas* y la *Patética* se dan en versión de Mengelberg, la *Tercera Sinfonía* en la de Beecham, la *Cuarta* en la de Furtwängler, la *Quinta* y la suite de *Cascanueces* en la de Celibidache. Stokowski, por su parte, negocia la suite de *La bella durmiente*, *Romeo y Julieta* y el *Capricho italiano*. Añadamos el *Trío* por los Menuhin y Eisenberg, de 1936 (221313).

De Puccini se ofrecen cinco óperas. *La Fanciulla del West*, en grabación de 1950 dirigida por Arturo Basile a las huestes de la RAI, está protagonizada por Carla Gavazzi, Ugo Savarese y Vasco Campagnano. La de *Madama Butterfly* es una gran versión —sonido estupendo—, con Eleanor Steber, Richard Tucker, Giuseppe Valdengo y Jean Madeira dirigidos por Max



Rudolf en el Metropolitan neoyorquino en 1949. Lo mismo cabe decir de *Tosca*, con Maria Caniglia, Beniamino Gigli y Armando Bogioli, bajo la dirección de De Fabritius en la Ópera de Roma en 1938. En *La bobème* encontramos un reparto igualmente excelente con Licia Albanese y Beniamino Gigli en la pareja protagonista, dirigidos por Humberto Berretoni en La Scala en 1938. La más vetusta es la versión de *Manon Lescaut*, de 1930, con las formaciones de La Scala y Maria Zamboni y Francesco Merli a la cabeza del reparto, dirigido por Lorenzo Molajoli (221297).

Del cofre mahleriano el aficionado lo tendrá casi todo. *Primera* por Mitropoulos con Minneapolis —fabulosa versión—, y las extraordinarias *Cuarta* por Mengelberg —con Jo Vincent—, *Quinta* y *Novena* por Walter y *Adagio de la Décima* por Scherchen. Ojo a la *Segunda*, que es la versión de Oscar Fried —también en el catálogo Naxos—, la primera jamás grabada, en 1924. Suena como puede pero es sensacional y entre las dificultades del sonido se adivina un concepto de extraordinaria inteligencia por parte del director. *La canción de la tierra* llega en la traducción absolutamente histórica de Bruno Walter con Ferrier y Patzak. La contralto y el director se unen también en los *Kindertotenlieder* y en tres de los *Rückert Lieder*. Lo más interesante para coleccionistas está en los *Lieder eines Fabrenden Gesellen* por Hermann Schey y Mengelberg, así como diversas canciones por cantantes como Grate Stückgold, Lula Myrsz-Gmeiner y Heinrich Schlusnus (220966).

Y, para cerrar la serie por ahora, Smetana. La joya del cofre es la grabación de *Mi patria* que, en 1941, dirigiera Václav Talich a la Filarmónica Checa, quizá la mejor versión discográfica de la obra. A su lado muchas cosas. Dos óperas: *Dalibor* dirigida en 1950 por Jaroslav Krombholc a solistas —Beno Blachut entre ellos—, Coro y Orquesta de la Ópera de Praga, y *La novia vendida*, en la legendaria lectura de 1933 a cargo de Otakar Ostrčil y que también anda por Naxos. Muy interesante la recuperación de obras orquestales, poemas sinfónicos diversos, marchas y la curiosa *Sinfonía Triunfal* —de la que, no sé por qué no se indican sus movimientos ni estos vienen numerados en el disco—, con nombres rectores como los de Alois Klima, Václav Smetáček, Petr Vronski, Frantisek Vajnar o el citado Krombholc. Los dos cuartetos —por el Talich y el Panocha—, el *Trío en sol menor* y el *Dúo para violín y piano* conforman la oferta de música de cámara del checo.

Para el piano —*Polcas* y *Danzas bobemias*— se cuenta con nombres como el del grandísimo Ivan Moravec. Muchas de ellas son grabaciones actuales, con lo que a la buena mano de los intérpretes hay que añadir la calidad del sonido (221728).



CIEN AÑOS DE LUIGI DALLAPICCOLA Y GOFFREDO PETRASSI

En 1904 nacieron dos de las figuras más grandes de la música italiana del siglo XX, Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi. Sus caminos estéticos fueron completamente divergentes, pues Dallapiccola puede considerarse el introductor en Italia de los postulados vanguardistas de la Escuela de Viena, en tanto que Petrassi fue siempre un individualista que buscó y consiguió un raro equilibrio entre diversas escuelas. Las páginas que siguen estudian sus personalidades por separado, trazan el contexto global de la música italiana del siglo XX y recogen lo más significativo de la discografía de ambos creadores.

UN SIGLO DE MÚSICA EN ITALIA 1904-2004

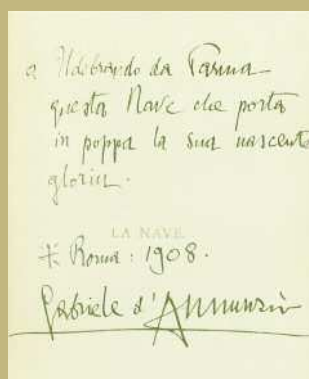
El estreno de *Madama Butterfly*, la ópera de Puccini, el 17 de febrero de 1904 en Milán, es un fracaso de crítica y público. El compositor, perplejo ante las apreciaciones acerca de la excesiva longitud de la ópera y ante el visible hartazgo de aquella estética, cree llegada la hora de la búsqueda de nuevos temas para la ópera. La crisis le dura a Puccini siete años, los que van hasta el estreno de *La fanciulla del west*. Es un tiempo en el que en Italia se está produciendo un importante relevo generacional. Una intelectualidad joven, abierta a la influencia europea, pide un arte musical más comprometido con los nuevos tiempos. De resultados de ese cambio entre los receptores, la ópera empieza a mostrar profundas fisuras, señales de crisis que hacen evidentes las obras epigonales del verismo, las escritas en la segunda década del siglo XX por Alfano, Wolf-Ferrari y Zandonai.

En todos los ámbitos artísticos se asiste en los primeros años del siglo a una importante afirmación del nacionalismo. Las revistas culturales sirven de plataforma para la expansión de las nuevas ideas. La mayor parte de esas revistas se publican en Florencia, ciudad que se encuentra fuera de la órbita del centro de poder político (Roma) y económico (Milán y Turín). Las revistas florentinas se erigen en testimonio de las inquietudes de los jóvenes intelectuales, interesados en abrirse a las más recientes experiencias europeas.

Los mitos nacionalistas se imponen con fuerza en el interior de la cultura musical, originándose un interesante debate crítico en las revistas especializadas, lo que da lugar a que la creación musical desempeñe un papel distinto en la vida cultural italiana. Tanto el musicólogo Fausto Torrefranca, como el compositor y crítico Giannoto Bestianelli y el también compositor Ildebrando Pizzetti, asumen, desde sus respectivas tribunas en las revistas florentinas, la búsqueda de un lenguaje musical más noble, menos contaminado. El espiritualismo promulgado, por ejemplo, por Torrefranca, influye, sobre todo, en la polémica que estalla contra la "vulgaridad" de la ópera verista y a favor de un replanteamiento nacionalista de los méritos de los italianos en la creación del sinfonismo clásico romántico. Puccini es, indudablemente, el blanco perfecto de este debate, que culmina con la publicación de un libelo titulado *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*. Torrefranca arremete sin piedad contra la "mediocridad espiritual" de Puccini, contra su "vulgaridad e insinceridad

artística", producto de la sola búsqueda de "éxitos seguros y de pingües beneficios". En otro artículo, *La vita musicale dello spirito*, se sostiene que la verdadera raíz de la llamada "Aristocracia del Espíritu" consiste en el desprecio de las masas y de "su deseo de diversiones de poca calidad". El otro polemista, Ildebrando Pizzetti, desde la revista *La Voce*, ve representada en la música de Puccini "la vida egoísta de los burgueses, de los que el autor de *Madama Butterfly* es el músico más representativo". Para Pizzetti, la música ha de expresar "profundos afectos, profundos sentimientos y grandes aspiraciones hacia una vida más pura y desinteresada". Pizzetti reivindica una religiosidad del arte que se deriva de las ideas de D'Annunzio (de hecho, Pizzetti es uno de los primeros compositores italianos en trabajar sobre textos de D'Annunzio: *La Nave, Fedra*). La relación entre arte y religión no significa para Pizzetti un arte cuyos fines sean los sentimientos o los pensamientos religiosos, sino más bien la religión será el ámbito de la experiencia humana de la que se podrán extraer "profundas y extraordinarias contribuciones para el arte".

Junto a esta actitud fuertemente esteticista, en el entorno del nacionalismo surge una tendencia de vanguardia no poco entroncada con la literatura que se da a conocer con el nombre de futurismo. En el campo musical, y entre los movimientos de carácter nacionalista, el futurismo es, por supuesto, el que opta por una mayor apertura a Europa. El llamado *Manifiesto técnico de la música futurista*, publicado en 1911 bajo la supervisión de Balilla Pratella, proclama ("sin reservas") el uso del atonalismo, la enarmonía y "la polifonía en sentido absoluto" y defiende que "el momento fatal y único previene y apremia; es el momento fatal de la estirpe, que afirma un profundo e intenso instinto de italianidad, voluntad de raza y potencia de vida". En los años de la Primera Guerra Mundial, el carácter nacionalista no empujará a Pratella hacia la tradición culta del siglo XIX, sino a recoger y reutilizar canciones populares de la región Emilia-Romagna. Más llamativa es la actitud de Luigi Russolo, empeñado en la búsqueda de "amalgamas de sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos al oído". Russolo busca el sonido-ruido, aquel capaz de combinar "idealmente ruidos de tranvías, de motores de explosión y de multitudes vociferantes". Luigi Russolo establece, con *El arte de los ruidos*, una serie de planteamientos en los que define al ruido



Ejemplar de *La Nave* dedicado por Gabriele D'Annunzio a Ildebrando Pizzetti

Cubierta de la partitura de *Fedra* de Pizzetti



Marinetti de F. Depero. Milán, Colección de Arte Moderno



Alfredo Casella. Dibujo de Fortunato Depero. Milán, Colección de Arte Moderno

como “aquello que tiene el poder de devolvernos a la vida”. Se insta desde aquí a la disolución de los parámetros musicales clásicos de la armonía, la melodía y el ritmo para crear una dimensión “enarmónica”, donde todos los nuevos artefactos queden bien configurados. El manifiesto de Russolo (y también los opúsculos de Pratella) no duda en reivindicar la necesidad de expresar el alma de las multitudes, los centros industriales, los transatlánticos, los trenes y los acorazados. El futurismo combate abiertamente contra todo el pasado musical (“plagado de melodías pastoriles”), a favor de una estética del escándalo, de la confrontación y de la renovación violenta, hasta el punto de que el afán por la celebración de la guerra “como higiene del mundo” les habría de traer, con los años, consecuencias nefastas.

Futurismo

Movimiento que naciera como el rechazo más radical y furibundo contra las tradiciones seculares del arte musical, el futurismo encuentra su primera expresión en las palabras, en la poesía y, sólo de forma circunstancial, se empeña en introducir el *bruttismo* en el ámbito musical. La falta de un sistema riguroso y la ausencia total de un verdadero discurso musical en sus propuestas, llevará al fracaso a autores que, como Russolo o Marinetti, estaban más interesados en sublevar las conciencias dormidas que en un aporte artístico. El abandono de Russolo de toda actividad artística en el último tramo de su vida habla por sí solo de lo desmedido de su acción.

A comienzos de los años veinte, la revista *Nuova Musica* se alza contra las teorías expresadas por Pizzetti y Bastianelli, en el convencimiento de que la renovación espiritual del arte italiano no debía pasar por “un altanero y celoso nacionalismo”, por cuanto tras esa actitud se tendía a la exaltación retórica de la tradición más que a la búsqueda de lo nuevo. La generación nacida en los años ochenta del siglo XIX se asoma a las tribunas que ofrecen las revistas como *La Riforma Musicale* o *La Critica Musicale*. Guido Gatti defiende allí una renovación basada en la curiosidad por experimentar fenómenos musicales desconocidos para el gran público. Alfredo Casella, tal vez la cabeza visible de aquella generación de la que también formaran parte, además de Pizzetti, Malipiero y Respighi, organiza una serie de iniciativas para la interpretación de música contemporánea. A la Sociedad Italiana de Música Moderna, fundada en 1917 (en la presidencia figurarían Toscanini y Busoni, el gran músico de Trieste, cuya adscripción estética se orienta más hacia la herencia germánica que a la mediterraneidad) y

cuyos fines eran “la interpretación de las obras más interesantes de los músicos jóvenes italianos, imprimir las nuevas composiciones nacionales y organizar un sistema de intercambios de obras nuevas con los países del extranjero”, le sigue la mucho más ambiciosa CDNM, la *Corporazione delle Nuove Musiche*, financiada por la mecenas americana Coolidge y fundada por Casella y Malipiero en estrecho contacto con Gabriele D’Annunzio. Entre los años 1922 y 1928, la *Corporazione* logra llevar a Italia como pianista a Béla Bartók, a Paul Hindemith y su cuarteto de cuerdas y a Arnold Schönberg para dirigir su *Pierrot Lunaire* en Roma, Nápoles, Turín y Florencia. En poco tiempo, los intercambios internacionales llevados a cabo por la SIMC (la Sociedad Internacional de Música Contemporánea) aseguran el conocimiento de todas las escuelas del momento con ocasión de los festivales anuales, tres de los cuales se organizan en Italia, entre 1925 y 1934. A pesar de tener al gran público en contra, pues el gusto mayoritario volvía a estar a favor del teatro verista, y buena parte de la intelectualidad se hallaba prevenida frente al “cerebralismo ultramontano” y la “abstracción”, no es menos cierto que la buena noticia, entre todas las nuevas iniciativas que se desarrollan en los años treinta, es la creación de las condiciones necesarias para que en Italia los integrantes de “la generación de los ochenta” pudiesen realizar su obra de búsqueda y de confrontación con la historia de la música internacional. “La generación de los ochenta”, a pesar de las dificultades en las que trabaja, representa en su conjunto las bases históricas sobre las que se insertarán las estéticas de compositores como Petrassi y Dallapiccola y, más tarde, las de la generación de los autores de posguerra. El modernismo neoclásico de Casella, la locuaz expresividad de Pizzetti y el guiño al folclore por parte de Respighi constituyen la vertiente más vitalista de la música italiana de los años treinta. Los músicos de la siguiente generación, Ghedini, Petrassi y Dallapiccola representan el elemento de unión entre las experiencias modernistas de las dos primeras décadas del siglo XX y la vanguardia de la segunda posguerra.

En 1941, coinciden los estrenos de dos de las obras más representativas y también las más a contracorriente de entre las compuestas por Petrassi y Dallapiccola: *Coro di morti*, en la que Petrassi adapta uno de los más relevantes y pesimistas poemas escritos por Leopardi, y los *Canti di prigionia*, en donde Dallapiccola muestra su aversión hacia todo tipo de cautiverio y de tortura. Estos auténticos exámenes de conciencia que manifiestan tan claramente los dos compositores en una época tan especialmente conflictiva, no escapan a la observación de la facción más conservadora de la prensa italiana. En su ataque hacia Petrassi y Dallapiccola, los articulistas no dudan en calificar a los dos músicos de “internacionales”. A este respecto, hay que señalar que en Italia, tras las sanciones impuestas al país en 1935 como resultado de la guerra de Etiopía, no se podía interpretar música correspondiente a los países considerados “hostiles” (la labor de difusión de Casella y los suyos en el CDNM tocaría brutalmente a su fin debido a este decreto). Como extensión a este estado de cosas, el ministro de educación, Bottai, convoca, en 1941, un comité para llevar a cabo una drástica revisión de todos los expedientes de los alumnos y profesores de los conservatorios de música. El propósito era que sólo se estudiara música italiana, aparte de a un pequeño y seleccionado grupo de compositores, “clásicos inmortales”. A Malipiero, Casella y, por supuesto, Petrassi y Dallapiccola afectó de lleno tan ridículo decreto, aunque, ni que decir tiene que no se llevaría a la práctica en su totalidad. Mucho más efectiva fue la prohibición, por parte de la autarquía italiana, de la interpretación de cualquier tipo de música popular no autóctona, especialmente el jazz y los estilos considerados “extraños a la raza”.



Gian Francesco Malipiero en Asolo, 1966



Vida musical y política

Sin embargo, se observa en la vida concertística italiana de esos años, una profunda paradoja. Los teatros de ópera consiguen permanecer al margen del viejo sistema empresarial y logran que la organización funcione a pleno rendimiento y, curiosamente, con un alto índice de politización. Desde finales de los años treinta, de hecho, gracias a las ayudas del Ministerio de Cultura Popular, los teatros se constituyen en entes autónomos, preocupados, además, de incluir en la programación de cada temporada una serie de obras de reciente creación. Mientras en las salas sinfónicas el panorama es de profundo tono conservador, favoreciéndose el estreno de obras de autores italianos de dudoso talento, en la Ópera, la apertura hacia las músicas más renovadoras es todo un hecho, como lo prueba la representación del *Wozzeck* en Bergamo en pleno año 1942.

Entre las víctimas de la campaña antisemita, reforzada tras la ocupación efectiva del territorio italiano por las tropas nazis en 1943, se cuentan las respectivas esposas de Casella y Dallapiccola. Mario Castelnuovo-Tedesco y Vittorio Rieti emigrarían a Estados Unidos un poco antes, en 1940. Al final de la guerra, con todo el edificio musical italiano en ruinas y a pesar de que algunos compositores logran adaptarse a las nuevas circunstancias, el escenario está listo para una transferencia de poderes. La generación nacida en los años veinte habrá de tomar el relevo.

A diferencia de sus contemporáneos franceses y alemanes, se sabe que ninguno de estos autores italianos (Casella, Petrassi, Dallapiccola) mostrará un interés excesivo por el experimentalismo radical. Es la música vocal y coral el auténtico catalizador de la renovación del lenguaje, cuya continuidad lleva directamente de Petrassi y Dallapiccola a músicos como Berio y Nono.

En la vanguardia surgida alrededor de los cursos de Nueva Música en la ciudad alemana de Darmstadt, ya en la segunda posguerra, los compositores italianos Berio, Nono, Maderna y Donatoni desempeñan un papel fundamental. Todos, incluido el que menos reconocimiento tiene en un primer momento, Aldo Clementi, pertenecen a la generación nacida en los años veinte del siglo XX, la hornada de músicos que con Boulez, Stockhausen, Ligeti, Pousseur y el teórico Leibowitz, entre otros, construyen el edificio de la modernidad musical que se desarrollará en los años siguientes. En ese tiempo, todos rondan los treinta años de edad y el impulso que les lleva a remover los cimientos del lenguaje es incontenible. El fulgor de aquellas propuestas iría disminuyendo con el paso del tiempo, pero el mundo

musical de prácticamente toda la segunda mitad del siglo se alimentará, en buena medida, de las novedades formales y técnicas que entonces se aportaron.

Una de las manifestaciones más originales proviene de los nacientes grupos de improvisación, de los cuales el más prestigioso es el Grupo Nuova Consonanza, fundado en Roma en 1964. La excepcionalidad de este tipo de formaciones estriba en que el músico simultanea su labor de compositor con la de intérprete. El grupo comprende a Franco Evangelisti (piano), Mario Bertoncini y Eduardo Macchi (percusiones), J. Heinemann (trombón y chelo), Walter Branchi (contrabajo), Roland Kayn (electrónica) y Ennio Morricone, antiguo alumno de Petrassi, en la trompeta, a los que se añadiría más adelante el saxofonista Giancarlo Schiaffini. Evangelisti provenía de los estudios de música electrónica de Colonia y Varsovia, mientras que Bertoncini era principalmente autor de música gráfica y Kayn, un experto militante en grupos de improvisación. Aunque no son estrictamente los primeros, pues el California New Music Ensemble se le adelanta en el tiempo, el Grupo Nuova Consonanza es ciertamente la primera formación en hacer uso de técnicas instrumentales de nuevo cuño. Precisamente, los miembros del *ensemble* utilizan su virtuosismo con el fin de destruir la identidad de sus instrumentos, creando un mundo sonoro de insólitos y originales colores y texturas. Para Evangelisti y Bertoncini, en particular, la improvisación significa una extensión de su labor de investigación en los laboratorios de electrónica: las cuerdas del piano son empleadas como teclado, los instrumentos de viento se convierten en multifónicos, nuevas técnicas de fricción se aplican a los instrumentos de percusión.

Igualmente impulsado desde Roma, el grupo Musica Elettronica Viva ofrece una paleta sonora mucho más severa. Las texturas instrumentales y electrónicas convergen en un denso muro de sonidos que no es ajeno a ciertas experiencias de la música de rock de los últimos años sesenta. La intensidad en las dinámicas y la distorsión a la que se somete el arsenal electrónico son signos típicos del momento histórico. La sonoridad del MEV está, además, muy entroncada con el gusto por las notas tenidas y el continuum que empiezan en esa época a adoptar compositores del área norteamericana (La Monte Young, a la cabeza). El MEV, fundado en 1966 por el pianista Frederic Rzewski, se encuentra, en efecto, muy cerca de la estética impulsada por los compositores adscritos al más radical minimalismo. Entre sus filas, el MEV cuenta con dos músicos que aun hoy siguen practicando un lenguaje de texturas extraordinariamente densas: Alvin Curran y, en menor grado, Richard Tei-



Boceto de Giorgio de Chirico para *La Giara* de Alfredo Casella.



Petrassi (primero a la izquierda) con un grupo de músicos, en Fiésole, abril de 1934, durante el Congreso de Música Contemporánea

telbaum. Sólo un italiano se halla en la primera formación: Franco Cataldi, trombonista. Las arriesgadas e inusitadas *performances* del MEV alcanzan una gran resonancia en los últimos años sesenta, en el esplendor del *underground*, como una actuación muy particular ofrecida en Roma en 1968, en la que combinaron los sonidos amplificados de un feto aun vivo con los ruidos del motor de un Volkswagen y el entrecocar de piedras sobre el suelo del auditorio. Su espíritu anárquico se puede apreciar en la banda sonora del film de Antonioni *Zabriskie point*, en la escena en la que el protagonista huye de una manifestación estudiantil. Con el formidable sonido ambiental, dominado por el estallido de las granadas, el MEV describe el estruendo de la moderna urbe occidental.

La vanguardia

La generación representada, por su parte, por Berio, Maderna, Nono, Donatoni y Clementi vive en sus carnes todos los avatares de la época de eclosión de la vanguardia: la aplicación obediente, en el inicio, de la escritura serial y, luego, la crisis consiguiente de identidad hasta encontrar un lenguaje propio, que en los casos particulares de Nono y Clementi hallarán su madurez en un mundo sonoro de gran radicalidad y poder expresivo. Salvo en el caso de Maderna, al que sorprende la muerte sin haber podido moldear suficientemente su estilo, los compositores italianos desarrollan con el tiempo unos lenguajes lo bastante ricos como para distinguirse claramente de sus contemporáneos. Es en esas soluciones estéticas donde la generación transalpina alcanza cotas de verdadera altura artística.

De los cinco músicos citados, solamente Maderna es observado con recelo por la facción más indulgente de Darmstadt por su trato con los lenguajes del pasado, mientras que Berio y Nono representan parte de la avanzadilla de la Nueva Música en los años cincuenta. Sus trabajos en los incipientes estudios de música electrónica (particularmente, en el llamado Estudio de Fonología de la RAI) posibilitan que sus primeras obras surjan con el sello de la novedad (novedad en el tratamiento del sonido, pero también de escritura: el serialismo integral), con lo que se sitúan en el mismo nivel de exigencia que los músicos franceses o alemanes. En el resultado sonoro de las primeras creaciones instrumentales juega un papel esencial el conocimiento de las técnicas electrónicas. Maderna, que igualmente participa de la apertura de los estudios "fonológicos" de la radio estatal italiana, se plantea el tejido orquestal desde una óptica distinta, siguiendo la tradición heredada de

Alban Berg (signos modernistas en la escritura, pero nunca un sometimiento ciego a las leyes del serialismo). Franco Donatoni, por su parte, sería el último en abrazar la técnica serial, en 1958. Hasta ese momento, emplea un estilo fuertemente influido por Bartók. Su cuestionamiento al lenguaje promovido desde Darmstadt es brutal a partir de 1972. Reniega del azar y de la estética tomada prestada de Cage, con lo que sus esfuerzos se encaminan hacia un reencuentro con el puro placer de la escritura. Autor sobre todo de música instrumental de gran virtuosismo, Donatoni se inclina por los géneros de la tradición en el tramo final de su vida y termina componiendo para el teatro: *Atem* y *Alfred-Alfred*, donde él mismo, ya enfermo grave de diabetes, aparece en escena interpretando su propio papel de paciente hospitalizado.

Luciano Berio, al abundar en la escritura para orquesta y al ser el suyo un lenguaje plagado de guiños y juegos con respecto al pasado, ha gozado de un gran reconocimiento. También, en su caso, se trata del autor que se ha mantenido más fiel a los postulados de los años de revuelta. Pero, lejos de practicar un lenguaje "falto de memoria", ajeno a la historia (como es el caso de un Boulez), Berio se autoimpone el recuerdo, un constante retomar los materiales del pasado. Es sorprendente, a este respecto, que en una época dominada por dos movimientos que se distinguen por su absoluta "ausencia de memoria" (el serialismo y el minimalismo), Berio considere la memoria poco menos que la sustancia de su propia música. Su memoria no es de signo nostálgico. Es más bien una memoria "joyceana", en la que el propósito es ensamblar y ordenar elementos aparentemente heterogéneos y darles forma. Para Berio, la "música debe ofrecer muchas capas de significación, la música ha de enseñar a descubrir los caracteres y los elementos más alejados entre sí". Paradigma de ese pensamiento es la *Sinfonia*, compuesta en 1969, partitura laberíntica en cinco secciones en donde los numerosos materiales del discurso, musicales y lingüísticos, son sintetizados en un vasto y formidable río sonoro. Como en *Finnegans Wake* de Joyce, todo el material de citas e interrelaciones encuentra su razón de ser en mezclar el presente con el pasado en lugar de separarlos. El último movimiento, síntesis de los anteriores, muestra que el procedimiento de reexamen y modificación de la obra podría desarrollarse hasta el infinito. Berio conecta, además, con el mundo estético de Nono en dos obras de los años noventa: en *Ofanin*, juega con el espacio sonoro (los grupos antifonales de las voces infantiles y los instrumentistas expresan la antigua alternancia entre la visión ardiente de Ezequiel y el Cantar de los Cantares) y en el formidable



Goffredo Petrassi en 1942, obra de Orfeo Tamburi. Roma, Colección Petrassi



Delante de La Fenice durante la Bienal de 1938
De izquierda a derecha, Gino Gorini, Dallapiccola, Nino Sanzongo, Clelia Gatti, Petrassi y Laura Dallapiccola



Dallapiccola con Luciano Berio en Nueva York. Octubre de 1952

Boceto de Luzzati para *Il Cordovano* de Petrassi. Milán, Teatro de la Scala



cuarteto *Notturmo*, traza un puente con el uso de los silencios en las últimas obras de Nono.

El cuarteto *Fragmente-Stille, an Diotima* supone un giro significativo en la carrera del veneciano Luigi Nono. Hay en esa obra, evidentemente, una fractura. Mientras que para Berio el cuarteto es sólo una página circunstancial, en Nono la abstracción de la música de cámara supone un punto de inflexión. Sin embargo, permanece en toda su etapa final ese afán por alertar al oyente por medio de un lenguaje en permanente estado de tensión. La diferencia mayor estriba en que las obras del primer período viven íntimamente ligadas al mensaje social, son portavoces de una ideología, en tanto que en las postreras *A Carlo Scarpa* u *Omaggio a Kurtág* se potencian el silencio y el sentido del ritual. Pero, por encima de todo, Nono queda como el compositor de la utopía: intento de conquistar lugares alternativos de escucha, concepción de la obra musical alejada de los parámetros al uso; asunción del arte como acto de subversión frente a los poderes dominantes.

Si el radicalismo de Nono proviene del fragor que despiden las sonoridades, el signo distintivo de un autor como Aldo Clementi es la sutilidad. Las piezas que compone este hombre “en la sombra”, parecen simular el mecanismo de un reloj, tal es la medida exacta de los desarrollos, el tono mecanicista de cada obra (*Scherzo*, *Settimino*). Clementi, que se incorpora a la oleada de vanguardia en 1955, emplea, como alternativa al lenguaje imperante, un estilo que guarda un gran parentesco con la pintura. El resultado es un tejido instrumental de gran objetividad, sin apenas evolución temporal. La obra se percibe desde todas sus perspectivas, lo que equivale a decir que agota todas sus posibles combinaciones sonoras.

Con su actitud decididamente cosmopolita, este gran grupo de compositores, nacidos en los años veinte, renueva absolutamente la escena musical italiana, en una labor que se extiende desde los años de la posguerra hasta los años ochenta, cuando, ya muerto Maderna, con Donatoni enfascado en su tarea de pedagogo y Clementi ignorado del público, Berio y Nono portan aun la antorcha de la evolución imparale del lenguaje. Berio refuerza, con el cuarteto (*Notturmo*), la orquesta y el teatro musical (*Un re in ascolto*, pero sobre todo la excepcional *Outis*) su relación con las formas del pasado. Nono gira su mirada hacia el camino interior... En el momento en que se da esta vuelta de tuerca, Salvatore Sciarrino presenta al público su particular visión de la materia sonora: *Vanitas*, *Un'Immagine d'Arpocra-*

te... Pero es también la hora del reconocimiento de la obra de Giacinto Scelsi, durante mucho tiempo ignorada, presa del orgullo indomable de su autor. En los cursos de Nueva Música de Darmstadt que tienen lugar en la década de los años ochenta, se descubre en Scelsi no sólo al compositor de una fascinante obra, que busca la consecución del Sonido Único, especie de comunión con la Divinidad, sino también al antiguo estudiante de música serial, al peregrino por los países del entorno del Tíbet y admirador de las filosofías orientales e igualmente a un viejo luchador, junto al mismísimo Petrassi, en pos de la difusión de la Nueva Música en Italia en los años previos a la Segunda Guerra Mundial.

La figura, por su parte, de Salvatore Sciarrino funciona como bisagra entre las generaciones de los veteranos (Scelsi, Petrassi) y la de los músicos “de Darmstadt” y la generación de los autores más jóvenes, nacidos entre 1950 y 1965, estos, aún con un lenguaje por definir, aunque en un músico como Ivan Fedele se observa una clara tendencia hacia el masivo tratamiento de la orquesta y las formas del pasado tras su aprendizaje en la *cocina* del IRCAM (signo de los nuevos tiempos), mientras que en Nicola Sani es apreciable un gusto por el refinamiento tímbrico (sus mixturas entre instrumentos convencionales y electrónica son igualmente una señal de modernidad) que le sitúa muy cerca de la estela de Sciarrino.

La música de Sciarrino se alimenta del pasado, posee ecos de la tradición y no excluye el gusto por el hedonismo sonoro ni la asunción de formas pretéritas. La particular subversión que opera Sciarrino se encuentra sobre todo en la expresión íntima del discurso, en sus mismas entrañas, al ser la suya una escritura de trazos velados.

La actitud de Sciarrino no implica, en efecto, un rechazo a las formas establecidas de la historia musical. Antes al contrario, el autor de *Lo spazio inverso* asume la tradición, la trata a manera de reliquia (un poco como hace Nono en el *Fragmente-Stille, an Diotima*), de ahí el tono decidido por el virtuosismo instrumental. La fragilidad sonora de toda la obra de Sciarrino, su despreocupación por la gran orquesta y los fastos dramáticos, a favor de un discurso construido a partir de sombras, de imágenes furtivas y de una riquísima paleta tímbrica cierran un siglo de música, la forjada en un país que, como Italia, ha permanecido durante muchos años en primera fila a lo largo de este gran período en donde el lenguaje ha estado sometido a múltiples convulsiones.



ars antiqua austria leitung: gunar letzbor

kultur des klanges

Salzburger Festspiele 2004

Peter Simonischek, Gunar Letzbor

9. August, 20:00 Uhr Stiftskirche St. Peter - DER Termin
für Freunde Alter Musik bei den Salzburger Festspielen 2004

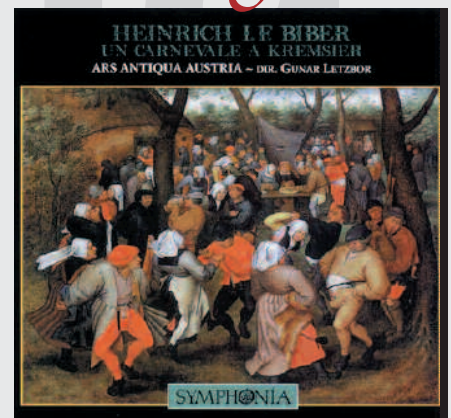
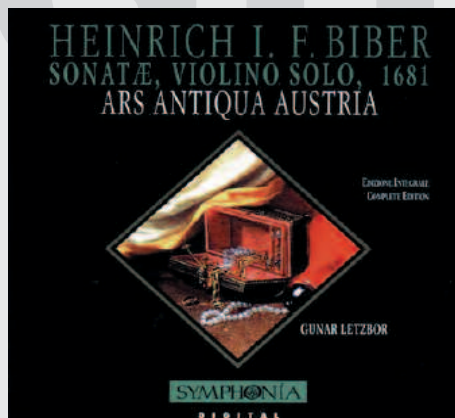
Gunar Letzbor und Ars Antiqua Austria

musizieren Rosenkranzsonaten von H.I.F. Biber.

Burgschauspieler Peter Simonischek (Jedermann) liest geistliche Texte

H.I.F. von Bibern

300 Jahre und noch mehr Avantgarde



www.ars-antiqua-austria.com

PROD. DISCANTUS S.L. Gran Capitán 28, Of. 9º D 28933 Móstoles - Madrid
Tel.: 0034 91 664 63 66 / 67 Fax: 0034 91 664 63 68 concerts@artemusica.com



LUIGI DALLAPICCOLA, CÁRCELES E ISLAS

Al fondo de la obra de Luigi Dallapiccola se perciben dos imágenes. La primera es una cárcel: oscura, tétrica, emblema claustrofóbico de coerción y sufrimiento. La segunda es una isla: mediterránea, abierta, luminosa y bañada por el calor de una sensualidad leve. Dos lugares del alma que se entrelazan como los polos opuestos de un mismo mensaje. Toda la música de Dallapiccola, en última instancia, es un canto apasionado a la libertad, una reflexión sobre su verdadero significado. En este sentido, se produce una extraña atracción entre las dos imágenes ante citadas. En la cárcel la falta de libertad es patente, pero en el caso de la isla, ¿podemos realmente salir de ella?; ¿tenemos un barco?; ¿y, aun así, sabríamos qué dirección tomar? De repente, la libertad se vuelve menos una cuestión de movimiento que de visión. En la cárcel, los ojos encuentran perennemente el obstáculo de las paredes, no pueden franquearlas. En la isla, en cambio, la mirada puede abarcar todo el horizonte, hasta su límite extremo, puede contemplar el cielo y observar las estrellas.

En Dallapiccola, la cárcel es un pasaje obligado. Sólo quien ha pasado por ella, puede entender la libertad y disfrutar de ella. La libertad no es don sino una dura conquista,

y sólo quien asume sobre sí mismo el peso de su privación, es verdaderamente libre. En la adopción de la técnica dodecafónica por parte de Dallapiccola hay algo de todo esto: una deliberada y profunda elección de cohibición, autolimitación, que sin embargo es percibida como un principio sobre el cual se construye la autonomía del oficio del artista. La libertad no es un espacio en blanco, donde es posible escoger de manera indiscriminada cualquier camino: es un proyecto, cuyos pasos se fundamentan unos en otros según criterios de lógica y rigor.

Si miramos un poco por debajo de la dodecafonía, descubrimos algo más sorprendente. Todas las obras de Dallapiccola rebosan de cánones (directos, inversos, en espejo...); a veces no son más que combinaciones de cánones superpuestos, entrecruzados, en muchos casos infinitesimales e invisibles. Cuando se le reprochaba el esoterismo de estas prácticas constructivas y constrictivas, el compositor contestaba con una frase de Stendhal: "Además yo amaba, y amo todavía, las matemáticas por sí mismas, como algo que no admite la *hipocresía* y lo *genérico*, mis dos bestias negras". Para Dallapiccola, claridad y exactitud son inderogables principios estéticos y morales. Sin ellos, ninguna libertad tiene sentido.

Werner Neumeister



Primeros pasos y revelaciones

El camino de Dallapiccola se desarrolla en una gradual toma de conciencia de sus propios medios, en una progresiva apertura a la realidad musical que se iba desarrollando no sólo en Italia sino también en Europa. El hecho de nacer en Istria y cerca de Trieste —una zona que desde siempre representaba un punto de contacto entre la cultura italiana y la centroeuropea— le proporcionaba familiaridad y cercanía con el mundo musical de área germánica y con todo los valores que representaba. En este proceso de formación y aprendizaje se inserta un acontecimiento capital, que irrumpe con la fuerza de un destello repentino, un choque y una revelación. El 1 de abril de 1924, en la Sala Bianca de Palazzo Pitti en Florencia, se interpreta el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, dirigido por el propio compositor. Aquella memorable velada, a la que asistieron entre el público Casella y Puccini, dejó una huella imborrable en la sensibilidad del joven compositor. Así lo recordaba, años después: “Un encuentro, se sabe, puede decidir toda una vida, o al menos una orientación. Mi orientación se decidió la tarde del 1 de abril de 1924, cuando vi, en la Sala Bianca de Palazzo Pitti, a Arnold Schoenberg dirigiendo su *Pierrot Lunaire*... El público, por su parte, pateó, levantó tumulto, se rió. Pero Giacomo Puccini aquella tarde no se reía. Escuchaba el concierto con extrema atención, siguiendo el texto de la partitura, y, al final del concierto, le pidió a Casella el honor de ser presentado a Schoenberg. Los dos compositores conversaron durante una decena de minutos en un rincón de la sala: nadie nunca supo lo que se dijeron... La tarde en que vi a Arnold Schoenberg sentí que debía tomar decisiones: me di cuenta que todavía tenía que tomar decisiones...”.

Mientras tanto, los primeros pasos del compositor se mueven en el ámbito de las corrientes más avanzadas del panorama italiano (Busoni, Casella, Malipiero), orientadas hacia la revalorización de la música instrumental, la recuperación del contrapunto y el modalismo característicos de la gran tradición italiana renacentista. De este período, la primera obra de cierto relieve es la *Partita* para orquesta (1930-32). El título muestra una evidente derivación caselliana, aunque la pieza se mantiene alejada de las coordenadas neoclásicas imperantes entre las nuevas generaciones y, sobre todo, llama la atención por la introducción en el cuarto movimiento de una voz de soprano. Ya en estos inicios, Dallapiccola revela su vocación de compositor eminentemente vocal (más de las dos terceras partes de su catálogo requieren la presencia de la voz humana). Y es en el ámbito vocal donde el compositor consigue su primer gran acierto: los *Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane* (1932-1936), piezas que se insertan con frescura y originalidad en la línea neomadrilista propugnada por Malipiero.

La actividad de concertista representó una ocasión más para echar una ojeada fuera de los confines italianos y entrar en contacto con figuras y ambientes nuevos. Dallapiccola fue un excelente pianista; entre 1934 y 1967 fue profesor de piano en el Conservatorio de Florencia. Desde 1930 formó un renombrado dúo con el violinista Sandro Materassi. Como solista, tenía un repertorio amplio en donde destacaban los *Cuadros de una exposición* de Musorgski (obra de la que realizó dos ediciones críticas), las *Sonatas op. 101 y 110* de Beethoven, la casi integral de Debussy, pero lo que más sorprende es la amplia presencia que tenía la producción española: interpretaba *Iberia* de Albéniz, las *Danzas españolas n.ºs 4, 5, 7 y 8* de Granados, la *Danza del fuego fatuo* (de *El amor brujo*), la *Farruca* y el *Fandango* (de *El sombrero de tres picos*) de Falla.

Al descubrimiento de Schoenberg se suma en 1934 el de Alban Berg, de quien escucha con admiración en Venecia la cantata *Der Wein*, dirigida por Hermann Scherchen. Pero la

verdadera revelación le llega al año siguiente, en Praga, donde asiste al estreno del *Concierto para nueve instrumentos op. 24* de Anton Webern. Aquella pieza le produce una mezcla de maravilla e inquietud: Dallapiccola percibe en la música del vienés las semillas de una revolución de alcance incalculable, aunque no consiga precisar sus términos. En su diario (5 de septiembre de 1935), anota: “No he logrado aún hacerme una idea exacta de la obra, demasiado difícil para mí; que sin embargo represente un mundo, me parece fuera de discusión. Estoy ante un hombre que expresa el máximo de ideas con el mínimo imaginable de palabras. Pese a no haber entendido bien la obra, me ha parecido encontrar en ella una unidad estética y estilística que no podría desear mayor... Aquella tarde no escuché todo el programa. Webern me obliga a meditar”.

Poco más tarde, la escucha de *Das Augenlicht* le permite profundizar en el análisis de la poética weberniana. No es tanto en la concentración donde reside la belleza de su música como en la capacidad de encarnar la distancia. No una distancia emocional sino más bien física: separación entre sonidos, entre perspectivas espaciales que se combinan y se alternan en el brevísimo giro de pocos compases. Dallapiccola subraya el valor expresivo de sus *pianissimi*: sonoridades evanescentes y casi inaudibles —“un leve toque de glockenspiel, un trémolo de la mandolina”— que parecen vencer y rellenar distancias antes separadas por abismos que parecían no poderse colmar. Webern es el mensajero de una nitidez desmaterializada, con la que el compositor italiano puede incorporar a su música aquellos horizontes mediterráneos que representan uno de los manantiales arquetípicos de su sensibilidad.

Cárceles

En las *Tre laudi* (1936-37), para voz aguda y orquesta de cámara, por primera vez Dallapiccola piensa en líneas melódicas que incluyen todos los doce sonidos de la escala temperada (los materiales de esta obra confluían poco más tarde en su primera ópera, *Volo di notte*, inspirada en la homónima novela de Antoine de Saint-Exupéry). Como recordaba el compositor en una carta a Hans Nathan en julio de 1957, “no teniendo contacto con los maestros del dodecafonismo (por circunstancias políticas), el hecho de enfrentarme a esta problemática me pareció como una aventura... En ausencia de libros que explicasen ese sistema, era posible cometer errores pero también descubrir algo nuevo por casualidad. Sobre todo, había que tener confianza en el instinto personal más que en las reglas, escritas u orales”. La asimilación de la técnica dodecafónica se realiza entonces de forma casi autodidacta, y esto explica los caracteres originales que el sistema tiene en la obra de Dallapiccola. Ante la imposibilidad de mantener una relación directa con Schoenberg, el compositor italiano interpreta el método dodecafónico de la manera más congenial a su propia sensibilidad. Así, la sistemática regulación del total cromático no impide que emerjan centros de atracción tonal o que intervalos consonantes puedan tener un estratégico relieve.

En los *Canti di prigionia* (1938-41), el compositor recurre a procedimientos “impuros”, al entremezclar estructuras dodecafónicas con fragmentos melódicos diatónicos, incluida una cita del *Dies Irae* gregoriano. La combinación produce efectos fascinantes: ecos arcaicos y modernos conviven unos al lado de otros, comparten inseparables el mismo espacio, ligando en un único arco el pasado con el presente. El ciclo se hace eco del clima de opresión impuesto en Italia por la dictadura fascista. Semejante situación afecta al compositor de forma directa. Su mujer, Laura Coen Luzzatto, es judía y, debido a la promulgación de las Leyes raciales, se ve obligada a dejar su puesto de trabajo en la Biblioteca Nacional de

Florenia. A través de las palabras escritas por otros tantos personajes célebres (María Estuardo, Boecio y Savonarola) durante su cautiverio, Dallapiccola eleva así un grito de dolor y denuncia contra la brutalidad de aquellos tiempos.

Con los *Canti di prigionia*, para coro e instrumentos, firma el compositor su primera, fulgurante, obra maestra. Desde la soberbia y sombría introducción instrumental de la *Pregghiera di Maria Stuarda*, confiada a percusiones, pianos y arpas, la compleja estratificación polifónica en cánones, junto con la fusión entre cromatismo y diatonismo, produce una inmediata sensación de inquietud interior, amortiguada en lentas cadencias rituales pero pronta para estallar con brusco gesto dramático o para estacionar —como un rayo de esperanza— en angelicales texturas agudas. En *Invocazione di Boezio*, el coro se destrenza en movimientos ondulatorios que dan vida a la asombrosa imagen de campanadas “vocales”, mientras que el *Congedo di Girolamo Savonarola* se agrupa en hieráticos bloques verticales.

Espíritu sinceramente religioso, Dallapiccola vive con dolor la estela de muerte que trae consigo la Segunda Guerra mundial. Su segunda ópera, *Il prigioniero* (1943-48), sobre un cuento de Villiers de L'Isle-Adam, representa el punto más alto de su pesimismo y también de su inspiración creativa. En una cárcel de Zaragoza, el Prisionero habla con su madre; le comenta el trato humano que de repente le demuestra el Carcelero al llamarle “hermano”. Tras despedirse de la madre, recibe la visita del Carcelero que, al irse, deja la puerta de la celda entreabierta. El Prisionero logra salir, pero cuando ya cree estar a salvo, se percata del engaño: el Gran Inquisidor está esperándole allí, al final del camino, para llevarle a la hoguera.

Aunque la lección del expresionismo vienés está presente en todo momento (y tampoco ha faltado quien ha encontrado ciertas conexiones con la *Tosca* de Puccini), es ante todo la genialidad del trabajo temático del compositor italiano el factor decisivo para establecer a lo largo de la obra una red de conexiones ambiguas y subliminales. Los mismos intervalos identifican la tierna intervención de la madre del prisionero en el prólogo y el mortífero paternalismo del Gran Inquisidor en la última escena: alrededor del protagonista se levantan unos barrotes invisibles que le encierran gradualmente en un engaño cuyo alcance trasciende los límites de la historia para hacerse emblema de un drama mucho más universal. La ópera se concluye de manera desesperanzada con el flébil interrogante del prisionero tras su frustrado intento de fuga —“¿La libertad?”— que queda suspendido en el silencio, sin respuesta.

Islas luminosas

En medio de la guerra, no todo es sombra. El corazón necesita también alimentarse de luz. El *Piccolo Concerto per Muriel Couvreur*, para piano y orquesta de cámara (1939-41) representa por ejemplo un oasis, si no de paz, por lo menos de distensión. Pero es la voz de los líricos griegos el mayor consuelo de Dallapiccola en esos momentos: “En aquellos años en que toda Europa... se reducía a un cúmulo de ruinas, el equilibrio soberano que emanaba de los líricos griegos contribuyó, al menos en algunos instantes, a darme alivio frente a los numerosos desequilibrios a los que nuestra vida estaba sujeta, a hacerme soportar trágicos acontecimientos...”. El amor por la Grecia clásica tenía raíces lejanas. Se lo había transmitido su padre Pio, profesor de latín y griego. Además, la versión italiana de Salvatore Quasimodo, aparecida en 1940, despojaba por fin la antigua poesía de la retórica que había caracterizado las anteriores traducciones. Por medio de un lenguaje moderno y sobrio, aquellos versos resultaban ahora sorprendentemente modernos: su concisión formal, su cercanía a lo cotidiano,

el limpio latir de sus sentimientos, mostraban sorprendentes correspondencias con la sensibilidad contemporánea.

Entre 1942 y 1945, Dallapiccola lleva a cabo el ciclo *Liriche greche*, compuesto por *Cinque frammenti di Saffo* (1942), *Due liriche di Anacreonte* (1944/45) y *Sex Carmina Alcei* (1945). Se trata de una nueva obra maestra. A la tersura y a la nitidez del texto, responde la música con una sobriedad y una economía dignas de Webern (a cuya memoria, no en vano, están dedicados los *Sex Carmina Alcei*). Las reducidas e inéditas plantillas instrumentales —dos clarinetes, viola y piano, en el caso de las *Due liriche di Anacreonte*— ofrecen soluciones de formidable inventiva. Sobre la trabajada escritura imitativa, emerge un lirismo entretreído de cálida sensualidad y transparencia. La serie dodecafónica aquí utilizada se basa en sucesiones de quintas justas, lo cual incrementa una vez más la percepción tonal de algunos pasajes. Extraordinaria es la capacidad de fusionar en un tejido único la voz y las aportaciones instrumentales, superando la dialéctica melodía/acompañamiento a favor de “la búsqueda de una identidad estructural, conceptual y expresiva del discurso vocal e instrumental” (Berio).

En años marcados por el conflicto bélico, la inspiración de Dallapiccola navega rumbo a las islas griegas de Lesbos y Samos. Pero no se trata de una huida hacia el pasado, ni tampoco de restablecer las coordenadas de una mirada apolínea imbuida por el culto al “arte por el arte”. En Dallapiccola, rara vez hay distanciamiento, ironía o desempeño. Si leemos los versos escogidos por el compositor, veremos que en ellos se habla también de desilusiones, decepciones amorosas, tumbas y muertes. Temas que son todo menos consoladores. La diferencia —la libertad— está en esa visión abierta, coloreada y perdida en el horizonte; en aquella libertad de confesar amores lesbianos, pasión por el vino, deseo de jugar en la playa como un niño: la posibilidad, finalmente, de ser uno mismo.

Al género de la música vocal de cámara, están dedicadas en los años siguientes algunas de entre las mejores obras de Dallapiccola: *Quattro liriche di Antonio Machado* (1948), *Goethe-Lieder* (1953), *Cinque canti* (1956) y *Parole di S. Paolo* (1964). Un capítulo aparte es representado por su amor a la poesía de Antonio Machado. El poema *Noche de verano*, también de Machado, será el punto de partida para la refinadísima *Piccola musica notturna*, dedicada a Hermann Scherchen y escrita en doble versión para orquesta (1953-54) y orquesta de cámara (1960-61). El origen de este flechazo se encuentra en un verso del poeta español, que quedaría grabado para siempre en la memoria del compositor: “Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar”. Para Dallapiccola, la poesía de Machado es otra declinación de lo mediterráneo, y en esta imagen se condensan de nuevo visiones de horizontes marinos contemplados desde una condición de soledad remota. Ese mismo verso, que aparece en las *Quattro liriche di Antonio Machado*, sirve de hilo conductor para la última ópera del músico italiano: *Ulisse*.

Compuesto entre 1960 y 1968, *Ulisse* es, en palabras del autor, “el resultado de toda una vida”. Obra casi metafísica (sobre todo por su mágico final), supone el resumen de toda una trayectoria, el punto final de una constante reflexión sobre el destino del hombre y el sentido de la vida. En los años siguientes, Dallapiccola seguirá componiendo, pero nunca volverá a escribir nada tan “definitivo”. En contraste con las atmósferas claustrofóbicas de *Il prigioniero*, aquí la orquesta hace gala de una transparencia que recuerda las atmósferas recogidas de la lírica de cámara más que la ópera. Escuetas líneas instrumentales dibujan una línea sonora delgada, horizontal, distendida, como en el extraordinario prólogo de Calipso. De nuevo, y por última vez, Grecia. Grecia como punto de partida, pero no como meta final. Acogiéndose a la *Divina Comedia* de Dante, el *Ulisse*



de Dallapiccola no termina con el regreso del protagonista a Ítaca. Vuelve a zarpar, esta vez rumbo a lo ignoto, mirando a las estrellas en busca de un significado capaz de romper el velo del silencio y del misterio.

Hacia el futuro

Dallapiccola es uno de los grandes compositores del siglo XX. Los centenarios hay que aprovecharlos a veces para proclamar evidencias que tardan en hacer mella en el gran público. Tal vez su música ha sufrido fuera de Italia el problemático corte —generacional y estético— que la Segunda Guerra Mundial supuso para Europa. En la década de los cuarenta, Dallapiccola resulta demasiado moderno para cuantos todavía miran con recelo a las novedades de la Segunda Escuela de Viena. Diez o quince años más tarde, los innovadores e intolerantes vientos de Darmstadt imponen un giro radical. A estos jóvenes, la música de Dallapiccola acaba por parecerles demasiado “clásica”, demasiado “expresiva”, peligrosamente conectada con un pasado que se quiere cancelar con excesiva prisa y exagerado celo. Su propia idea de una interpretación “lírica” de la dodecafonía, basada en una flexible relación con el dictado tonal, choca frontalmente con el nuevo ideal de la serialización de los parámetros musicales. Un prejuicio similar afectará también a Schoenberg. Dallapiccola saldrá en defensa del autor del *Pierrot Lunaire* tras la publicación del polémico artículo de Boulez, *Schoenberg ha muerto*, al que tilda de “insolentísimo” y “terrorista”.

La figura de Dallapiccola es imprescindible para entender la defensa en clave lírica que de la música de Webern hacen en los años cincuenta los jóvenes músicos italianos en contraste con la interpretación estructuralista y abstracta defendida por la Escuela de Darmstadt. Sin su magisterio, sería difícil comprender las posturas de Nono, Maderna o Berio. De ellos, sólo este último fue alumno suyo, en los cursos que Dallapiccola impartió en Tanglewood en 1951. Tampoco se podría entender la estrecha relación sentimental de Maderna con el mundo de la Grecia clásica, el refinado melos de sus “aulodias”, sin el antecedente de las *Liriche greche*. Pero quien sin duda mantuvo más estrechas relaciones de amistad e intercambio con Dallapiccola fue Luigi Nono. Nunca hubo entre ellos una relación profesor-alumno sino una admiración recíproca entre artistas de generaciones

distintas. El entusiasmo de Nono por la música de Dallapiccola empieza a mediados de los años cuarenta, tras escuchar los *Canti di prigionia*. Después, realiza por su cuenta un exhaustivo estudio de las *Liriche greche*, tomando la parte vocal “como si fuera una larguísima monodía” y analizando los intervalos, el fraseo y la relación entre música y texto.

Diversos comentaristas han puesto en evidencia la influencia que los *Canti di prigionia* han ejercido en algunos pasajes de *Il canto sospeso*, aunque la lección de Dallapiccola se percibe en muchos más lugares de la obra noniana, empezando por los solos vocales de las *Canciones para Silvia* y las *Canciones a Guiomar*, ambas —y es muy difícil pensar que se trate de una coincidencia fortuita— sobre textos de Antonio Machado. Pero esta admiración tiene también un componente moral y humano. Para Nono, Dallapiccola representa el músico comprometido con el presente, el artista que no entiende el lenguaje musical y la composición como herramientas abstractas sino como un instrumento de denuncia de las injusticias, la violencia y la vejación: “De él, de los *Canti di prigionia*, de *Il prigioniero*, se deriva mi gran amor por los heréticos y los perseguidos”. En 1979, Nono ofrece un extremo tributo al admirado maestro y escribe *Con Luigi Dallapiccola*, para seis percussionistas y electrónica: posiblemente una de las piezas menos conocidas de su última fase creativa, aunque muy superior a piezas más trilladas como el *Cuarteto de cuerda*.

Entre 1970 y 1971, compone Dallapiccola el díptico coral *Tempus destruendi-Tempus aedificandi*: música admirable y modernísima, respuesta a las corrientes más avanzadas de la vanguardia en su mismo terreno, aunque el objetivo del compositor no fuera éste. Dallapiccola escribía bajo la fuerte impresión de la Guerra de los seis días entre Israel y el mundo árabe, utilizando todos los recursos de la escritura coral y empleando técnicas vocales que abarcan el canto hablado, el murmurado, la boca cerrada y el grito. En su opinión, la segunda de estas piezas era una exhortación a edificar “una nueva civilización, con valores nuevos o renovados, en contraste con la disolución de una vieja civilización, ya superada”. Palabras que no han perdido un ápice de actualidad. También el siglo XXI, sin duda, necesita de Dallapiccola: del compositor y también del hombre.

PETRASSI: LA POÉTICA ARTESANA COMO TRADICIÓN Y VANGUARDIA

A lo largo de una vida que comprende todo el siglo XX, el caso de Goffredo Petrassi es muy singular entre los mayores autores de la centuria, pues apenas si podría encontrarse uno similar en que se establezcan las distancias tanto con el neoclasicismo como con la vanguardia vienesa. Es verdad que alguna vez se ha empleado el término neoclásico para aplicárselo a su música pero le conviene muy poco y sin duda el apelativo es producto de un malentendido sobre algunas de sus intenciones creativas. Es cierto que Petrassi erige su estilo sobre la sutil tradición histórica de la música italiana. A este propósito se ha dicho que esa tradición se agota en su vena teatral y los nuevos autores intentarán resucitar la tradición instrumental casi perdida, desde los esfuerzos, de modestos resultados, de Martucci o Sgambati, el aparato teórico de Busoni, el impresionismo de Respighi o el neoclasicismo stravinskiano-hindemithiano de Casella o Malipiero.

Desde luego que Petrassi se inserta en esa tradición e incluso recordaremos que era alumno de Casella¹ que le ayudó no poco dirigiendo sus primeras obras. También que una buena parte de la crítica italiana se ha referido a él con el término de “barroco romano” y que en las formas abstractas y libres —la invención especialmente— del Barroco se mueve su universo formal. Pero la tradición a la que se refiere no es solamente la instrumental sino también la vocal y la teatral. Petrassi intenta todos esos caminos como también los intentaría Dallapiccola, un autor que es su continuo referente ya

que ambos pertenecen a la misma generación, dominan el mismo período de la música italiana y realizan una carrera paralela². Paradójicamente se ha querido ver en Dallapiccola al más vanguardista por ser el más explícitamente dodecafónico, el “latinizador” de esa técnica, y al propio tiempo el más expresivo, puesto que aquí y allá a Petrassi no le faltaron algunas críticas que le consideraban más “seco”, lo que tampoco se corresponde con la realidad.

La estética de Petrassi recurre constantemente al ejercicio de una técnica perfecta, al logro de una artesanía que se convierte en arte pero que no sería nada sin el dominio absoluto del oficio. Una poética artesana en la que su obra acaba de resplandecer como lo hacían la de tantos barrocos de primera fila, un espejo técnico en el que él se mira pero sin ninguna intención de convertir su creación en arqueología.

Los que han acentuado los aspectos del Petrassi instrumental tienden a ignorar su amplia obra vocal y a olvidar sus repetidos intentos teatrales que se colocan además en los principios de una carrera ya brillante. Incluso tuvo una práctica en la gestión teatral puesto que fue, y es algo que también se pasa por alto, Superintendente del Teatro de la Fenice de Venecia entre 1937 y 1940. Es inmediatamente después cuando aborda su primera obra teatral, un ballet titulado *La follia di Orlando*³ y no es una azar que el tema se extraiga de Ariosto y en alguna manera nos introduzca en el ámbito de los sujetos monteverdianos. Dos años después, emprenderá su ópera breve *Il cordovano* sobre un



tema cervantino traducido nada menos que por Eugenio Montale⁴. Petrassi siempre bromeaba sobre que esta ópera había sido un honorable fracaso y se aprestó a reducir la orquestación que estimaba excesiva para la modestia del argumento. Pero también el tiempo varía las mentes y la reposición de la ópera, ya muerto el autor, por la Ópera de Roma ha distado de ser un fracaso⁵.

Ni una ni otra obra serán sus únicos ballets y óperas. De los primeros, el *Ritratto di Don Chischiotté* vuelve a insistir en el tema cervantino, de los segundos, *Morte dell'aria* es una reflexión sobre la técnica que en cierta medida contacta con el *Volo di notte* de Dallapiccola aunque en el caso de Petrassi lo más interesante de la obra sea el tratamiento del coro. Aquí acabaría su preocupación teatral mientras en su colega aún nos daría ejemplos como el angustioso *Il prigionero* o esa ópera final, tan magistral como poco conocida, que es *Ulisse*. Y es que entre tanto, la música instrumental de Petrassi está adquiriendo una dimensión que difícilmente podría alcanzar en la teatral seguramente porque su concepto de la poética artesana se refleja más cumplidamente en las obras abstractas. Lo vocal queda ahora en el terreno de la música de concierto, algo que también entra en las tradiciones barrocas y en las que el ejercicio técnico es mucho más urgente que en el caso del teatro.

Obras vocales

Tal vez por eso, y antes de examinar algunos aspectos de su obra puramente instrumental, debemos acordarnos de que Petrassi es un autor de numerosas obras vocales, de concierto, no teatrales, de gran relieve y que en ellas hallamos no sólo el eco de la historia musical italiana sino una posición absolutamente personal y completamente de su tiempo. Ya el *Magnificat*⁶ es una obra totalmente redonda que modernamente ha quedado oscurecida por el impresionante trabajo, posiblemente el más conocido de su autor, que es *Coro di morti*⁷. Los versos de Leopardi sirven aquí para una obra que no sólo es técnicamente perfecta sino que ella sola se basta para desvanecer cualquier asomo de un Petrassi seco o poco expresivo. Una obra que, además, vuelve a entrar en paralelo con Dallapiccola puesto que es como una hoja de un díptico en el que estarían también los *Canti di prigionia* de éste. Leopardi por un lado, María Estuardo, Boecio y Savonarola por otro sirven unos textos aparentemente históricos que nos están hablando de los horrores del tiempo presente, de la guerra, la opresión y la libertad.

A *Coro di morti* sigue otra obra maestra de inspiración española, la espléndida *Noche oscura*⁸ sobre San Juan de la Cruz que merecería ser más conocida entre nosotros. Otras obras vocales pueden ser señaladas como *Motetti per la Passione* de 1966, para coro solo, *Beatitudines* de 1969 para barítono e instrumentos en testimonio por Martin Luther King, *Laudes creatuorum* de 1982 para voz e instrumentos o *Kyrie* de 1986 para coro y cuerdas. Y, desde luego, una obra maestra absoluta como es ese prodigio de ironía musical sobre los textos del absurdo como es *Nonsense* de 1952, para coro solo, sin duda la obra más interpretada internacionalmente de su autor, tanto que en 1964 le añadiría un *Sesto non senso*. Desde luego no son las únicas, pero todas son representativas de su mejor quehacer.

El hecho de que Petrassi utilice textos y también intenciones que van bastante más allá de la pura técnica musical, no debe hacer pensar que su estética varía. El reino de la poética artesana se mantiene y el compositor es capaz de tan variados registros precisamente porque la realización técnica de cada pieza es impecable bien se trate de evocar a los muertos, de expresar el éxtasis misticopoético o de ironizar sobre los trabalenguas. Pero no cabe duda de que

donde mejor se expande este tipo de pensamiento es en el mundo puramente instrumental, en el reino de la forma absoluta en el que Petrassi domina soberanamente sus recursos y por el que es generalmente conocido. Su primera obra de éxito en este terreno es temprana. Se trata de la *Partita* de 1932¹¹. No por casualidad lleva un título que hace honor a las abstractas suites barrocas. Y si por su temprana aparición se puede señalar algún rasgo, tan poco común en el Petrassi posterior, de neoclasicismo, especialmente en la *Chacona* y la *Gallarda*, hay también una curiosa aproximación a Bartók y, especialmente en el final, un claro anticipo de qué sería el lenguaje petrassiano inmediatamente posterior y de cómo lo sería para siempre.

Los conciertos para orquesta

Con todo, el gran corpus de la obra orquestal de Petrassi lo constituyen los conciertos para orquesta. En realidad, son sus auténticas sinfonías, pero él elude una palabra demasiado ligada al clasicismo y al romanticismo. Tampoco todos sus conciertos son una expresión clara de virtuosismo instrumental, aunque en muchos casos lo haya, por lo que tampoco está en la línea de las obras de ese género que cultivan Bartók o Lutoslawski. De lo que se trata es de sacar consecuencias actuales de una de las más grandes invenciones del barroco italiano: el concierto grosso, pero variando dentro de las mismas obras los conceptos de concertantes y de ripieno. El *Concerto per orchestra n° 1* data de 1934 y se desarrolla en tres movimientos de clara filiación barroca y una gran amplitud de armonía disonante pero diatónica. Nada menos que diecisiete años habrá que esperar para el *Concerto per orchestra n° 2*, que es de 1951¹². La orquesta es de cámara y el cambio estilístico notable en sus cinco movimientos nos lleva ya al auténtico Petrassi que no hará esperar tanto el siguiente. El *Concerto per orchestra n° 3*¹³, que se estrena como *Récreations concertantes* y hoy asume ambos títulos, es una música de gran lucidez mental con un cierto aire stravinskiano y una personal elegancia. También es para orquesta de cámara y emplea no poco los solos instrumentales en sus cinco movimientos. El *Concerto per orchestra n° 4*¹⁴ es de la misma época aunque se estrena después del quinto. Aquí encontramos una orquesta de cuerda exclusivamente y un tratamiento armónico más cromático que le acerca a las posiciones de la Escuela de Viena, con las que siempre mantuvo una cierta distancia, llegando a superarla ampliamente sin haberla llegado a asumir por completo. Hay que señalar sin embargo que no hay el menor tufillo expresionista, ese que siempre sale a flote en el atonalismo y dodecafonismo centroeuropeos, sino un sentido muy italiano del equilibrio formal y un afán mucho mayor de pulir la estructura que de hacerla crujir expresivamente. El *Concerto per orchestra n° 5* contrasta violentamente porque está escrito para una gigantesca orquesta¹⁵. Y se basa en una consideración de la capacidad de desarrollo de los intervalos de manera que ahonda sobre su ya lejana proclividad al atematismo y a extraer la energía del propio sonido como fuerza no sólo tímbrica y expresiva sino con capacidad formal. El *Concerto per orchestra n° 6* se estrena como *Invenzione concertata* y asume luego los dos títulos¹⁶. Escrita para metales, percusión y cuerda es una especie de apoteosis del contrapunto llevado hacia la creación de tejidos tímbricos absolutamente originales y muy petrassianos. El *Concerto per orchestra n° 7*¹⁷ es una obra muy personal y valiosa sobre la idea de que el principio de la invención, entendido como el núcleo formal de los barrocos y también como la creatividad pura, debe estar presente en toda la obra y acerca a Petrassi, de una manera tan distante y personal como con la Escuela de Viena, a las experiencias damstandtianas. Esta obra será incluso objeto de un ballet¹⁸.



Boceto de M. Mafai para la representación escénica de *Coro di morti* representado en el Teatro de la Ópera de Roma en 1942
Colección Petrassi

Cinco años más tarde aparecerá el *Concerto per orchestra n.º 8*¹⁹ que cierra brillantemente la serie.

Los conciertos orquestales no abarcan, ni mucho menos, toda la obra instrumental de Petrassi, aunque sí son su cuerpo principal. Otras obras los jalonan, en algunos casos con una importante altura en el catálogo de su autor. En primer lugar habría que citar el *Concierto para flauta y orquesta*²⁰ de 1960. Aquí, la capacidad para exponer las posibilidades del solista es impresionante y, más que acompañarlo, desarrolla Petrassi una especie de paralelismo de universos que confluirá en una brillante síntesis final. El resto, amplio desde luego, de su música puramente instrumental lo constituye una original música de cámara entre la que habrá que entresacar algunas obras notables. Así, el *Quarteto per archi* de 1958²¹ que es importante para definir estilísticamente a

Petrassi, sus búsquedas tímbricas como fundamento de la estructura y su progresivo adentramiento en el atematismo. El final es un amplio Adagio que se impone como una interesante suspensión del tiempo resolviendo las múltiples tensiones de la obra. Casi una continuación, pero con soberano equilibrio, es el *Trio per archi* de 1959²². Aquí, el juego de densidades es muy importante porque el compositor las desdramatiza para lograr un aspecto formal de las mismas. Otras obras de cámara muy personal es *Tre per sette* de 1967, como lo es *Nunc* de 1977 o *Flou* para arpa de 1980. En realidad, todo el Petrassi final es una decantación de lo mejor de su estilo personal en un lenguaje que ha asumido tanto como soslayado hasta la vanguardia postserial marchando más allá de la misma como lo había hecho antes con la atonalidad o el dodecafonismo e incluso el serialismo integral. El vehículo y el recurso máximos siguen siendo, aparte de un talento innegable, la fe en la capacidad poética de la artesanía musical, algo que tiene su raíz en un credo estético y acaba por convertirse en un recurso técnico.

Uno de los elementos más claros para comprender la importancia del pensamiento petrassiano es su actividad en el aspecto más conocido de su carrera: como profesor. Ya en 1939 obtiene la cátedra de composición del Conservatorio Santa Cecilia de Roma de donde pasará en 1960 a la cátedra de perfeccionamiento de la Academia Santa Cecilia de Roma en la que enseñará hasta 1978. Prácticamente cuarenta años de enseñanza ininterrumpida, sin contar cursos especiales sin cuento desde Tanglewood a Buenos Aires. En ese tiempo formó a cientos de compositores italianos, europeos y de todo el mundo y, sin embargo, no se puede decir que sus alumnos tengan una etiqueta estilística común como simplemente demuestran sus alumnos españoles²³ bien distintos entre sí. A diferencia de otros profesores que se implican en la asunción de un credo estético que uniformiza a los alumnos, Petrassi dejaba manifestar cada personalidad confiéndole lo único que él creía que se puede enseñar de la música: la técnica. El resto lo lleva uno dentro. Esta es su gran lección como profesor pero también lo que irradia desde su obra creativa personal, profunda y hermosa.

Tomás Marco

¹ Su maestro oficial en el Conservatorio de Roma fue Bustini.

² Ambos nacen en 1904 pero el longevo Petrassi sobrevivirá a su colega en más de un cuarto de siglo.

³ Compuesto en 1942. Estrenado en La Scala de Milán en 1947.

⁴ Se trata del entremés *El viejo celoso*. La Scala lo estrena en 1949.

⁵ En los años setenta hubo otro montaje en los Estados Unidos.

⁶ Compuesto en 1946 .estrenado en París en 1947.

⁷ Se estrena en 1950 en el Teatro Eliseo de Roma. El libreto es de Scialoja.

⁸ Compuesto en 1940, Bernardino Molinari lo estrena en Roma en 1941.

⁹ El propio autor dirige el estreno en el Festival de Venecia de 1941.

¹⁰ Mario Rossi la estrena en el Festival de Strasbourg de 1951. La obra es del año anterior.

¹¹ Vencedora de un concurso, Casella dirigió el estreno en el Festival de la SIMC de Ámsterdam en 1933 y la llevó luego por varias ciudades.

¹² Se trata de un encargo de Paul Sacher que éste estrena al año siguiente en Basilea.

¹³ Encargado por la Südwestfunk de Baden-Baden, fue estrenado en Aix en Provence bajo la dirección de Hans Rosbaud en 1953.

¹⁴ Se estrenó en Roma en 1954 como encargo de la RAI.

¹⁵ Es un encargo de la Orquesta Sinfónica de Boston. Escrito en 1954 se estrena en la ciudad americana en 1955 bajo la dirección de Charles Munch.

¹⁶ Encargo de la BBC, se estrena en 1957 en el londinense Albert Hall.

¹⁷ Se estrena en Bolonia en 1967 en homenaje a la Resistencia.

¹⁸ Lo monta La Scala en 1977 con coreografía de Milosz y el título de *Rivolta di Sisifo*.

¹⁹ Lo estrena en Chicago en 1972 Carlo Maria Giulini .es un encargo de la orquesta de esa ciudad..

²⁰ Encargado por la Norddeutsche Rundfunk de Hamburgo y escrito para el flautista Severino Gazzelloni, éste lo estrena en 1961 en Hamburgo con la Orquesta de la NDR dirigida por Hans Schmidt-Isserstedt.

²¹ El Cuarteto Parrenin lo estrena en la Bienal de Venecia de ese año.

²² Es un encargo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y se estrenó en Washington en 1961.

²³ Bernaola, Prieto, Villa Rojo, Oliver, etc.

Una aproximación discográfica

DALLAPICCOLA Y PETRASSI EN CD

Pese a contadas excepciones para con algunas de sus obras mayores, el legado compositivo de Dallapiccola y Petrassi no ha gozado por el momento de una discografía acorde con sus méritos. La descatalogación de muchos de los registros históricos —no reemplazados hasta ahora con nuevas grabaciones que vengan a rellenar el hueco dejado por aquéllos— contribuye a invertebrar una discografía en exceso dispersa pero que, a pesar de sus muchas carencias (algunas lamentables), es menos reducida de lo que pudiera creerse.

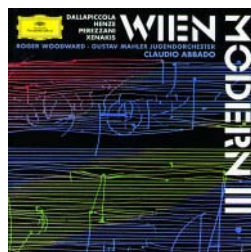
DALLAPICCOLA

Orquesta

El apartado orquestal de Dallapiccola —reducido respecto a su obra vocal pero de no escaso interés— es uno de los más desatendidos por la fonografía reciente. El pionero registro —grabado “en vivo” en la Residencia de Múnich el 27 de mayo de 1955, es decir a los ocho años de su composición— de las *Due pezzi* (1947) a cargo del siempre inquieto Erich Kleiber aún no ha encontrado sustituto. Lo mismo sucede con la minuciosa recreación de Cantelli de los fragmentos sinfónicos (1948) del ballet *Marsia*; su lírica y contrastada lectura al frente de la Sinfónica NBC, de sonido “mono” más que correcto y recientemente reeditada, merece conocerse pese a hallarse algo perdida en una caja de 4 CDs de muy diverso contenido. También “mono”, también excelente y también sin competencia la versión de la *Tartiniana*



(1952) que dirige Bernstein a la Sinfónica Columbia con Ruth Possett como violín solista. El *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* (1939-41) tiene en Canino y Suvini, al frente del Dallapiccola Ensemble, unos traductores sensibles y entregados. Ejemplar resulta la delicada *Piccola musica notturna* (1954) que la refinada batuta de Abbado recrea —“en vivo” y con un magnífico sonido— junto a la Orquesta

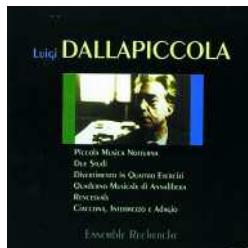


Gustav Mahler en el tercero de los volúmenes consagrados al ciclo Wien Modern, como también lo es la *Tartiniana seconda* (1955-56) —en su versión con acompañamiento orquestal— a cargo de Marco Rizzi y Luigi Suvini junto al Dallapiccola Ensemble. Zoltán Peskó, volcado también como veremos a la causa de Petrassi, es responsable de la única versión

disponible de la última partitura orquestal de Dallapiccola, *Three Questions with two Answers* (1962). Otras obras de interés como las *Variaciones* (1954) o la *Partita*, obra inaugural del catálogo del músico fechada en 1930-32, continúan a la espera de versiones modernas que sustituyan, respectivamente, a las ya añosas de Whitney y Celibidache (este último con la soprano Bruna Rizzoli y la RAI de Turín).

Cámara

Una obra domina la discografía camerística: la *Ciaccona, intermezzo e adagio*, dramática página de guerra (1945) a la que muchos violonchelistas han consagrado sus esfuerzos. Los espléndidos Lucas Fels (en el registro monográfico debido al Ensemble Recherche), Anssi Karttunen y el suizo de origen taiwanés Wen-Sinn Yang destacan en una página espe-



cialmente bien servida. Descatalogados los *Due studi* (1946-47) y la *Tartiniana seconda* (1955-56) a cargo de Sandro Materassi y el propio compositor al piano, los mejores intérpretes en disco de estas obras son, para la primera, Melise Mellinger y Sven Thomas Kiebler (también en el citado disco del Ensemble Recherche) y los

más recientes, e igualmente magníficos, Michelle Makarski y Thomas Larcher. La primera versión de la *Tartiniana seconda* aparece bien defendida —aunque la entonación del violín podría ser más segura— por el dúo Bonuzzi/Canino. Excelente la *Piccola musica notturna* —versión revisada de 1961 para ocho instrumentos— en la interpretación del Ensemble Recherche dirigido por Mark Foster.

Piano

El pasado 17 de marzo pudo escucharse en la sede madrileña de la Fundación Juan March al pianista italiano Roberto Prosseda —especialista en Petrassi y Dallapiccola— en su versión de la integral pianística de este último. A la espera del inmediato lanzamiento del disco que Prosseda ha grabado para Naxos con estas tres obras (y que incluirá también las obras para violín y violonchelo junto a Duccio y Vittorio Caccanti) la mejor forma de acceso a este reducido catálogo lo constituye el muy expresivo registro de Mariaclara Monetti, aunque los complementos (unas anodinas piezas de Castelnuovo-Tedesco) no le beneficien demasiado. Integrales aparte, quienes quieran conocer el homenaje a Paganini de la deliciosa *Sonatina canonica* (1942-43) tienen en la versión de Magaloff, tomada “en vivo” durante el Festival de Salzburgo de 1969, un inesperado y valioso defensor. El magistral *Quaderno musicale di Annalibera* (1952) cuenta —además del viejo registro de Dino Ciani y el más reciente debido a Jean-Luc Fafchamps (Sub Rosa, 1995)— con las fabulosas versiones a cargo de Canino y Kiebler.

Voces y coros

El catálogo vocal, fundamental en el corpus del músico italiano, incluye importantes referencias. Así, el *Divertimento in quattro esercizi* (1934), para soprano y cinco instrumentos, en la voz de Sarah Leonard y el Ensemble Recherche o *Rencesvals* (1946) a cargo de Towako Sato-Schöllhorn y Sven Thomas Kiebler. El hermoso tríptico *Liriche greche* que integran *Cinque frammenti di Saffo* (1942), *Due liriche di Anacreonte* (1944-45) y *Sex carmina Alcaei* (1945) dispone de dos valiosas interpretaciones, las protagonizadas por Anita Morrison, con el acompañamiento del Dallapiccola Ensemble, y Luisa Castellani junto al Ensemble Contrechamps; aunque a ambas supere quizá la de Julie Moffat, con un sostén instrumental a cargo de Hans Zender y el Ensemble InterContemporain verdaderamente excepcional.

Muy recomendables también los registros de *Tre poemi* (1948-49), *Quattro liriche di Antonio Machado* (1964) y la postrera *Commiato* (1972) debidos a Natalia Zagorinskaja,

Luisa Castellani y el Ensemble Contrechamps. A título de rareza, hay que recordar los desaparecidos *Cinque canti* (1956), a cargo del barítono Teodoro Rovetta y la Orquesta Scarlatti de Nápoles dirigida por Pierre Boulez y de Mario Basola y la Orquesta del Teatro La Fenice a las órdenes de Hermann Scherchen, así como *Preg-*

biere (1962) en versión de estos últimos intérpretes.

De *Estate*, breve coro masculino escrito en 1932, sólo existe la versión, correcta sin más, del Coro Contemporáneo de Aix-en-Provence pero de los tres *Canti di prigionia* (1938-41), una de las obras maestras absolutas de Dallapiccola, disponemos de dos versiones cimeras: la del New London Chamber Choir y el

Ensemble InterContemporain dirigidos por Hans Zender y la que lidera Esa-Pekka Salonen a miembros de la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca, el Coro de la Radio Sueca y el Coro de Cámara Eric Ericson. Igualmente Zender es —junto al admirable New London Chamber Choir— el intérprete idóneo de los *Due cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane* (1933) y *Tempus destruendi-Tempus aedificandi* (1970-71). Sería deseable que la única versión hasta hace poco disponible de los *Canti di liberazione* (1951-55), la dirigida por Metzmacher al Coro de Cámara RIAS y la Orquesta Sinfónica de Bamberg, regresase pronto a los catálogos.

Ópera

Dos ausencias y dos presencias marcan discográficamente esta parcela trascendental del arte de Dallapiccola en la que se dan cita dos piezas maestras del arte lírico del siglo XX. Las ausencias corresponden a la ópera-oratorio *Job* (1950), olvidada desde el lejano registro de Scherchen con el Coro y la Orquesta del Teatro de La Fenice, y *Volo di notte* (1937-38), primera de sus óperas y que todavía no ha gozado de los honores del disco.

Las presencias son, claro está, las de Esa-Pekka Salonen y Ernest Bour. La magistral versión que el primero —junto a Bryn-Julson, Hynninen y Haskin— ofreció hace casi una década de *Il prigioniero* (1944-48) compensa la ausencia de los registros históricos de Rosbaud (grabado “en vivo” y cantado en alemán),

Scherchen (“en vivo”, en alemán y también con el gran Eberhard Wächter como protagonista) y la que en 1971 grabara Carl Melles a la Sinfónica de la Radio austríaca para el sello Italia (en alemán y con Poli,

English y de nuevo Wächter). Debería reeditarse sin embargo la dirigida por Antal Doráti a la Nacional de Washington con las voces de Barrera, Mazzieri y Emile, una verdadera revelación en su época que hizo mucho por la difusión de esta obra extraordinaria (Decca, 1975). La reciente edi-

ción del *Ulisse* (1960-68), testamento operístico de Dallapiccola, en la soberbia grabación debida a Ernest Bour —emocionante testimonio de una versión de concierto efectuada en el parisino Auditorio de Radio France el 6 de mayo de 1975— relega a simple curiosidad el anterior registro del estreno de la obra (el 29 de septiembre de 1968 en el Festival de Berlín) a cargo de Lorin Maazel, cantado en alemán y de calidad sonora muy inferior.

PETRASSI

Orquesta

Considerada por Massimo Mila como “uno de los más grandes regalos que la música italiana [...] ha hecho al mundo”, la serie de ocho *Conciertos para orquesta* —compuesta entre 1933 y 1972 y cuya estética evoluciona entre el neoclasicismo y la abstracción— domina esta importante parcela del extenso catálogo de Goffredo Petrassi. La grabación, pionera y más que notable, de Zoltán Peskó al frente de tres orquestas de países distintos efectuada a lo largo de la década de los setenta que, primero en LP y luego en CD, hizo que muchos discófilos conocieran estas obras tendrá pronto un serio competidor. Anunciada su comercialización para el último trimestre del año, la novísima integral de Arturo Tamayo para Stradivarius puede convertirse en el acontecimiento discográfico del año Petrassi, habida cuenta que el

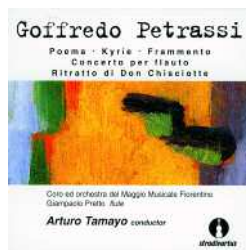
director madrileño cuenta en su haber con uno de los registros indispensables en cualquier discoteca básica dedicada al músico de Zagarolo: el que incluye la suite del ballet neoclásico *Ritratto di don Chisciotte* (1945), el exquisito *Concierto para flauta* (1960), el magistral *Poema* para cuerda y cuatro trompetas (1977-80), el

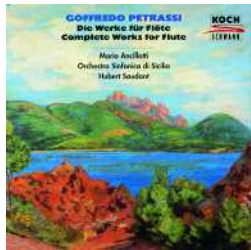
Kyrie y el postrero *Frammento* (1983). Este último muy preferible aquí a la versión “en vivo” de Sinopoli que, con una orquesta tan voluntariosa como discreta, realiza una lectura demasiado mortecina y de mucha menor riqueza tímbrica.

Cámara

Son abundantes y, por lo general, muy estimables las grabaciones consagradas al legado camerístico de Petrassi. El monográfico dirigido por Andrea Molino propone excelentes versiones de la *Sonata da camera* para clave y diez instrumentos (1948), el virtuosístico *Grand Septuor* (1977-78) dedicado a Donatoni y la serena *Sestina d'autunno* (1981-82) junto a la página vocal *Beatitudines*.

Otro variado y recomendable panorama de más de cuatro décadas de creación petrassiana es el ofrecido por Fabio Maestri al frente del Grupo “Musica d'Oggi” y que incluye la *Serenata* para cinco instrumentos (1958), el *Duetto* para violín y viola (1985) y, de nuevo, el *Grand Septuor* además de las pianísticas *Invenzioni* y *Laudes Creaturarum*; como única mácula, el descuido de no indicar en parte alguna su fecha de grabación. La obra completa para flauta, integrada por *Dialogo angelico*





para dos flautas (1948), *Souffle* para dos flautas y piccolo (1969), *Ala* para piccolo, flauta y clave (1972) y *Romanzetta* para flauta y piano (1980) —a las que se añade el brillante *Concierto para flauta* ya citado— tiene en Mario Ancillotti un intérprete escrupuloso y eficaz. Pese a que el sonido resulte un punto reverberante, la versión que ofrece el Cuarteto Paolo Borciani del *Cuarteto de cuerda* (1958) —en un programa muy homogéneo que incluye piezas de Donatoni y Solbiati— resulta idónea para conocer esta considerable obra de transición. También sin competencia (y ni falta que le hace) la magistral versión que el Trío Contrechamps realiza del *Trío para cuerdas* de 1959, página soberbia y vigorosa provista, en palabras de Philippe Albèra, de “un lirismo atonal que se distingue tanto del rigor de las construcciones poswebernianas de los años cincuenta como de las convenciones expresivas de las músicas conservadoras”. Hondo en la expresión y variado en su exploración tímbrica, el *Elogio per un'ombra* para violín solo (1971), homenaje póstumo a Casella, tiene en Michelle Makarski a una intérprete inatacable, como es el caso de la arpista Claudia Antonelli en la sugestiva *Flou* (1980). Junto a *Nunc* (1971), pieza favorita de numerosos guitarristas, en el apartado para este instrumento destaca la exigente *Suoni notturni* (1959), de la que el mallorquín Gabriel Estarellas ofrece una sobresaliente versión en un interesante recital ítalo-español.

Piano

Además de las comentadas *Invenzioni* (1944) a cargo de Velia de Vita, incluido en el disco del Grupo “Musica d'Oggi”, y algunas versiones sueltas de la minúscula *Toccata* de 1933, el piano de Petrassi tiene su mayor defensor en Roberto Prosseda, intérprete hace ya tres años de la única integral consagrada a este repertorio que esperamos ver muy pronto distribuida en nuestro mercado; además de la *Siciliana e Marcia* para cuatro manos (1930) el registro incluye una conversación de quince minutos con el maestro.

Voces, coros, ópera

Por el momento, la discografía ha prestado una menor atención a este terreno de la creación petrassiana. Entre las pocas obras disponibles destaca el emotivo homenaje a Luther King *Beatitudines*, para barítono y cinco instrumentos (1969), inscrito en el excelente monográfico de Andrea Molino, y *Laudes Creaturarum* para recitador y seis instrumentos (1982), contenido en la grabación del Grupo “Musica d'Oggi”.

En magnífica versión del Coro y la Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino, el arcaizante *Kyrie* para coro y cuerdas (1986) —última y conmovedora obra del músico— completa, como ya se comentó, el muy atractivo disco de obras orquestales dirigido por Arturo Tamayo. El estremecedor *Coro di morti* (1940-41) sobre poema de Leopardi, la sublime *Noche oscura* (1950-51) inspirada



en San Juan de la Cruz —acaso la obra maestra coral de su autor— y el juvenil y algo pomposo *Salmo IX* (1934-36) configuran, en las inspiradísimas interpretaciones de Maderna y el propio compositor y pese a un sonido que no oculta su edad, el mejor testimonio fonográfico de esta desatendida parcela. Las mismas versiones de *Coro di morti* y *Salmo IX* a cargo de Petrassi, con el añadido de los *Quattro inni sacri* (1950) y la supresión de la *Noche oscura* por Maderna, dan contenido al registro de Datum.



En cuanto a *Il cordovano* (1944-48), deliciosa ópera cómica basada en un entremés cervantino traducido por Montale, la espléndida grabación “en vivo” dirigida por Marcello Panni a la RAI de Roma con las voces de Paoletti, Rigacci, Condò, Luccardi, Barbacini y Orecchia —primicia mundial en su momento— continúa su andadura en solitario veinte años después de su publicación.

Juan Manuel Viana

DISCOGRAFÍA

Se señalan en rojo las grabaciones de referencia a juicio del autor

LUIGI DALLAPICCOLA

- Due pezzi** (+ Berg, Hartmann: obras diversas). ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: ERICH KLEIBER. Stradivarius STR 10064 (1955).
- Marsia, frammenti sinfonici** (+ Rossini, Mozart, Schuman, Milhaud, Verdi, Haydn, Vivaldi, Busoni, Beethoven, Corelli, Geminiani, Vivaldi, Monteverdi: obras diversas). ORQUESTA SINFÓNICA NBC. Director: GUIDO CANTELLI. 4 CD Testament SBT4 1317 (1950).
- Tartiniana** (+ Lopatnikov: Concertino. Shapero: Sinfonía). RUTH POSSELT, violín. ORQUESTA SINFÓNICA COLUMBIA. Director: LEONARD BERNSTEIN. Sony Bernstein Century SMK 60725 (1953).
- Variaciones per orchestra** (+ Copland, Carter, Ives: obras para orquesta). ORQUESTA DE LOUISVILLE. Director: ROBERT WHITNEY. First Edition FECD 0001.
- Piccola musica notturna** (+ Xenakis, Pizzetti, Henze: obras para orquesta). ORQUESTA DE JÓVENES GUSTAV MAHLER.

- Director: CLAUDIO ABBADO. Deutsche Grammophon 447 115-2 (1992).
- Three Questions with two Answers** (+ Maderna: Aura, Widmung, Pièce pour Ivry). ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC. Director: ZOLTÁN PESKÓ. Warner Fonit 0927 43406-2 (1977).
- Piccola musica notturna. Due studi. Divertimento in quattro esercizi. Quaderno musicale di Annalibera. Rencessvals. Ciaccona, Intermezzo e Adagio.** SARAH LEONARD Y TOWAKO SATO-SCHÖLLHORN, sopranos. ENSEMBLE RECHERCHE. Director: Mark Foster. Accord 202822 (1995).
- Piccolo concerto per Muriel Couvreur. Cinque frammenti di Saffo. Due liriche di Anacreonte. Sex carmina Alcaei. Tartiniana seconda.** BRUNO CANINO, piano; MARCO RIZZI, violín; ANITA MORRISON, soprano. DALLAPICCOLA ENSEMBLE. Director: LUIGI SUVINI. Nuova Era 7109 (1992).
- Tartiniana seconda. Ciaccona, intermezzo e adagio. Due studi. Quaderno musicale di Annalibera.** BRUNO CANINO, piano; RODOLFO BONUZZI, violín; ARTURO BONUZZI, violonchelo. Stradivarius STR 33332 (1994).

Ciaccona, intermezzo e adagio (+ Ysaÿe, Krenek, Lutoslawski, Dutilleux, Lindberg, Salonen, Saariaho: obras para violonchelo). ANSSI KARTTUNEN, violonchelo. Finlandia 4509-95767-2 (1994).

Ciaccona, intermezzo e adagio (+ Hindemith, Henze, Kachaturian, Kodály: obras para violonchelo). ERLING BLÖNDAL BENGSSON, violonchelo. Danacord DACOCD 425 (1995).

Ciaccona, intermezzo e adagio (+ Hindemith, Krenek, Ligeti, Henze, Ibert, Reimann, Kirchner: obras para violonchelo). WOLFGANG BOETTCHER, violonchelo. Nimbus NIM 5616 (1999).

Ciaccona, intermezzo e adagio (+ Hindemith, Crumb, Mayuzumi, Dutilleux, Britten, Penderecki, Schnittke: obras para violonchelo). WEN-SINN YANG, violonchelo. Arts 47618-2 (2001).

Due studi. (+ Diamond: Sonata para piano n° 1. Schuman: Concierto para piano). RUGGIERO RICCI, violín; ROSALYN TURECK, piano. VAI VAIA 1124.

Due studi. (+ Tartini, Petrassi, Berio, Carter, Rochberg, Anónimo: obras para violín y para violín y piano). MICHELLE MAKARSKI, violín; THOMAS LARCHER, piano. ECM New Series 1712 465 337-2 (2000).

Tartiniana seconda (+ Janáček: Sonata para violín y piano. Prokofiev: Sonata para violín y piano n° 2). ALBERTO BOLOGNI, violín; GIUSEPPE BRUNO, piano. Eroica 3027 (2000).

Sonatina canonica (+ Mendelssohn, Beethoven, Ravel: obras para piano). NIKITA MAGALOFF, piano. Orfeo d'Or C 531 001 B (1969).

Sonatina canonica (+ Hummel, Moscheles, Kuhlau, Liszt, Busoni: obras para piano). MARCO PASINI, piano. Dynamic CDS 360 (2001).

Quaderno musicale di Annalibera (+ Scelsi, Berio, Bussotti, Evangelisti: obras para piano). ELISABETH KLEIN, piano. Classico 259 (2000).

Sonatina canonica. Tre Episodi dal balletto "Marsia".

Quaderno musicale di Annalibera (+ Castelnuovo-Tedesco: obras para piano). MARIA CLARA MONETTI, piano. ASV DCA 1034 (1997).

Due cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane. Canti di prigionia. Musica per tre pianoforti (Inni). Estate (Frammento di Alceo). Solistas. CORO CONTEMPORÁNEO DE AIX-EN-PROVENCE. PERCUSIONES DE ESTRASBURGO. Director: ROLAND HAYRABEDIAN. Adda 581284 (1990-91).

Tre poemi. Cinque frammenti di Saffo. Due liriche di Anacreonte. Sex carmina Alcæi. Quattro liriche di Antonio Machado. Commiato. LUISA CASTELLANI Y NATALIA ZAGORINSKAIA, sopranos. ENSEMBLE CONTRECHAMPS. Director: GIORGIO BERNASCONI. Stradivarius STR 33462 (1997).

Canti di prigionia. Cinque frammenti di Saffo. Due liriche di Anacreonte. Sex carmina Alcæi. Tempus destruendi-Tempus ædificandi. Due cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane. NEW LONDON CHAMBER CHOIR. Director: JAMES WOOD. ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. Director: HANS ZENDER. Erato Apex 8573 89230 2 (1995).

Canti di liberazione (+ Hartmann: Miseræ, Gesangsszene). CORO DE CÁMARA RIAS. ORQUESTA SINFÓNICA DE BAMBERG. Director: INGO METZMACHER. EMI 5 56468 2 (1997).

Il prigioniero (+ Ghedini: Concerto dell'Albatro). HELENE WERTH, EBERHARD WÄCHTER, HELMUT KREBS, LOTHAR BRÜNNING. CORO DE LA CATEDRAL DE SANTA EDUVIGIS. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: HANS ROSBAUD. Arkadia G1770.1 (1955).

Il prigioniero. HELGA PILARCZYK, EBERHARD WÄCHTER, HELMUT KREBS. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: HERMANN SCHERCHEN. Stradivarius 10034 (1956).

Il prigioniero. Canti di prigionia. PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano; JORMA HYNINEN, barítono. CORO DE LA RADIO SUECA. CORO DE CÁMARA ERIC ERICSON. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO SUECA. Director: ESA-PEKKA SALONEN. Sony SK 68323 (1995).

Ulisse. ERIK SÆDÉN, ANNABELLE BERNARD, HELMUT MELCHERT, HILDEGARD HILLEBRECHT, VICTOR VON HALEM, JEAN MADEIRA, JOSÉ VAN DAM. CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA ALEMANA DE BERLÍN. Director: LORIN MAAZEL. 2 CD Stradivarius 10063 (1968).

Ulisse. CLAUDIO DESDERI, GWYNN CORNELL, WILLIAM WORKMAN, DENISE BOITARD. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA DE RADIO FRANCIA. Director: ERNEST BOUR. 2 CD Naïve Radio France V 4960 (1975).

GOFFREDO PETRASSI

Ocho Conciertos para orquesta. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC. PHILHARMONIA HUNGARICA. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RAI DE MILÁN. Director: ZOLTÁN PESKÓ. 3 CD Warner Fonit 8573 83274-2 (1972-79).

Poema. Kyrie. Frammento. Concierto para flauta. Retrato de Don Quijote. GIAMPAOLO PRETTO, flauta. CORO Y ORQUESTA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. Director: ARTURO TAMAYO. Stradivarius STR 33552 (1999).

Frammento (+ MENDELSSOHN, SCHOENBERG, LISZT: OBRAS ORQUESTALES). JOVEN ORQUESTA ITALIANA. Director: GIUSEPPE SINOPOLI. Stradivarius STR 33612 (1998).

Obra completa para flauta. MARIO ANCILLOTTI Y LUCIANO TRISTANO, flautas; LEONARDO BARTELLONI, piano y clave. ORQUESTA SINFÓNICA SICILIANA. Director: HUBERT SOUDANT. Koch-Schwann 3-1524-2 H1 (1993).

Sonata da camera. Beatitudines. Grand Septuor. Sestina d'autunno. GREGOR HOLLMANN, clave; GÜNTER KIEFER, barítono; EDMONDO TEDESCO, clarinete. COMPANIA. Director: ANDREA MOLINO. Stradivarius STR 33347 (1994).

Invenzioni. Serenata. Duetto. Laudes Creaturarum. Grand Septuor. GRUPPO "MUSICA D'OGGI" DI ROMA. Directores: LUIGI LANZILLOTTA Y FABIO MAESTRI. Bongiovanni GB 5534-2.

Cuarteto de cuerdas (+ Donatoni: The Heart's eye. Solbiati: Quartetto con lied). CUARTETO PAOLO BORCIANI. Stradivarius STR 33341 (1994).

Trío de cuerdas (+ Hindemith: Trío de cuerdas n° 1 op. 34. Veress: Trío de cuerdas). TRÍO CONTRECHAMPS. Stradivarius STR 33481 (1998).

Elogio per un'ombra (+ Tartini, Dallapiccola, Berio, Carter, Rochberg, Anónimo: obras para violín y para violín y piano). MICHELLE MAKARSKI, violín. ECM New Series 1712 465 337-2 (2000).

Flou (+ Hindemith, Krenek, Tailleferre, Berio, Britten, Bussotti: obras para arpa). CLAUDIA ANTONELLI, arpa. Arts 47532-2 (1999).

Nunc. Suoni notturni (+ Scarlatti, Frescobaldi, Locatelli, Fiorillo, Paganini, Castelnuovo-Tedesco, Giuliani: obras para guitarra). ELIOT FISK, guitarra. Music Masters 01612-67079-2 (1991).

Nunc. Suoni notturni (+ Berio, Solbiati, D'Angelo: obras para guitarra). FRANZ HALÁSZ, guitarra. BIS CD-823 (1996).

Nunc (+ Bach, Henze: obras para guitarra). STEFANO GRONDONA, guitarra. Dynamic CDS 59.

Nunc (+ Riehm, Benguerel, Kagel, Takemitsu, Krenek, Quell: obras para guitarra). HELMUT OESTERREICH Y THOMAS BITTERMANN, guitarras. Bayer Cadenza CAD 800890.

Suoni notturni (+ Bach-Götze, Bach-Segovia, Farkas, Huzella, Kováts, Ponce: obras para guitarra). LÁSZLÓ SZENDREY-KARPER, guitarra. Hungaroton HCD 31691 (1972).

Suoni notturni (+ de Pablo, C. Halffter, J. L. Turina, Ghedini, Bettinelli: obras para guitarra). GABRIEL ESTARELLAS, guitarra. Stradivarius STR 33401 (1994).

Toccata (+ Lupi, Clementi, Alain, Martinet, Messiaen: obras para piano). MIRIAM DONADONI OMODEO, piano. Edipan PAN 3075.

Toccata (+ Liszt, Franck, Scriabin, Casella: obras para piano). PIETRO MASSA, piano. Masters Arts ma-00013 (2003).

Obra completa para piano. ROBERTO PROSSEDA, piano. Fonè 2049 (2001).

Coro di morti. Noche oscura. Salmo IX. CANINO, BALLISTA, PERROTTA, pianos. CORO POLIFÓNICO DE MILÁN. CORO Y ORQUESTA DE LA RADIO DE HESSE. ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DE LA RAI DE MILÁN. Directores: BRUNO MADERNA, GOFFREDO PETRASSI. Stradivarius STR 10066 (1952, 1962).

Coro di morti. Quattro inni sacri. Salmo IX. CANINO, BALLISTA, PERROTTA, pianos. CORO POLIFÓNICO DE MILÁN. ORQUESTAS SINFÓNICAS Y COROS DE LA RAI DE TURÍN Y MILÁN. Director: GOFFREDO PETRASSI. Datum DAT 90001 (1962).

Il Cordovano. SLAVKA PAOLETTI, SUSANNA RIGACCI, NUCCI CONDÒ, GIANCARLO LUCCARDI, PAOLO BARBACINI, PAOLO ORECCHIA. ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DE LA RAI DE ROMA. Director: MARCELLO PANNI. Ricordi CRMCD 1005 (1984).



Temporada
2004-2005

Avance de Programación

XIII Liceo de Cámara



AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA
Sala de Cámara

1 ABONO A
Miércoles, **13** de octubre de 2004

Cuarteto Borodin

Cuarteto Residente del XIII Liceo de Cámara

Ciclo "Diálogos imaginarios" I

D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto nº 7 en fa sostenido menor, op. 108 (1960)
L. v. BEETHOVEN
Cuarteto nº 7 en fa mayor, op. 59 nº 1 "Rasumovski" I (1806)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto nº 11 en fa menor, op. 122 (1966)

2 ABONO B
Jueves, **14** de octubre de 2004

Cuarteto Borodin

Cuarteto Residente del XIII Liceo de Cámara

Ciclo "Diálogos imaginarios" II

D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto nº 1 en do mayor, op. 49 (1938)
L. v. BEETHOVEN
Cuarteto nº 8 en mi mayor, op. 59 nº 2 "Rasumovski" II (1806)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto nº 8 en do menor, op. 110 (1960)

3 ABONO A
Miércoles, **27** octubre de 2004

Cuarteto Artemis

Arcángel, cantaor

Ciclo "Nuevos cuartetos" I

J. C. ARRIAGA
Cuarteto nº 1 en re menor (1824)
M. SOTELO
Cuarteto nº 2 para cuerdas y cantaor "Artemis" (2003-04)*
W. A. MOZART
Cuarteto nº 23 en fa mayor, K 590 "Prusiano" I (1790)

* Estreno absoluto

Obra encargo del Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid en coproducción con la BBC de Londres y la WDR de Colonia.

4 ABONO B
Viernes, **5** de noviembre de 2004

Trío Beaux Arts

W. A. MOZART
Trío en si bemol mayor, K 504 (1786)
A. SCHNITTKE
Trío para violín, violonchelo y piano (1992)
F. MENDELSSOHN
Trío nº 1 en re menor, op. 49 (1839)

5 ABONO A
Jueves, **25** de noviembre de 2004

La Risonanza

David Plantier y
Olivia Centurioni, violines
Caterina dell'Angelo, violonchelo
Franco Pavan, teorba
Fabio Bonizzoni, órgano y dirección

III centenario de la muerte de Heinrich von Biber

H. v. BIBER
Integral de *Las sonatas del Rosario* (c.1676)
I. Misterios Gozosos
II. Misterios Dolorosos

6 ABONO B
Viernes, **26** de noviembre de 2004

La Risonanza

Riccardo Minasi, violín y viola
Caterina dell'Angelo, violonchelo
Franco Pavan, teorba
Fabio Bonizzoni, órgano, clave y dirección

III centenario de la muerte de Heinrich von Biber

H. v. BIBER
Integral de *Las sonatas del Rosario* (c.1676)
III. Misterios Gloriosos
IV. Passacaglia
Balletti Lamentabili
Mensa Sonora (Partes II y III)

7 ABONO A
Miércoles, **1** de diciembre de 2004

Cuarteto Kopelman

S. PROKOFIEV
Cuarteto nº 2 en fa mayor, op. 92 (1942)
N. MIASKOVSKI
Cuarteto nº 13 en la menor, op. 86 (1949)*
P. I. CHAIKOVSKI
Cuarteto nº 3 en mi bemol menor (1876)
* Estreno en España

8 ABONO B
Martes, **21** de diciembre de 2004

Cuarteto Villa Musica

Kalle Randalu, piano

Ciclo "Nuevos cuartetos" II

M. CANALES
Cuarteto de cuerda en re mayor, op. 3 nº 1 (1774)
J. TURINA
Cuarteto para piano y cuerdas en la menor, op. 67 (1931)
A. ARACIL
Cuarteto de cuerda nº 3 (2004)*
E. GRANADOS
Quinteto para piano y cuerdas en sol menor (1898)
* Estreno absoluto
Obra encargo del Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid

9 ABONO A
Miércoles, **12** de enero de 2005

Cuarteto Oleg Kagan

Viktor Tretjakov, violín
Yuri Bashmet, viola
Natalia Gutman, violonchelo
Vassili Lobanov, piano

L. v. BEETHOVEN
Cuarteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor, op. 16 bis (1796-1810)
R. SCHUMANN
Cuarteto para piano y cuerdas en mi bemol mayor, op. 47 (1843)
J. BRAHMS
Cuarteto para piano y cuerdas nº 1 en sol menor, op. 25 (1861)

10 ABONO B
Viernes, **28** de enero de 2005

Cuarteto Borodin

Cuarteto Residente del XIII Liceo de Cámara

Ciclo "Diálogos imaginarios" III

D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto nº 9 en mi bemol mayor, op. 117 (1964)
L. v. BEETHOVEN
Cuarteto nº 9 en do mayor, op. 59 nº 3 "Rasumovski" III (1806)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto nº 10 en la bemol mayor, op. 118 (1964)

11 ABONO A
Domingo, **30** de enero de 2005

Cuarteto Borodin

Cuarteto Residente del XIII Liceo de Cámara

Ciclo "Diálogos imaginarios" IV

L. v. BEETHOVEN
Cuarteto nº 15 en la menor, op. 132 "Galitzin" (1824?-25)
D. SHOSTAKOVICH
Cuarteto nº 15 en mi bemol menor, op. 144 (1974)

12 ABONO B
Jueves, **10** de febrero de 2005

Cuarteto Alban Berg

Ciclo "Diálogos imaginarios" V

F. SCHUBERT
Cuarteto nº 10 en mi bemol mayor, D 87, op. post. 125 nº 1 (1813)
R. HAUBENSTOCK-RAMATI
Cuarteto nº 2 "In memoriam Christi Zimmerl" (1977)
F. SCHUBERT
Cuarteto nº 15 en sol mayor, D 887 (1826)

13 ABONO A
Viernes, 11 de febrero de 2005

Cuarteto Alban Berg

Ciclo "Diálogos imaginarios" VI

A. BERG
Suite Lírica (1925-26)
F. SCHUBERT
Cuarteto nº 14 en re menor, D 810
"La muerte y la doncella" (1824)

14 ABONO B
Jueves, 24 de febrero de 2005

Cuarteto Belcea

Manuel Barrueco, guitarra

Ciclo "Nuevos cuartetos" III

L. BOCCHERINI
Quinteto para guitarra y cuerdas en mi menor, G 451 (1799)
J. M. SÁNCHEZ VERDÚ
Cuarteto de cuerda nº 7 "Arquitecturas de la memoria" (2004)*
W. WALTON
Cinco Bagatelas para guitarra (1972)
L. BOCCHERINI
Quinteto para guitarra y cuerdas en re mayor, op. 40 nº 2,
G 341 "Del Fandango" (1788)

* Estreno absoluto
Obra encargo del Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid

15 ABONO A
Miércoles, 2 de marzo de 2005

Cuarteto Artemis

Juliane Banse, soprano

Ciclo "Diálogos imaginarios" VII

F. MENDELSSOHN
Cuarteto nº 2 en la menor, op. 13 (1827)
J. WIDMANN
Cuarteto para cuerdas y soprano "Nueva York" (2004)*
F. MENDELSSOHN / A. REIMANN
Ocho Lieder para soprano y cuarteto de cuerda
sobre poemas de Heinrich Heine (1996)**

* Estreno. Obra encargo de la WDR de Colonia en coproducción con
la BBC de Londres y el Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid
** Estreno en España

16 ABONO A
Sábado, 5 de marzo de 2005

Pinchas Zukerman,

Marc Neikrug, piano

W. A. MOZART
Sonata en si bemol mayor, K 378/317d (1779)
J. BRAHMS
Sonata nº 2 en la mayor, op. 100 (1886)
L. v. BEETHOVEN
Sonata nº 10 en sol mayor, op. 96 (1812; rev. 1814-15)

17 ABONO B
Miércoles, 16 de marzo de 2005

Cuarteto de Tokio

F. J. HAYDN
Cuarteto en do mayor, op. 33 nº 3 "El pájaro", Hob.III.39 (1781)
T. TAKEMITSU
"A Way a Lone" para cuarteto de cuerda (1980)
I. STRAVINSKI
Tres piezas para cuarteto de cuerda (1914)
W. A. MOZART
Cuarteto nº 15 en re menor K 421 (1783?)

18 ABONO A
Jueves, 17 de marzo de 2005

Cuarteto de Tokio

Ciclo "Diálogos imaginarios" VIII

W. A. MOZART
Cuarteto nº 22 en si bemol mayor, K 589 "Prusiano" II (1790)
L. v. BEETHOVEN
Cuarteto nº 6 en si bemol mayor, op. 18 nº 6 (1800)
F. MENDELSSOHN
Cuarteto nº 1 en mi bemol mayor, op. 12 (1829)

19 ABONO B
Jueves, 7 de abril de 2005

Cuarteto de Tokio

Joan Enric Lluna, clarinete

Ciclo "Diálogos imaginarios" IX

F. MENDELSSOHN
Cuarteto nº 5 en mi bemol mayor, op. 44 nº 3 (1838)
E. CARTER
Cuarteto nº 1 (1951)
W. A. MOZART
Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor, K 581 (1789)

20 ABONO A
Sábado, 9 de abril de 2005

Cuarteto Hagen

F. J. HAYDN
Cuarteto en sol mayor, op. 76 nº 1, Hob.III.75 (1797)
G. KURTÁG
Officium breve, op. 28 "In memoriam Andrea Szervánszky" (1989)
E. GRIEG
Cuarteto en sol menor, op. 27 (1877-78)

21 ABONO A
Martes, 17 de mayo de 2005

Cuarteto Alban Berg

Heinrich Schiff, violonchelo

Ciclo "Diálogos imaginarios" X

F. SCHUBERT
Cuarteto nº 12 en do menor, D 810 "Quartettssatz" (1820)
G. KANCHELI
"Night Prayers" para cuarteto de cuerda y
cinta magnetofónica (1991)
F. SCHUBERT
Quinteto de cuerdas en do mayor, op. 163, D 956 (1828)

22 ABONO B
Miércoles, 25 de mayo de 2005

The Lindsays

F. J. HAYDN
Cuarteto en sol menor, op. 74 nº 3, Hob.III.74 "El jinete" (1793)
M. TIPPETT
Cuarteto nº 3 (1946)
L. v. BEETHOVEN
Cuarteto nº 16 en fa mayor, op. 135 (1826)

23 ABONO A
Martes, 7 de junio de 2005

Cuarteto Emerson

Ciclo "Diálogos imaginarios" XI

J. S. BACH
El Arte de la Fuga, BWV 1080: Contrapuntos I, II y III. (1747-50)
F. MENDELSSOHN
Fuga del Cuarteto en si bemol mayor, sin opus. (1823)
J. S. BACH
El Arte de la Fuga, BWV 1080: Contrapuntos V y VII
F. MENDELSSOHN
Capricho para cuarteto de cuerda, op. 81 nº 3 (1843)
J. S. BACH
El Arte de la Fuga, BWV 1080: Contrapuntos IX, X y XII
F. MENDELSSOHN
Cuarteto nº 4 en mi menor, op. 44 nº 2 (1837)

24 ABONO B
Miércoles, 8 de junio de 2005

Cuarteto Emerson

Ciclo "Diálogos imaginarios" XII

J. S. BACH
El Arte de la Fuga, BWV 1080: Contrapuntos I y IV (1747-50)
F. MENDELSSOHN
Fuga para cuarteto de cuerda, op. 81 nº 4 (1827)
J. S. BACH
El Arte de la Fuga, BWV 1080: Contrapuntos VI y XI
F. MENDELSSOHN
Cuarteto nº 3 en re mayor, op. 44 nº 1 (1838)
J. S. BACH
El Arte de la Fuga, BWV 1080: Contrapunto XIII
F. MENDELSSOHN
Cuarteto nº 6 en fa menor, op. 80 (1847)
J. S. BACH
El Arte de la Fuga, BWV 1080: Contrapunto XIV

NOTA: Todos los conciertos se celebrarán a las 19:30 horas.

TIPOS DE ABONOS

Se establecen dos tipos de abono—Ciclos A y B—a precio reducido (20% de descuento sobre la venta libre) con doce programas cada uno.

ABONO A

1 A. Cuarteto Borodin I	X. 13.X.2004
3 A. Cuarteto Artemis I-Arcángel	X. 27.X.2004
5 A. La Risonanza I	J. 25.XI.2004
7 A. Cuarteto Kopelman	X. 1.XII.2004
9 A. Cuarteto Oleg Kagan	X. 12.I.2005
11 A. Cuarteto Borodin IV	D. 30.I.2005
13 A. Cuarteto Alban Berg II	V. 11.II.2005
16 A. Dúo P. Zukerman/ M. Neikrug	S. 5.III.2005
18 A. Cuarteto de Tokio II	J. 17.III.2005
20 A. Cuarteto Hagen	S. 9.IV.2005
21 A. Cuarteto Alban Berg III+H. Schiff	M. 17.V.2005
23 A. Cuarteto Emerson I	M. 7.VI.2005

ABONO B

2 B. Cuarteto Borodin II	J. 14.X.2004
4 B. Trio Beaux Arts	V. 5.XI.2004
6 B. La Risonanza II	V. 26.XI.2004
8 B. Cuarteto Villa Musica+K. Randalu	M. 21.XII.2004
10 B. Cuarteto Borodin III	V. 28.I.2005
12 B. Cuarteto Alban Berg I	J. 10.II.2005
14 B. Cuarteto Belcea+M. Barrueco	J. 24.II.2005
15 B. Cuarteto Artemis II+J. Banse	X. 2.III.2005
17 B. Cuarteto de Tokio I	X. 16.III.2005
19 B. Cuarteto de Tokio III+J. E. Lluna	J. 7.IV.2005
22 B. The Lindsays	X. 25.V.2005
24 B. Cuarteto Emerson II	X. 8.VI.2005

PRECIOS Y VENTA DE ABONOS

CICLOS A y B (12 conciertos por ciclo):

ZONA A (Butacas y Tribuna central) 192 Euros
ZONA B (Tribunas laterales) 163 Euros

RENOVACION DE ABONOS

Los actuales abonados podrán renovar las mismas localidades que tienen actualmente en su poder para la XIII edición del Liceo de Cámara de la temporada 2004-2005, presentando en taquilla las localidades correspondientes al último concierto de cada uno de los respectivos ciclos de abono:

ABONADOS AL CICLO A:
Concierto nº 24. CUARTETO ALBAN BERG (21.V.2004)

ABONADOS AL CICLO B:
Concierto nº 23. CUARTETO ALBAN BERG (19.V.2004)
La renovación de abonados tendrá lugar exclusivamente en las taquillas del Auditorio Nacional de Música del 15 de junio al 6 de julio de 2004 y será necesario presentar la localidad correspondiente al último concierto del XII Liceo de Cámara de la temporada 2003/04.

NUEVOS ABONOS

Los abonados que hayan quedado sin renovar, si los hubiere, se podrán adquirir del 13 al 31 de julio y del 7 al 18 de septiembre de 2004 en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica, llamando al número de Serviticket 902 332 211 (de 8 a 24 horas).

PRECIO Y VENTA DE LOCALIDADES

ZONA A (Butacas y Tribuna central) 20 Euros
ZONA B (Tribunas laterales) 17 Euros

Las localidades sobrantes que hayan quedado sin vender por el sistema de abono, si las hubiere, se podrán adquirir igualmente en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al número de Serviticket 902 332 211 (de 8 a 24 horas).

VENTA ANTICIPADA: Del 23 de septiembre al 2 de octubre de 2004 para cualquiera de los 24 conciertos programados en el XIII Liceo de Cámara.

VENTA PARA CADA CONCIERTO: Con una semana de antelación a la fecha de celebración del mismo.

FORMA DE PAGO: Tanto los abonados como las localidades de venta libre se podrán adquirir en efectivo o mediante tarjetas de crédito o débito: Cajamadrid, Visa, Eurocard, Master Card, American Express, Servired y Dinners Club.

Teléfono de información: 91 337 01 40

AVISO IMPORTANTE

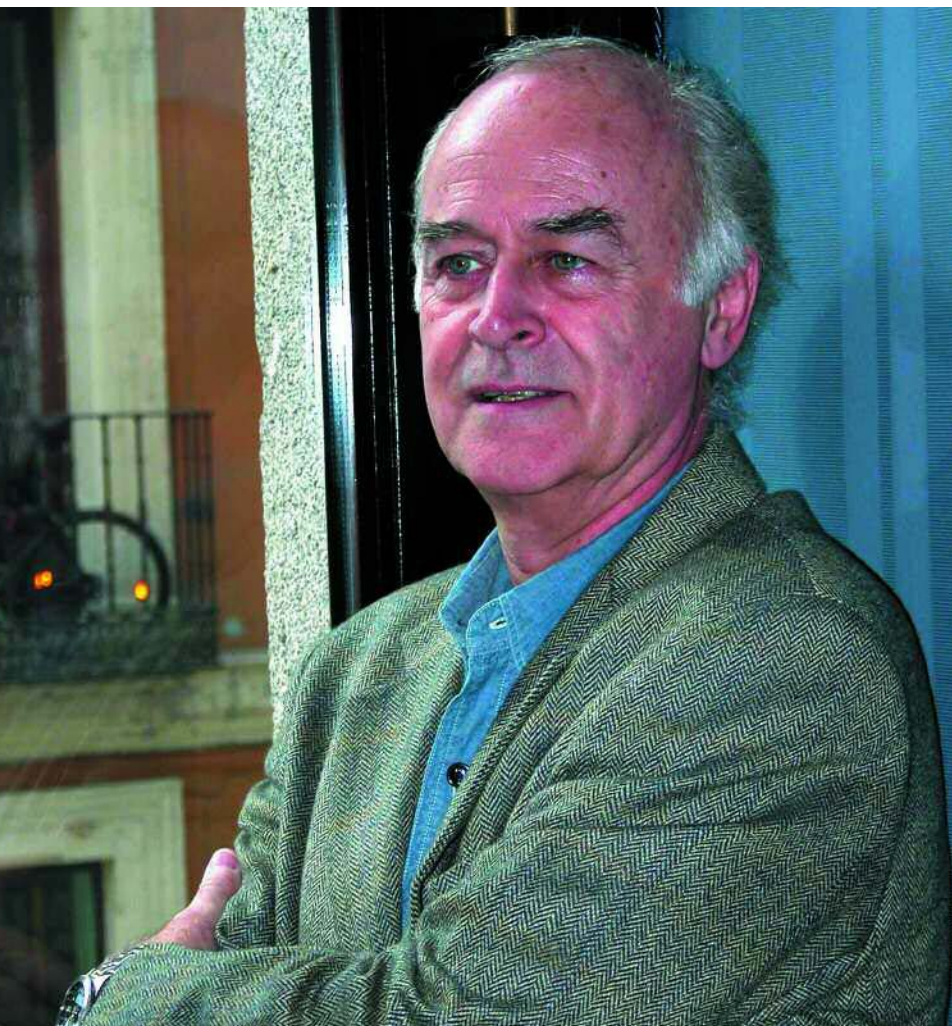
AVISO IMPORTANTE: Todos los programas, fechas e intérpretes del XIII Liceo DE CÁMARA de la Fundación Caja Madrid son susceptibles de modificación. En caso de cancelación de alguno de los conciertos programados, se devolverá a los abonados 1/12 parte del precio del abono adquirido y al público en general el importe del precio de la localidad. La devolución se hará efectiva 7 días después de la cancelación del concierto en el lugar donde fue adquirida la localidad. La suspensión de un concierto, no así su aplazamiento, será la única causa admitida para la devolución del importe de las localidades. Se recomienda conservar con cuidado las localidades, pues no será posible su reposición en caso de pérdida, deterioro o destrucción. No se atenderá ninguna reclamación una vez retiradas las localidades de taquilla.



Con la colaboración del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

José van Dam:

“EL CANTANTE DE ÓPERA TIENE QUE SER UN POCO NAÍF”



Javier del Real

El bajo-barítono belga José van Dam es uno de los cantantes más prestigiosos de las últimas décadas. En una carrera que abarca ya más de 40 años (debutó en 1961 con *Les troyens* en la Ópera de París), ha actuado en los principales coliseos y salas de conciertos del mundo entero. Artista favorito de directores como Herbert von Karajan o Sir Georg Solti, sus extraordinarias cualidades como actor le han llevado a trabajar con los mejores directores de escena como Giorgio Strehler (*Le nozze di Figaro*) o Jorge Lavelli (*Faust*), y también a probar fortuna en el cine con películas tan notables como el *Don Giovanni* de Joseph Losey o *Le maître de musique* de Gérard Corbiau. Su contribución al conocimiento de la música francesa de autores olvidados es inmensa, y ha participado directamente en la creación de uno de los títulos emblemáticos del teatro musical de finales del siglo XX, *Saint François d'Assise* de Messiaen. Recientemente, José van Dam interpretó en el Teatro Real de Madrid su primer Don Pasquale, y regresará próximamente a este escenario con la ópera de Janáček *Desde la casa de los muertos*.

Éste es su primer acercamiento al papel de Don Pasquale. En general, no ha interpretado muchos personajes cómicos.

No, aunque me gustan mucho. Tan sólo he hecho Selim en *Il turco in Italia*, Gianni Schicchi, Basilio en *Il barbiere di Siviglia*... No es un género tan fácil como parece. Muchas veces se confunde lo bufo con lo ligero, pero son papeles que tienen su peso, una *profondeur*, como dicen los franceses, y hay que pensar mucho sobre ellos, te obligan a reflexionar. Por ejemplo, tanto Don Pasquale como Falstaff, un papel que he cantado mucho, no son nada ridículos. Son los demás los que hacen que parezcan ridículos. Aunque Don Pasquale es mucho más naíf que Falstaff. Don Pasquale quiere realmente casarse con Norina, tener hijos, mientras que a

Falstaff lo que le interesa es demostrar que aún tiene dotes de seductor.

¿Tiene usted algo de Don Pasquale, o de Falstaff?

Creo que sí, cuando eres un artista necesitas ser un poco naíf para subirte a un escenario y actuar para los demás. Cuando represento a Don Pasquale, a Falstaff, a Boris soy realmente esos personajes, no José van Dam. Y luego está la humanidad, que es lo que más me interesa de un personaje.

Por cierto, ¿de dónde viene su nombre?

Mi auténtico nombre es Joseph van Damme, como el actor (que, por cierto, no se llama van Damme), y eliminé la última sílaba del nombre y la última del apellido. Creo que en mi familia hay algo de sangre hispana, de cuando Bélgica estuvo bajo la ocupación española.

Su repertorio es enorme, y abarca un sinfín de papeles, desde Mozart hasta la música contemporánea. ¿Lo planeó así desde el comienzo, o ha sido algo casual?

Empecé muy pronto, cuando tenía veinte años ya cantaba profesionalmente en la Ópera de París, aunque sólo pequeños papeles. Allí estuve cuatro años, luego dos años en Ginebra y seis en Berlín. Y la voz fue evolucionando paulatinamente. Siempre les digo a los jóvenes que tienen que seguir a su propia voz, y no a la inversa. La voz nunca te puede seguir a ti. Yo empecé con Mozart, y no he cantado Scarpia hasta los 50 años. Con el repertorio pesado, como Hans Sachs o el Holandés, he empezado bastante tarde. Es decir, cuando la voz estaba madura para ello, y no antes. Hay que

tener mucho cuidado, cuando eres joven, con los papeles dramáticos.

Los años en Berlín fueron muy importantes.

Sí, y también mi etapa en Ginebra, donde estuve dos años, cuando tenía 25. Anteriormente, en París, yo era demasiado joven y realmente no pude aprender mucho, ya que sólo me daban papeles muy pequeños. Pero en Ginebra trabajé con Lofti Mansouri, que después fue director artístico en Vancouver y San Francisco, y me ayudó muchísimo, sobre todo en el aspecto escénico, porque yo no tenía ninguna experiencia en este campo. Trabajé muy fuerte con él durante estos dos años, que fueron muy importantes para mí. Después me llamó Lorin Maazel, cuando era director musical de la Deutsche Oper de Berlín, y empecé a trabajar intensamente papeles como Figaro y Leporello, con Gustav Rudolf Sellner como director artístico y director de escena. En estos seis años canté personajes como Attila, Boris Godunov... y fue cuando me oyó Herbert von Karajan, que supuso un encuentro fundamental en mi carrera.

Llegó a ser su barítono predilecto durante muchos años.

Trabajé muy a gusto con él. Era un hombre extraordinario. Hay quien dice que era un hombre difícil, pero con la gente a la que quería, y pienso por ejemplo en Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov, Piero Cappuccilli, José Carreras, Agnes Baltsa o Jon Vickers, era muy respetuoso. Se trabajaba mucho y muy bien con él, y siempre era toda una experiencia. Además, te daba muy buenos consejos sobre técnica vocal. Por ejemplo, te decía que cuando abordaras un pasaje grave no apoyases mucho las notas porque de otro modo no tendrías problemas al atacar los agudos.

¿Es cierto que en la *Salomé* no quería que se oyesen las voces?

Bueno, a veces decía que era musicalmente necesario que se oyera más a la orquesta, la línea armónica, que a las voces. Pero amaba las voces, y las conocía muy bien. Lo que pasa es que había que tener cuidado, porque era muy fiel a sus cantantes. En una ocasión me preguntó si quería cantar Pizarro, y yo le dije que no lo consideraba apropiado en aquel momento. Porque él amaba tu voz y no quería a otro. Pero hubiera sido peligroso. Mucha gente dice que Karajan ha destrozado voces. Eso no es cierto, lo ha hecho el propio cantante. Yo le dije que no a ciertas cosas. Había que saber hacerlo. **Usted cantó mucho con Sir Georg Solti.**

Solti era también un grandísimo director, pero con Karajan tenías más libertad. Él tenía muy claros sus *tempi*, pero luego dejaba volar a los cantan-

tes. Al final de su vida, Karajan casi no dirigía, pero los músicos sabían perfectamente lo que tenían que hacer. Yo me he sentido mejor con Karajan.

Con Solti, usted hizo aquellos fantásticos Maestros cantores en Chicago.

Sí, que creo que fue la última ópera que grabó. También registré con él *Falstaff* y *La mujer sin sombra*, y anteriormente *Carmen* y *La condenación de Fausto*. Era un gran director.

¿Ha tenido algunos cantantes predilectos?

Me gustaba mucho, entre los tenores, Jussi Bjoerling, y entre los barítonos Leonard Warren y Ettore Bastianini, que murió tan prematuramente. En general, me gustan mucho las voces bellas como la de Franco Corelli, aunque para mí una de las más bellas ha sido la de Jaime Aragall, con el que canté mucho en Berlín. También me gustaba mucho Cesare Siepi, por su bella voz y su inteligencia. Entre las mujeres, admiro mucho a Leontyne Price, Mirella Freni, y por supuesto a mi gran amiga Teresa Berganza.

¿Y de la escuela francesa?

Me gustaba especialmente Ernest Blanc, que cantaba con mucho gusto. Pero creo que yo soy más mediterráneo, también en mis gustos. Creo que mi voz es muy apropiada para el lied alemán, pero sin embargo no me siento cercano a la escuela germánica. Canto muchos papeles italianos, así que no creo que me pueda encuadrar en la escuela francesa. Creo que soy una mezcla. También Jussi Bjoerling era sueco, pero su voz era totalmente mediterránea.

Olivier Messiaen escribió su ópera *Saint François d'Assise* para usted.

Al principio, yo no estaba previsto para el papel, sino un cantante francés, no recuerdo quién. Pero éste renunció, y entonces Messiaen se puso en contacto conmigo a través de la dirección de la Ópera de París. Nos vimos algunas veces para comentar ciertas cosas acerca de la obra, del personaje y su vocalidad. Es una obra muy larga, pero interesantísima. La canté en el estreno en París, en el Palais Garnier, en la producción de Sandro Sequi; dos veces en Salzburgo y, entretanto, de nuevo en París, siempre en el montaje de Peter Sellars. Volveré a hacerla en septiembre en Alemania y en noviembre en la Bastilla, en una nueva producción de Stanislas Nordey.

Es fascinante, sin duda, haber participado en la génesis de una obra tan significativa.

Sí, por supuesto. La principal dificultad es que Messiaen era una persona muy creyente, y creo que hay que serlo para comprender el papel. Yo soy creyente, aunque no en la medida en que lo era Messiaen, que es prácti-

camente imposible. Y también es importante aquí lo que dije antes, hay que poseer cierta simplicidad. San Francisco era naíf, y hablaba con los animales. Creo que *Saint François d'Assise* es una ópera realmente importante, porque en los últimos treinta años han surgido muchas obras que creo que no permanecerán en el repertorio, y ésta sí. Aunque no se parece a ninguna otra. Posiblemente porque Messiaen no era un compositor de ópera en sentido estricto, pero ahí está esa espléndida orquestación, con toda riqueza de instrumentos, los cantos de los pájaros... Encontré a mucha gente que la vio en Salzburgo y se quedó totalmente encantada. El montaje de Peter Sellars era fantástico. Los dos primeros cuadros resultan un poco duros, hasta que entras en la obra, pero al final estás completamente fascinado por la música. Tiene algo muy directo, que te llega al corazón. Esa fe de Messiaen, esa enorme convicción religiosa, logró transmitirla en la música.

Usted ha participado también en otros estrenos.

El año pasado interpreté una nueva ópera de Pierre Bartholomé, pero no soy un cantante especialmente dedicado a la música contemporánea. Por ejemplo, no he cantado obras de Nono ni de Berio, ni tampoco de Boulez, pues creo que son para los especialistas. En *Saint François d'Assise*, lo más curioso es que se aprecia la melodía francesa. En Debussy, y anteriormente en Saint-Saëns o Massenet, existía siempre una melodía, y esto lo encuentras también en Messiaen. Cuando cantas, la orquesta permanece tranquila, y luego vienen todas esas explosiones. Pero la línea vocal está ahí, y yo amo eso en el canto, que haya una línea, una melodía. Y en la música contemporánea no la encuentro.

Otro papel que usted ha marcado es el *Edipo de Enesco*.

El *Edipo* de Enesco es también una gran obra, aunque muy difícil, y por eso no la he cantado nunca en escena. Pero la música es muy bella, con una escritura orquestal fascinante. La grabación para la EMI con el Orfeón Donostiarra creo que es fantástica.

Usted ha contribuido especialmente a la difusión de la música francesa a caballo entre los siglos XIX y XX.

Es una literatura bellísima y muy poco conocida: *Guerceur* de Magnard, *Padmâvâti* de Roussel, *Penélope* de Fauré... No es fácil de cantar pero es muy bella, y considero una lástima que no se difunda más. Es difícil de llevar a escena, porque es una música principalmente alegórica y evocadora, y hay que tener todo eso muy en

cuenta a la hora de interpretarla y de escucharla.

Hay papeles que le resultan especialmente cercanos, como el citado Edipo, Fígaro, Golaud...

El papel que más canto actualmente es Golaud, que haré esta temporada en París y en el Met, y también Mefistófeles en *La condenación de Fausto* de Berlioz, un compositor al que amo especialmente. Tengo que encontrar un interés en el personaje, bien desde el punto de vista humano como Hans Sachs, o bien dramático como Golaud o Mefistófeles, un personaje que te permite jugar enormemente en el escenario. Otros papeles extraordinarios son Falstaff, Simon Boccanegra o Felipe II, en los que puedes trabajar mucho desde el punto de vista humano.

Y también, naturalmente, Don Quijote. Usted ha cantado los principales Quijotes de la música francesa: Ravel, Massenet, Ibert...

Sí, por supuesto. Don Quijote es un mito, y tiene también ese toque naíf que le lleva a crear todo un mundo de fantasía que los demás llegan incluso a creerse. He leído la novela de Cervantes, y me parece un libro maravilloso.

Usted ha cantado varios papeles wagnerianos: Amfortas, Hans Sachs, el Holandés...

Sí, pero siempre he dicho que mi Wagner se reducía a estos tres papeles, nada más. Me han pedido muchas veces que cante Wotan, pero siempre me he negado. Es un personaje que no siento. Así como Hans Sachs me parece un personaje fantástico, y también Amfortas, que creo que es muy humano, a Wotan no lo comprendo del todo, y cuando no entiendo un papel prefiero dejarlo. Hará unos tres años, sin embargo, hubo un proyecto en Bruselas con Antonio Pappano y Willy Decker y estuve a punto de aceptar, pero finalmente no se llevó a cabo ya que Pappano se fue al Covent Garden. **También ha interpretado en varias ocasiones Boris Godunov.**

Sí, lo canté primeramente en Berlín en alemán, y después en Bruselas, en Marsella, en Toulouse —en un montaje muy bello de Nicolas Joël—, y lo volveré a hacer en 2006 en una nueva producción en Bruselas. Es un papel magnífico, pero, al igual que me ocurre con *Wozzeck*, no lo quiero cantar a menudo, porque no te puedes acostumbrar a ellos. Son papeles demasiado fuertes emocionalmente. He cantado 400 veces el Fígaro, en todo tipo de producciones, pero *Wozzeck*, aunque lo he cantado mucho, no puedes hacerlo 150 veces. Además, tanto en *Wozzeck* como en *Boris* hay que cuidar mucho la producción, el director musical, etc. En cualquier caso, *Boris*



José Van Dam como Don Pasquale en el Real

Godunov es una obra fantástica, especialmente en la primera versión. En mis tiempos de Berlín interpreté también a Rangoni, un papel muy interesante, como Paolo en *Simon Boccanegra*.

Que grabó, por cierto, en la mítica producción de la Scala con Abbado. Usted se ha hecho popular también fuera del mundo de la música gracias a dos películas, *Don Giovanni* con Joseph Losey y *Le maître de musique* con Gérard Corbiau.

Fueron dos experiencias muy interesantes. He tenido una gran suerte, porque he hecho dos películas y ambas creo que son muy buenas. Para *Don Giovanni*, los productores habían pensado inicialmente en Patrice Chéreau, después del éxito del *Anillo* en Bayreuth, pero aquello no resultó y entonces llamaron a Losey, que dijo que si le daban el tiempo y los medios adecuados, aceptaría, y así fue. Él nunca había visto la ópera en teatro, simplemente escuchó el disco. Pero creo que el resultado fue muy interesante. Según su visión, yo (Leporello) era como el doble de Don Giovanni. Hablamos mucho, y estábamos totalmente de acuerdo. Y lo mismo ocurrió con Raimondi y con todos los demás intérpretes. Era un hombre muy inteligente, y un gran director. Después hice *Le maître de musique*, que fue

también un inmenso placer. Por supuesto, el cine es un medio totalmente distinto al teatro. Repites y repites, primero se rueda la escena número 25 y luego la segunda. Lo encuentro interesante, aunque no lo suficiente. He tenido otras ofertas, pero lo mío es el escenario. Me gusta esa sensación de que la representación vaya *in crescendo*, empezar en *piano* e ir avanzando progresivamente hasta alcanzar un *fortísimo*.

¿Ha pensado alguna vez en la dirección de escena?

No, aunque hay dos obras que me interesarían mucho, *La condenación de Fausto* y *Pelléas*. Aunque discuto mucho con los directores, me gusta comentar las cosas en las que estoy de acuerdo y en las que no. Pero lo que sí estoy empezando poco a poco a plantearme es la enseñanza del canto. Será en Bruselas, de aquí a un par de años.

¿Cuáles son sus grabaciones favoritas?

Es difícil de contestar, pero una es posiblemente el *Parsifal* con Karajan, y también su *Pelléas*, el *Don Quijote* de Massenet con Plasson y Berganza, *Hérodiade*...

Su próxima visita al Teatro Real será con una ópera de Janáček, *Desde la casa de los muertos*.

Será mi primer papel en checo, y lo cantaré primeramente en París, en la misma producción de Grüber y Arroyo que vendrá después a Madrid. Me gusta muchísimo Janáček, y este papel no es muy largo pero muy bello, con esa escritura armónica tan típica de Janáček. **No podemos cerrar esta conversación sin preguntarle por su especial dedicación a la *mélodie* y al lied.**

Encuentro muy importante cultivar este género. Como ya he dicho antes, y contra lo que muchos puedan pensar, creo que mi voz es más apropiada para el lied alemán que para la *mélodie* francesa, que creo que es para barítonos ligeros y tenores. Me gustan mucho los *Kindertotenlieder* de Mahler, y el año pasado grabé los *Cuatro últimos lieder* de Brahms en versión orquestal, aunque la instrumentación no es suya. También he cantado los monólogos de *Jedermann* del suizo Frank Martin, un compositor estupendo no demasiado conocido.

¿Nunca ha cantado música española?

No me gusta cantar en una lengua que no conozco. La única excepción es el *Boris* en ruso. Creo que el español es una lengua magnífica, me gusta más que el italiano. Creo que el italiano y el inglés son más superficiales, mientras que el alemán y el español tienen más peso.

MÚSICA CLÁSICA EN ENTORNOS HISTÓRICOS
DE LA **COMUNIDAD DE MADRID**



CLÁSICOS en veran

JULIO - AGOSTO
2004

alameda del valle • alpedrete • becerril de la sierra • braojos • brunete • buitrago del lozoya • bustarviejo • cercedilla • collado mediano • collado villalba • colmenarejo • el escorial • el vellón • estremeira • fuente el saz del jarama • fuentidueña de tajo • guadarrama • horcajo de la sierra • la acebeda • la cabrera • los molinos • lozoya • madarcos • manzanares el real • meco • miraflores de la sierra • navacerrada • navalcarnero • navas del rey • paracuellos del jarama • patones • pedrezuela • pinilla del valle • pinto • piñuecar-gandullas • prádena del rincón • rascafría • robledo de chavela • robregordo • san martín de valdeiglesias • san martín de la vega • sevilla la nueva • somosierra • soto del real • torrelaguna • torrelodones • valdeavero • valdemanco • valdemoro • valverde de Alcalá • villanueva de la cañada • villaviciosa de odón • zarzalejo

Organiza



C mun **M** r

C NSEJE E CULTU Y E TES
r cc nG n r l r m c nCultur l

INFO 012 / 91 580 42 60 / 91 720 82 24
www.madrid.org

El año de las celebraciones musicales checas

TRAS LAS HUELLAS DE ANTONÍN DVORÁK

Dicen los checos, tan aficionados a inventar historias como a mezclar la realidad con la ficción, que todos los años bisiestos traen alguna efeméride digna de conmemoración. Pero lo de este año en materia musical es realmente espectacular: 180 años del nacimiento y 120 de la muerte del fundador de la escuela nacional checa, Bedrich Smetana; 150 aniversario del nacimiento de Leos Janáček, y centenario de la muerte de Antonín Dvorák. A éstos (los dos últimos de los cuales han sido recogidos por la UNESCO) se añaden el 130 aniversario del nacimiento del compositor y violinista Josef Suk, los 45 años de la muerte del compositor Bohuslav Martinu, o, fuera ya del ámbito clásico, el 60 aniversario del nacimiento de Karel Kryl, cuyas canciones acompañaron las esperanzas y desengaños de la Primavera de Praga, o los 70 años que habría cumplido la cantante de jazz Eva Olmerová. En total, cerca de 60 aniversarios de destacados compositores e intérpretes checos, así como de orquestas y formaciones musicales. Por ello, el Ministerio de Cultura de la República Checa ha creado un interesante programa bajo el título *Música Checa 2004*, que incluye más de 160 proyectos, entre conciertos, exposiciones, ediciones de libros o conferencias, en un espectro que va desde la música barroca hasta la moderna, y que cuenta con el patronato personal del Presidente de la República, Václav Klaus, y la responsable de educación y cultura de la Comisión Europea, Viviane Reding.

Una excelente ocasión, sin duda, para acercarse hasta este país lleno de historia, con un enorme respeto por su tradición pero también orientado hacia el futuro, como demuestran edificios como la *Casa de la danza* de Frank O. Gehry (así llamada porque su original fachada simula a la mítica pareja cinematográfica formada por Fred Astaire y Ginger Rogers), las antiguas naves industriales reconvertidas por Jean Nouvel o el rompedor Museo Dalí que proyecta Daniel Libeskind a orillas de un río tan cargado de trascendencia para la ciudad de Praga como el Moldava. La República Checa quiere abrirse al exterior. Acaba de estrenar su integración en la Comunidad Europea, y quiere que el interés del viajero no sólo se centre en la obligada visita a la ciudad de las cien torres, sino trasladar-



Vista de Praga

lo también a otros atractivos centros como Brno (la ciudad de Janáček), Ceske Budejovice, Cesky Krumlov, Olomouc o la coqueta Karlovy Vary.

Son muchísimos los lugares que ofrecen interés para el aficionado a la música: el flamante Rudolfinum, sede de la Filarmónica Checa, que acoge una exposición permanente sobre la figura del gran virtuoso del violín Jan Kubelík (padre del director de orquesta Rafael Kubelík) y una galería fotográfica con los retratos de los principales directores y solistas ligados a la prestigiosa centuria. O los respectivos museos dedicados a Antonín Dvorák y a Bedrich Smetana (este último, en un antiguo molino junto al río). Por no hablar de los numerosos espacios ligados a las estancias en Praga de W. A. Mozart, que constituyeron algunos de los más felices momentos en la no demasiado venturosa vida del compositor, cuando fue invitado de la familia Dussek en su casa de la Bertramka (actualmente convertida en museo), como el bellissimo Teatro Tyl (donde se estrenaron *Don Giovanni* y *La clemenza di Tito*), o el monasterio de Strahov, donde al parecer el genio salzburgués improvisó al órgano, y que supone una de las joyas del barroco praguense, al igual que la espectacular iglesia de San Nicolás, donde tuvieron lugar los funerales que no se le ofrecieron en Viena. Y también a Beethoven, cuyo nombre llevan ahora unos apartamentos de lujo

El Rodolfinum



en el centro de la ciudad donde él estuvo alojado. No puede faltar a una visita obligada al cementerio de Vysehrad, cantado por Smetana en su ciclo *Mi patria*, y que alberga los sepulcros de personalidades como Dvorák, la soprano Emmy Destinn o el escritor Karel Capek, además de la tumba del autor de *La novia vendida*.

Dos aguerridas muchachas

El Festival de Primavera de Praga, en su 59ª edición, que se ha desarrollado entre el 12 de mayo y el 3 de junio, dio comienzo como siempre con una



La Sala Smetana en la Casa Municipal



Dos escenas de la ópera *Vanda* de Dvorák

ceremonia en memoria de Smetana en Vysehrad, a la que siguió la habitual interpretación del ciclo completo *Mi patria*, este año con Jiri Kout al frente de la Orquesta Sinfónica de Praga. Con motivo del centenario de su muerte, se ha apostado fuertemente por la obra de Antonín Dvorák, lo que ha permitido contemplar, en el espléndido marco del emblemático Teatro Nacional, una rareza como es la ópera *Vanda*. Esta obra, estrenada en el Teatro Provisional de Praga el 17 de abril de

1876, está basada en el mito de la reina polaca que se lanzó al río Vistula para cumplir el juramento de entregar su vida si su pueblo quedaba libre del

invasor germano. El compositor checo, que muestra aquí su ideal de paneslavismo, presente también en otros títulos suyos como *Dimitri*, quiso estar a la altura que requería el tema, escribiendo una obra de fuerte aliento épico que se ajusta al planteamiento de una gran ópera trágica en cinco actos. Aunque Dvorák no alcanza aquí la madurez como compositor escénico de *Rusalka*, la obra posee un indudable empaque y deja constancia de su altura como autor dramático, además del poder que tienen sus coros y todos los elementos arraigados en lo popular o en la naturaleza.

UN HOTEL PARA MELÓMANOS

Uno de los establecimientos más originales en el renovado centro de la capital checa es sin duda el Hotel Aria, un verdadero remanso con una terraza que ofrece magníficas vistas del castillo de Praga. 52 habitaciones especialmente acogedoras donde el huésped puede escuchar su música favorita en CDs o DVDs situados, además de bibliografía sobre el tema, en la propia habitación. O, si lo prefiere, puede disfrutar de ello en la biblioteca o en un salón junto a una chimenea mientras saborea una copa de cava o un buen café. El hotel ocupa un antiguo edificio del siglo XVIII rehabilitado, pero perfectamente integrado en la fisonomía de la ciudad, y cuenta con todas las comodidades de hoy (como gimnasio, sauna y masajes). Los pisos están divididos por estilos musicales: el primero está dedicado a la clásica (desde Haydn hasta Martinu), el segundo a la ópera (desde Lully hasta Puccini, incluyendo habitaciones dedicadas a los tenores o a las divas), el tercero al jazz y el cuarto a la música moderna (reggae, country, folk, flamenco, disco). Sin duda, un lugar ideal para el melómano que quiera pasar unos días alejado del mundanal ruido. Más información: [//www.ariahotel.net/](http://www.ariahotel.net/).

Gerd Albrecht, el mayor defensor de esta partitura (que ha llevado al disco y dirigido en varias ocasiones), estuvo en el foso y obtuvo un excelente rendimiento de la orquesta titular, que sonó vibrante y poderosa. El coro, más potente que maleable, compuso con dignidad su labor. La puesta en escena de Vladimír Darjanin intentó combinar con relativa fortuna el mundo mítico ancestral con toques de modernidad (como en un vestuario de toques galáctico-medievales). Unas sugestivas proyecciones en la línea de la Linterna Mágica daban cierta movilidad a la más bien rígida acción. La soprano rusa Olga Romanko protagonista de la citada grabación, dio un regio porte a la monarca y salvó con bastante holgura los numerosos escollos de un papel largo y comprometido. Como su hermana Bozena brilló la encantadora mezzo Jolana Fogasová, mientras que el tenor Valentin Prolat aportó su bello timbre al héroe Slavoj, el caballero enamorado de la reina. Su violento rival, el ministro alemán



La casa natal de Dvorák en Nelahozeves



Roderich, contó con la poderosa voz del veterano barítono Ivan Kusanjer.

En la Sala Smetana, ubicada dentro del espléndido edificio modernista de la Casa Municipal, se ofreció unos días después una de las grandes composiciones del compositor, el oratorio *Santa Ludmila*. Dvorák era un hombre de una ferviente religiosidad (como puede apreciarse en una estupenda exposición en el mismo edificio, con objetos personales, primeras ediciones de sus partituras, manuscritos y esbozos de representaciones teatrales), y cuando escribía música sacra tenía una inspiración especial, que hacía desaparecer cualquier atisbo de un posible academicismo. Tras el éxito de una ejecución en Inglaterra de su *Stabat Mater* en 1883, Dvorák recibió el encargo de escribir un nuevo oratorio que se estrenó con clamoroso éxito en Leeds el 15 de octubre de 1886. En *Santa Ludmila*, que gira en torno a la cristianización de Bohemia y Moravia en el siglo IX, lo religioso se une al sentimiento de exaltación patriótica y nacional, con una

escritura orquestal de apabullante riqueza, unos extraordinarios coros, y unos números para solistas de enorme lucimiento, cercanos a la ópera. Jiri Belohlavek dirigió con enorme convicción, fuerza y seguridad a una Filarmónica Checa en estado de gracia, a la que se unió un coro (Filarmónico de Praga), reforzado por los Bambini di Praga) insuperable para esta música por su idiomatismo y sentimiento. Eva Urbanová, la soprano checa más destacada del momento, hizo una protago-

nista aguerrida, con un metal heroico y agudos penetrantes, que contrastó con los cálidos y más recogidos acentos de la mezzosoprano (de origen eslovveno) Bernarda Fink. Los papeles masculinos (los tenores Stanislav Matis y Ales Briscein y el bajo Peter Mikulas, toda una institución local) completaron acertadamente el reparto. La velada fue grabada en vivo, por lo que pronto podremos disfrutar de ella.

Rafael Banús Irueta

TRADICIÓN DE MECENAZGO

A 29 kilómetros al norte de Praga, en medio de un idílico paraje junto al río Elba, está la localidad de Nelahozeves. Allí se encuentra la casa natal de Antonín Dvorák, donde se guardan entrañables recuerdos familiares de este hijo del carnicero de la aldea, justo enfrente a la iglesia donde fue bautizado. Unos metros más lejos se levanta el Castillo de los Príncipes Lobkowitz, una de las más influyentes familias de la nobleza centroeuropea.

El edificio, erigido en el siglo XVI y uno de los principales ejemplos de arquitectura civil renacentista en Bohemia, ha sido recientemente abierto al público, que puede admirar una impresionante colección de pintura española y flamenca, con cuadros de Velázquez, Pantoja de la Cruz, Sánchez Coello, Antonio Moro, Brueghel, etc. Los Lobkowitz fueron también importantes mecenas musi-

cales, como prueba una excelente colección de instrumentos musicales y un archivo con más de 4000 partituras. De especial relieve fue la figura del príncipe Joseph Franz Maximilian, miembro fundador de la célebre Sociedad de Amigos de la Música de Viena y del futuro Conservatorio de Praga, que mantuvo una estrecha amistad con Beethoven, quien le dedicó los *Seis cuartetos op. 18*, el *Triple Concerto*, el *Cuarteto de las arpas op. 74*, el ciclo *A la amada lejana* y las *Sinfonías Tercera, Quinta y Sexta* (que bien podía haber surgido en un entorno tan bucólico como éste). El palacio funciona hoy, además de como museo, como sede de congresos y parte del Festival Dvorák (el pasado año ofreció aquí un recital la gran soprano Renée Fleming, que, como es sabido, tiene orígenes checos).

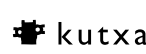
Más información: [//www.lobkowitz.org/](http://www.lobkowitz.org/).

Heineken 39. Jazzaldia

donostia-san Sebastián uztaila 23-28 julio 2004

www.jazzaldia.com

Carlinhos Brown, Manhattan Transfer, Rickie Lee Jones, Ruben Blades, Cachao, Steve Winwood, John McLaughlin, Jan Garbarek, Femi Kuti, Roy Ayers, John Scofield, Nils Petter Molvaer, Pancho Amat, Miroslav Vitous, Art Ensemble of Chicago, Zuco 103, Shirley Horn, The Daughters of Soul, Henri Texier, Lizz Wright, Marcos Valle, Baldo Martínez, Gonzalo Tejada, Ximo Tebar, Joey de Francesco, Atomic, Hadouk Trio, David Mengual, Rebekka Bakken, Kora Jazz Trio, Robert Glasper, ...



sarreraren salmenta venta de entradas



MENABE

VASA
Wolke/Gemisch

EL DIARIO VASCO



EL MIENC

(Consortio Nacional para la Música en la Educación)

<http://www.music-in-education.org/>

El MIENC cuestiona y critica el *statu quo* de la educación musical en Estados Unidos. Con demasiada frecuencia, los programas educativos del pasado se han limitado a servir sólo a una pequeña parte de la población escolar (a veces exclusivamente a unos pocos alumnos con talento) y en consecuencia se han colocado al margen del currículo central y de la comunidad educativa. En estos tiempos de revisión educativa, actualmente articulada en el ámbito federal en torno a la ley No Child Left Behind ("que ningún niño quede atrás"), los profesores de música, los investigadores y los gestores artísticos pueden unirse en un diálogo que legitime el protagonismo de la música en el debate educativo, la necesidad de profundizar y ampliar la noción de cultura a través de la incorporación de las artes, y la capacidad del aprendizaje artístico de ampliar el desarrollo cognitivo, neurológico, estético y socio-emocional de todos los niños.

Las siglas MIENC responden al nombre de Music-in-Education National Con-

sortium. El MIENC es un consorcio formado en Estados Unidos por escuelas superiores de música, escuelas de educación y universidades, organizaciones para las artes y escuelas públicas. Tiene como objetivo llamar la atención sobre la importancia de la música como elemento importante de la educación general. El consorcio agrupa a instituciones de gran prestigio como el *Metropolitan Opera Guild* o *New England Conservatory of Music*, que llevan años creando excelentes programas educativos con los centros públicos y otras entidades de su entorno. La aparición de este consorcio responde al deterioro del sistema educativo estadounidense en al menos dos aspectos: la música tiene poco protagonismo en la educación y cuando se enseña se hace siguiendo modelos desfasados. El consorcio presta gran atención a la figura del músico como artista-profesor-estudioso, todo ello combinado en la misma persona, desafiando los prejuicios habituales sobre una supuesta división de estas tres facetas. Desde el MIENC se defienden cosas muy generales, pero tam-

bién cosas concretas cuyo efecto es fácil de imaginar. Por ejemplo, proponen que la formación de los músicos incluya prácticas en centros que a su vez están coordinados entre sí para servir al barrio, al estado: a la comunidad en general. Estas prácticas pueden realizarse en colegios o institutos, pero también en los programas educativos de orquestas o teatros de ópera, departamentos universitarios de investigación educativa y un amplio repertorio de entidades que parecen haber entendido que persiguen un fin común. También proponen que se haga caso a los estudios que demuestran los efectos benéficos de ciertas prácticas educativas. Por ejemplo: si se comprueba que la motivación escolar mejora en centros en los que se estudia música, ¿por qué no seguir estos mismos pasos en otros centros, en otros distritos o en otros estados? Se trata de propuestas innovadoras, cargadas de sentido común y llenas de atractivos para... ¿otros países? Continuará.

Pedro Sarmiento

REFORMA MADE IN USA

Larry Scripp, uno de los siete directores del proyecto MIENC (Music-In-Education Nacional Consortium) nos explica este reciente proyecto para la reforma de la educación musical en Estados Unidos.

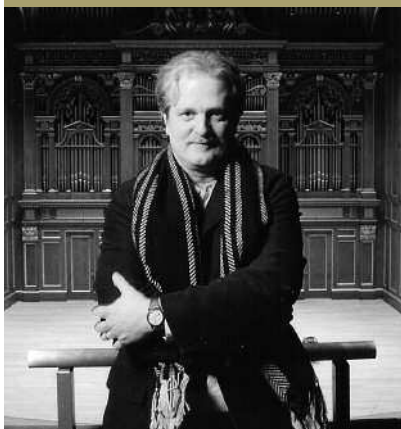
¿Quién ha puesto en marcha el MIENC?

Es una iniciativa apoyada en parte por el Gobierno. Todo comenzó en un desayuno en el que un benefactor que ha mostrado interés en apoyar este proyecto nos reunió a un representante del National Endowment for the Arts y a varias personas más implicadas en proyectos innovadores en la difusión de las artes y nos dijeron que era importante que trabajáramos juntos en el ámbito nacional. En el New England Conservatory pusimos en marcha un congreso en setiembre de 2000 y de ahí salió el grupo inicial de miembros del MIENC.

¿Qué es lo que se quiere cambiar respecto de la educación musical?

El término *music education* en Estados Unidos significa la formación, en un estilo muy convencional, de los profesores de música de primaria, o más concretamente desde educación infantil hasta los doce años (K-12). Nosotros proponemos hablar de *music-in-education* (es decir, la música como un componente esencial de la educación general), para que el papel que desempeñan en la

El esfuerzo presupuestario debe servir para producir mejoras educativas, no para mantener una mala aplicación de estilos educativos del pasado.



Larry Scripp en Jordan Hall (Boston)

comunidad educativa la música y los músicos sea más amplio y más avanzado. Es una diferencia muy importante para la escuela pública, porque significa que el aprendizaje musical podría adoptar muchas formas: clases particulares, agrupaciones, estancias temporales de músicos, clases interdisciplinarias, etc. Para los centros superiores y universidades es importante porque deben preocuparse de que *todos* sus titulados, y no sólo los que optan por la educación, puedan contribuir a la educación. El MIENC tiene como objetivo diseminar estas ideas en Estados Unidos y tal vez en el ámbito internacional. Hoy la principal organización profesional de Estados Unidos en este ámbito es la *Music Educators National Conference*. Nosotros somos la alternativa.

¿Cómo se organiza el trabajo del MIENC?

En primer lugar, somos muchas las entidades y organizaciones que competimos en el campo de la educación musical para obtener financiación: organizaciones dedicadas a las artes, instituciones de educación superior y escuelas públicas (K-12). Lo que decimos claramente es

La buena enseñanza de la música siempre ha sido interdisciplinaria. Sin una enseñanza interdisciplinaria estamos incluso dejando de lado lo obvio, que es enseñar bien música.

que somos una organización en la que hemos decidido colaborar desde los tres ámbitos. Por ejemplo, en Nueva York tenemos colegios públicos trabajando con el *Metropolitan Opera Guild* y con *Mannes College of Music*, de forma que varios socios locales constituyen un socio del MIENC. La forma de ser socio del consorcio es crear un triángulo local en la que estén presentes estas tres perspectivas (la artística o creativa, la educativa o diseminadora, y la de la investigación-académica) centradas en el papel cambiante de la música en nuestra sociedad.

¿Se trata de formar mejores profesores?

No solamente. Cuando estos tres tipos de organización trabajan juntas no se habla sólo de titulaciones para conseguir un trabajo de profesor, sino de crear un campo para la colaboración, la búsqueda y la constatación. No se habla sólo de *music education*, sino de *music-in-education*. El resultado es que los colegios adoptan una visión mucho más amplia del papel de la música en la educación. Tenemos muy detallados artículos sobre esto en nuestra web. Por otra parte, desde los centros superiores no sólo ofrecemos planes de estudios en los que decimos a los alumnos que elijan entre ser profesores o músicos. Ahora decimos que hemos integrado dos ámbitos que en el pasado estaban formalmente separados.

¿En qué consiste la colaboración entre entidades distintas?

Estamos aprendiendo que la reforma no la pueden acometer las instituciones en solitario. La recomendación principal del MIENC es que la música y las demás artes son fundamentales para el desarrollo de centros educativos de calidad, y esto se puede favorecer a través de la coordinación de recursos dentro de toda la comunidad educativa. Un colegio tiene que satisfacer necesidades locales muy concretas. Una universidad debe trabajar en el desarrollo de modelos de planes de estudio que respondan a lo que indican los estudios recientes. Las organizaciones para el fomento de las artes deberían asegurarse de que su actividad apoya la de los colegios en determinadas cuestiones. Cuando celebramos congresos o encuentros en el MIENC trabajamos precisamente para ver en qué forma pueden colaborar estas distintas instituciones, porque saben que, por separado, no están dando lo que deberían a la sociedad que las sustenta. Todavía no hemos alcanzado un impacto nacional general, pero nuestra influencia es cada vez mayor a través de los buenos resultados obtenidos en deter-

minados lugares: Nueva York, Boston, Minneapolis, Chicago. Nos hemos dado cuenta de lo absurdo que es, desde el punto de vista de cualquier institución, intentar avanzar solos. La clave para avanzar rápidamente es el trabajo coordinado, de ahí la idea del consorcio. Se han destinado presupuestos ingentes a programas educativos que no han funcionado, precisamente porque faltaba la coordinación en el diseño de estos programas. Ese es el tipo de errores que no podemos permitirnos el lujo de cometer. El esfuerzo presupuestario debe servir para producir mejoras educativas, no para mantener una mala aplicación de estilos educativos del pasado.

¿Cuáles son los problemas de la música en la escuela pública?

Tenemos escasez de profesores de música para la enseñanza pública. Tanta, que incluso si todos los estudiantes actualmente matriculados en programas tradicionales de educación musical terminasen sus estudios, seguirían faltando profesores. Esto puede significar dos cosas: o bien las universidades están fallando al despreciar la posibilidad de formar en la educación a *todos* sus estudiantes de música, o es que los colegios públicos son más exigentes y las plazas se quedan sin cubrir porque no encuentran profesores versátiles que puedan organizar convenios, visitas de músicos, o enseñanza interdisciplinaria además de la enseñanza tradicional. Tal vez están sucediendo las dos cosas al mismo tiempo, es decir, que incluso las escuelas que sólo quieren la enseñanza tradicional de la música no encuentran profesores capaces de hacerlo, porque los buenos músicos no quieren enseñar, o más probablemente porque no estamos ayudando a nuestros mejores músicos a incorporarse al campo de la educación. Tradicionalmente hemos pensado que los buenos músicos no deberían dedicarse a dar clases y que los que dan clases no tienen por qué saber hacer lo que hacen los buenos músicos (cosas como improvisar, usar el ordenador para componer, etc.).

¿Por qué es importante la música en la educación?

Tradicionalmente ha habido dos posiciones falsamente contrapuestas acerca del papel de la educación musical. Desde el MIENC creemos que deben fundirse en una. La posición esencialista dice que merece la pena aprender música por la música en sí. La instrumentalista defiende que aprender música ayuda a aprender mejor otras disciplinas. El aprendizaje de este siglo ha sufrido la

absurda división entre estas dos formas de entender la música. No se puede entender verdaderamente la música sin entender ciertas nociones matemáticas. Tampoco se puede ser un buen cantante sin tener ciertas habilidades lingüísticas. ¿Y por qué no aprovechamos esto desde las escuelas? Por ejemplo, si tienes un coro, ¿por qué no incluyes la dicción como una habilidad propia de la clase de lengua y literatura? Eso ayudaría a los alumnos tanto en sus habilidades musicales como en sus habilidades lingüísticas. Por otra parte, para entender bien el ritmo estamos manejando nociones matemáticas como proporción, secuencia, periodo, etc. Es decir, que si no prestamos atención al aspecto interdisciplinario de la música, en realidad no estamos haciendo ni siquiera lo más obvio, ¡que es enseñar bien música! Hay profesores que no están seguros de si la música ayuda en otras áreas de conocimiento, pero cuando les pregunto si creen que las otras asignaturas ayudan a sus alumnos a ser mejores músicos, la respuesta es clara: ¡por supuesto! Por lo tanto, la música, cuando se enseña de un modo auténtico, es necesariamente interdisciplinaria. En el New England Conservatory, el primer centro superior que se creó en Estados Unidos de todos los que hoy existen, estamos trabajando en lo que llamamos programas educativos que fomentan el aprendizaje musical Auténtico-Global-Interdisciplinario. Lo que estamos haciendo es reformar la educación musical a la vez que constatamos su contribución a la educación general. Eso es lo que hace tan emocionante el trabajo de todos en el MIENC.

¿Obtienen ustedes una respuesta política satisfactoria?

Sí. Tenemos pruebas basadas en la investigación que demuestran que cosas como el contacto con músicos profesionales (lo que conocemos con el nombre de *residencias*) y el trabajo interdisciplinario tienen un claro impacto en el aprendizaje escolar en otras áreas de conocimiento, y la escuela pública está prestando atención ya a estos resultados. El Congreso de Estados Unidos lo ha entendido así y ha pasado a financiar programas de *arts-in-education*, y no programas de *arts education*. La investigación va a la cabeza y la escuela sigue las tendencias que esta marca. Para un mejor aprendizaje en las escuelas es necesario enseñar la música del modo tradicional, pero no suficiente.

El cantar de los cantares

EL PASAJE III

Se trata, en este capítulo de nuestra serie, de dar unos cuantos ejemplos prácticos que puedan ilustrar con claridad los conceptos comentados los meses pasados en relación con este importante asunto, que determina, según hemos visto, un cambio, una ruptura, una discontinuidad en la emisión del sonido en un punto concreto de la tesitura. Cada cantante resuelve a su modo el problema.

Tenores



Todos estos conceptos, expuestos por escrito, no siempre son comprensibles sin una escucha contrastada, práctica. Cuando se trata de sonidos, lo mejor es oír. Por ello proponemos es la escucha de unas cuantas grabaciones que en su mayoría estarán en el mercado, muchas veces en compacto. Retazos, breves fogonazos. Veamos en primer lugar un caso típico en voz de tenor: el comienzo del aria *Celeste Aida* de Verdi.

El cantante ha de ascender a un fa natural agudo (esa nota está en la sílaba que aquí consignamos en negrita): *Celeeste Aida*. Es una nota que normalmente debería estar cubierta, montada, sombreada; es decir, con el pasaje ya resuelto. Pero no todas las laringes, voces, técnicas y disposiciones son iguales; y así, cada cual se busca la vida a su aire. La frase, en compás de 6/8, se descompone así: *Ce* (negra con puntillo)-*les* (dos corcheas)-*te* (una corchea) *Ai* (negra con puntillo) -*da* (negra-semicorchea). Está anotada *con espressione*.

Estudiamos, en primer lugar, a Franco Corelli, una gran voz, de la que acaba de aparecer, en Living Stage, un recital en 2 CDs con las completas grabaciones en estudio de los años 1956-59. Montaba claramente y para ayudarse empleaba ese feo efecto denominado portamento *di sotto*: *Celeeste Aidaaaa*, que él hace asimilando la **A** al do anterior. En realidad, si se hace portamento, habría que hacerlo desde la *i*, que es donde se sitúa el do: *Aiii-da*. En todo caso, Corelli es muy exagerado, casi antimusical en ese efecto. Otra forma de ataque de ese fa es la de Richard Tucker, competente y brioso cantante norteamericano, que efectuaba, simple y llanamente, un sonido abierto: el fa no estaba cubierto: *Celeeste Aida*; así, de manera muy seca, sin portamento. Lo comprobamos en su grabación RCA con Toscanini. Por su parte, el sueco Jussi Björling, uno de los instrumentos más tersos y pulidos, dotado de un plateado metal, se quedaba en una zona intermedia, con el sonido en

zona de nadie, ni abierto ni cerrado; un fa un poco estrangulado, aunque su portamento partía, canónicamente, de la *i*: *Celeeste AiiiidHA*. Su testimonio aparece en un recital EMI. Por su parte, Carlo Bergonzi atacaba abierto, más dulcemente que Tucker, pero tras realizar un portamento fino, desde la *i*, como está prescrito, sin que la nota resultara desagradable: *Celeeste AiiiidA*.

La música, que se repite, se aplica a las siguientes palabras del aria, *Forma divina*, de la misma manera: *Formaa diviiimA*. Cada tenor sigue idéntica conducta: Corelli resuelve el portamento en la **A**, con el feo efecto antes descrito, y cubre el sonido claramente; Tucker sigue abierto, seco, sin portamento; Bjoerling hace portamento en la *i* y no acaba de pasar el sonido con claridad y Bergonzi parte también, como está mandado, de esta vocal para lograr una sonoridad redondeada, aunque no montada.

La diferencia con la frase siguiente, *mistiico serto*, es ostensible, porque en ella, en la segunda sílaba de *serto*, se sitúa un fa sostenido, medio tono más alto, lo que motiva que los cuatro tenores proyecten con claridad hacia arriba: la voz ha pasado a los resonadores superiores. Y raro sería lo contrario, ya que un fa sostenido —o su correspondiente enarmónico, sol bemol— abierto resulta casi desagradable; es muy difícil redondear ahí el sonido a no ser que se cubra o se sombree adecuadamente. Por eso cantantes como el Di Stefano de los malos años o Nicola Monti, que cantaban abierto, producían sonoridades tan poco canónicas y escasamente musicales. Bien, lo cierto es que, en el caso que estudiamos, ese fa sostenido es impulsado a lo alto para evitar esa fea apertura o para impedir el *crack* del que hablaba Viñas. Por descontento que cada uno lo hace a su modo: Corelli practica el portamento como era de esperar en la *O* de *serto*; Tucker en la *e* —vocal que le viene bien para realizar la proyección hacia arriba; Bjoerling, en contra de lo esperado, dado su respeto a lo escrito hasta este momento, no hace portamento y ataca directamente esa *O*, aunque marca, mejor que ninguno, la indicación pianísimo y sigue el solicitado *dolce*, y Bergonzi hace exactamente lo mismo que el anterior, bien que su timbre no posea la belleza del nórdico; que por ello resulta

el más efusivo de los cuatro. Aunque no era el suyo un canto que llegara a emocionar normalmente.

Barítonos

Traigamos ahora dos muestras baritonales. Estamos en plena aria del catálogo de Don Giovanni de Mozart, *Madamina, il catalogo è questo*, n.º 4 de la partitura. Leporello le está contando a Donna Elvira las andanzas de su amo. En la segunda parte, Andante con moto, nos encontramos con la locución ... *vuol d'inverno la grassotta, vuol d'estate la magrotta; è la grande maestosa...* (... quiere en invierno la llenita, en verano la delgadita; es la grande majestuosa...). Tras una alternancia de corcheas, semicorcheas, negras y blancas con muchos puntillos, llegamos al instante en el que la voz se asienta en la frase *e la grande maestosa*, que se repite para escalar, lentamente, en un *crescendo* bien dibujado, un re³ en la sílaba **to**, mantenido en dos blancas y una negra a lo largo de dos compases y un tercio. Estamos en re mayor y 3/4.

Vayamos a la grabación salzburguesa de Furtwängler de 1953 o 1954, EMI, para seguir la interpretación en este punto de Otto Edelmann. El barítono vienés acomete ese re agudo con la voz ya cubierta, cosa no del todo frecuente en un barítono normal, que suele plantearse el giro hacia arriba más bien en el re sostenido o en el mi; pero Edelmann, no lo olvidemos, era un barítono más bien dramático, que cantaba habitualmente Pizarro y Wotan, e incluso el Ochs de *El caballero de la rosa*, y cosas parecidas. Su Leporello es por ello muy singular y, desde luego, bastante histriónico. La nota resultante, que tiene brillo, no es, no podía serlo, amplia, anchurosa; queda algo estrecha. Escojamos ahora un recital de Samuel Ramey para Philips. En la misma frase el cantante americano —pese a ser bajo, aunque un bajo más bien lírico—, proyecta un hermoso re abierto, sin montar. Pero no hay en esa nota ninguna tirantez; todo está equilibrado, los armónicos bien repartidos, el timbre adecuadamente igualado. Dos maneras de resolver un problema y las dos bien; aunque, por la redondez del sonido y la suavidad de la emisión, nos quedaríamos con Ramey.

Arturo Reverter

Obra de referencia

CÓMO APRENDER DEL RENACIMIENTO



ALLAN W. ATLAS:
La música del Renacimiento.
 Traducción de Juan González-Castelao.
 Akal Música 2. Madrid, 2002. 816 páginas.

Cada novedad de la serie *Introducción a la Historia de la Música* de la editorial norteamericana Norton se espera con auténtica expectación. Tras la publicación en su edición española a cargo de la editorial Akal de los volúmenes correspondientes a la música medieval, clásica, romántica y contemporánea, le toca ahora el turno al estudio sobre la música renacentista, de la cual es autor Allan Atlas, profesor de musicología de la Universidad de la Ciudad de Nueva York.

Y de nuevo este trabajo no defrauda en absoluto. Viene a completar el libro de Atlas un panorama ciertamente exiguo sobre los libros en castellano dedicados al Renacimiento musical desde un punto de vista global: además del estudio ya clásico de Gustav Reese (editado en dos volúmenes en la colección Alianza Música), destaca asimismo el libro de Claudio Gallico *La época del Humanismo y del Renacimiento*, publicado por la editorial Turner en 1986.

El presente libro abarca un amplísimo panorama que se extiende desde 1400 hasta 1600, año en que se estrenaron las dos primeras óperas conservadas: las *Euridice* de Peri y Caccini, que marcan el comienzo del barroco según se acepta habitualmente en la historiografía musical. Opta el autor por un criterio cronológico en la concepción de su exposición y da prioridad a la música

sobre los compositores, los cuales desempeñan un papel secundario con respecto a sus obras: por esta razón se hace indispensable completar la lectura del libro con la *Antología de la música del Renacimiento*, a cargo del propio autor y a la cual se refiere constantemente Atlas si bien ejemplos concretos de las obras contenidas en la *Antología* y otros no incluidos en ésta jalonan todo el libro, lo cual es muy de agradecer. Ha constituido una línea común en todos los libros de esta colección lograr un perfecto equilibrio entre explicaciones teóricas y ejemplos musicales que completan nuestra visión sobre este período histórico. Por desgracia, todavía hoy día se publican libros sobre musicología o historia de la música que no contienen ni una sola nota musical.

Esta obra no se inicia, como es por otra parte habitual en esta serie, con una introducción sobre el contexto histórico-cultural. Se opta por la inclusión de lo que Atlas denomina “Intermedios” distribuidos a lo largo de todo el libro, en los cuales se introduce al lector sobre la situación política, el estado de la economía, los problemas religiosos, el papel de las artes plásticas y literarias, e incluso con detalles que a veces se echan de menos en libros excesiva o exclusivamente técnicos como por ejemplo la receta de un buñuelo en la época renacentista o cuánto tardaba una carta en llegar a su destino.

La primera parte del libro se centra en la época comprendida entre 1380 y 1420 siguiendo en su tratamiento criterios geográficos. Finaliza dicha parte de manera poco habitual en un libro de este tipo, ya que se incluye un capítulo titulado “Cómo editar una chanson: la notación”; así, la presencia del ámbito paleográfico aproxima la música renacentista de manera práctica al lector y al estudiante, de forma que su visión sobre ésta no se limita a un aspecto meramente teórico sino que es un primer paso para el conocimiento de la notación de aquella época, de la cual se estudian la forma de las notas y silencios, los signos mensurales, las ligaduras, los ennegrecimientos, los puntillos, las claves, etc., y como colofón se nos propone la transcripción a notación moderna de una *chanson* de Busnois, cuya partitura original se incluye asimismo en el libro.

Las partes 2ª, 3ª y 4ª fijan su atención tres generaciones de compositores entre 1420 y 1520 con una incidencia en los géneros más representativos

de este período: la misa, el motete, la canción profana y la música instrumental, sin olvidar la importancia que desempeñó el patrocino musical durante el siglo XV. No deja de sorprendernos el autor cuando en la segunda parte se incluye el capítulo denominado “Cómo aprender de documentos de archivos: asientos de nóminas de salarios y jornales e inventarios” y es que Atlas no puede olvidar su faceta pedagógica y conoce a la perfección cuáles son los problemas usuales para un estudiante de musicología a la hora de enfrentarse al reto de una investigación.

Las partes 5ª y 6ª por su parte ocupan desde 1520 hasta el final del siglo XVI y en los diferentes capítulos Atlas, sin renunciar al análisis de determinados géneros, estudia esta última fase del Renacimiento bajo el epígrafe de la religión, las relaciones entre música y texto, la teoría musical, la imprenta y de nuevo los criterios geográficos (escuela inglesa).

Confieso que por otros precedentes no era optimista en lo que respecta al tratamiento que podía otorgar Atlas a la música renacentista española, y he de decir que se ha confirmado de nuevo la escasa importancia que la escuela española supone para buena parte de la historiografía anglosajona. Siendo atinadas las palabras que dedica a Morales y Victoria, se echa de menos a autores de primera fila como Lobo, Torrentes, Ceballos o Navarro, o bien un mayor interés por Francisco Guerrero, a quien, en mi opinión, se dedica poco espacio. De los vihuelistas no se menciona a Fuenllana o Pisador, por citar otro ejemplo de “olvido”.

En definitiva, podemos concluir que la bibliografía en español sobre música del Renacimiento está de enhorabuena. Este libro marca un hito y asimismo un reto para los autores que deseen aportar su visión sobre el Renacimiento musical: la de Atlas es sencillamente una obra de auténtica referencia (salvo en lo que respecta a la música de nuestro país) y de suma originalidad por la presencia de “interludios” históricos, paleográficos o archivísticos, a lo largo de toda la obra. Destaca el cuidado con que se ha acometido la presentación del libro: copiosa bibliografía, grabados, ejemplos musicales legibles, tipo de letra de agradable lectura, que nos inclina a recomendar este libro de manera entusiasta.

Paulino Capdepón Verdú

VERANEO DE FESTIVALES Y CATÁLOGOS DE JAZZ



Wayne Shorter



Barbara Hendricks



Paco de Lucía



Avishai Cohen



Roy Hargrove



Bobby McFerrin

Todo o nada. Órdago a la grande o paso. La realidad musical de nuestro país se define a través de parámetros más industriales que artísticos, lo que se traduce en un calendario cultural tan irregular en citas como en contenidos. En el caso concreto del jazz, la experiencia se convierte en testimonio ejemplar de esta mala gestión y administración, a la que en los últimos años hay que sumar una progresiva y negativa querencia por planteamientos propios de músicas como el rock. Efectivamente, y salvo honrosas excepciones, la actividad jazzística de nuestro país se debate entre mínimos y excesos, catálogos de temporada y programaciones clónicas y deshuesadas. En este sentido, la agenda de nuestro jazz pasa del invierno al verano sin ningún tipo de pudor, despreciando al otoño y la primavera. Así pues, el aficionado se ve obligado a combatir largas temporadas de sequía echando mano de discos y

recuerdos, y entregándose al fugaz consuelo de alguna que otra incursión por parte de algún grande.

En cualquier caso, y dadas las fechas en las que nos encontramos, la llegada del verano supone el reencuentro con todos los soles del jazz y el hallazgo de algunas de las propuestas más interesantes del año. Multitud de rincones de nuestra geografía se preparan estos días para celebrar, durante los dos próximos meses, el arrebato de la creación libre e improvisada y el vaivén cadencioso del *swing*. Precisamente, la proliferación de los festivales de jazz protagoniza uno de los titulares más felices este particular agosto del género, aunque otra cosa sean los argumentos y contenidos; la mayoría de las citas echa mano de los catálogos de verano y artistas en rebajas, lo que provoca carteles muy parecidos. Tampoco ayuda la ausencia de principios fundamentales en este tipo de certámenes, estimulando un hori-

zonte de programaciones con la misma inercia y mirada.

La tentación vive arriba

El peregrinaje jazzístico veraniego comienza siempre carretera arriba, rumbo hacia el norte. Los tres festivales de Getxo, Vitoria-Gasteiz y Donostia-San Sebastián se han convertido en el destino principal de las propuestas estivales más sustanciosas, y que luego obtendrán justo reverbero en otras localidades españolas. Allí se echan los envites más poderosos y originales, con noches pensadas desde el amor y el conocimiento al género.

Así, el Festival de Jazz de Getxo (www.getxo.net) reclama encendidos y merecidos elogios por su concurso europeo de grupos, que, más que escuela, es universidad mayor del jazz continental y, en especial, del escandinavo. En cuanto a su sección oficial, abierta en los últimos años a remitentes



Dave Holland



Lewi Nash



Alvin Queen



Brian Blade



Geri Allen

norteamericanos, siempre esconde alguna primicia, como la que protagoniza en esta ocasión la soprano Barbara Hendricks y su actuación junto al cuarteto del saxofonista sueco Magnus Lindgren. Igualmente, el menú se completa con el sugerente plato pianístico cocinado por el ilustre McCoy Tyner y los acompañamientos más cercanos del trompetista belga Bert Joris y la Brussels Jazz Orchestra, el baterista Bill Bruford y nuestro Chano Domínguez (al frente de la última rítmica de Chick Corea, la formada por el contrabajista Avishai Cohen y el baterista Jeff Ballard).

Las otras dos grandes citas vascas, la vitoriana y la donostiarra, guardan formas semejantes a la hora de programar sus carteles: jazz por derecho y de última hora, nombres venerables y artistas al alza, tendencias de ayer y mañana, y coherencia y equilibrio en cada una de sus variadas ofertas. La diferencia, por tanto, reside en la particular actitud de sus programadores;

así, al Festival de Vitoria-Gasteiz (www.jazzvitoria.com) le salen todas las pasiones de su director, Iñaki Añúa, lo que se traduce —para bien y para mal, según el caso— en programaciones muy similares; al Jazzaldia (www.jazzaldia.com) donostiarra le ocurre lo contrario, ya que su ideólogo, Miguel Martín, es hombre de mirada abierta y sin prejuicios, aunque, tanto es así, que a veces echa mano del modelo *festivalero* de Montreux y cuela sin rubor un Steve Winwood, Rubén Blades o un Carlinhos Brown.

En Vitoria gastarán neones con las convocatorias de Paco de Lucía y su nuevo sexteto, Bobby McFerrin, Take 6, Branford Marsalis y un cuarteto de ases formado por Herbie Hancock, Wayne Shorter, Dave Holland y Brian Blade. La pianista Geri Allen inaugurará con latidos electrónicos ese escaparate de músicas urgentes que es el ciclo *Jazz del siglo XXI*, mientras que la oferta académica se ampliará con un

interesante seminario a cargo de profesores de la prestigiosa Juilliard School de Nueva York. San Sebastián, por su parte, vestirá de gala sus escenarios para recibir a glorias como Rickie Lee Jones, Shirley Horn, Alvin Queen, Roy Ayers, John McLaughlin, John Scofield o el renovado Art Ensemble of Chicago. Entre las rarezas recomendables, las propuestas escandinavas de Atomic, Molvaer o Jan Garbarek y los nuevos proyectos de siete contrabajistas magníficos: Henri Texier, Miroslav Vitous, Cachao, Javier Colina, Baldo Martínez, Gonzalo Tejada y David Mengual. En total, 55 grupos y 68 actuaciones.

Catálogos de temporada

Buena parte de los artistas que visitan estos días el País Vasco encuentran hueco después en las programaciones del resto de ciudades volcadas con el jazz. Sin embargo, su concurso no deja responder a un diseño basado en los paquetes jazzísticos que ofertan las agencias en esta época del año. Por supuesto, hay excepciones, como la apuesta por la excelencia del jazz nacional de Boadilla del Monte (www.aytoboadilla.com), la muestra de jazz portugués de Salamanca (www.amajazz.com) o el apoyo a los nuevos valores del festival de Ibiza (www.jazzinjuveibiza.com).

El resto de certámenes confía su suerte a nombres grandilocuentes y, por otra parte, nada desdeñables. El Viajazz (www.viajazz.com) —que este año dedica su programa a dos hombres de jazz: el saxofonista Pedro Iturralde y nuestro añorado compañero Federico González— descubre en la Chick Corea Elektric Band su principal bandera de la fusión; San Javier (www.jazzsanjavier.com) tira la casa por la ventana e invita a ilustres como Jimmy Smith, B. B. King o Wynton Marsalis; el madrileño Galapajazz (www.galapajazz.com) hace lo propio con dos guitarristas de muchos quilates, George Benson y Paco de Lucía, y ofrece hallazgos como un prometedor duelo de pianos a cargo de Kenny Barron y Mulgrew Miller; Almuñécar (www.jazzgranada.net) se hace eco de artistas en ruta como la soprano Barbara Hendricks, el trompetista Roy Hargrove o el bajista camerunés Richard Bona. Y... Barcelona, Santander, Ezcaray, Alicante, Valencia, Cádiz, Girona, Pontevedra, Pamplona, Vic... La lista de festivales se antoja imposible de reproducir, aunque, casi sin quererlo, uno descubrirá este verano un rincón de jazz a la vuelta de la esquina.

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

BARCELONA

GRAN TEATRE DEL LICEU
WWW.LICEUBARCELONA.COM
GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). De Billy. Kupfer. Polaski, von Kannen, Struckmann, Juon. **3,7-VII.**
GIULIO CESARE (Haendel). Hofstetter. Wernicke. Barcellona, de la Mercè, Petrova, Podles. **23,25,26,27, 29-VII.**



BARCELONA

EL ESCORIAL

SIGLOS DE ORO
24-VII: Grupo Alfonso X el Sabio. Luis Lozano. *Codex Calixtinus.*



ALFONSO X

GRANADA

FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA
WWW.GRANADAFESTIVAL.ORG
1-VII: Cuarteto Arditti. Janáček, Bartók, Orbón.
2: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Pierre-Laurent Aimard, piano. Berlioz, Ravel, Schumann.
3: Ensemble Plvs Ultra. Michael Noone. *Música en tiempos de Isabel la Católica.*



NOONE

— Les Talens Lyriques. Christophe Rousset. *Zarzuela barroca.*

4: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Goerne, Diener. Albéniz-Guerrero, Zemlinsky.



GOERNE

LA CORUÑA

FESTIVAL MOZART
WWW.FESTIVALMOZART.COM
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Pérez. Gas. Siragusa, Mei, Frontal, Chausson. **1,3-VII.**

2-VII: Sinfónica de Galicia. Víctor Pablo Pérez. Piotr Anderzewski, piano. Haydn, Mozart.



ANDERZEWSKI

LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO

SIGLOS DE ORO
17-VII: La Risonanza. Fabio Bonizzoni. Desmazures.

MADRID

CENTRO PARA LA DIFUSION DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

CONCIERTOS C.D.M.C. JULIO 2004

1 Julio 2004. 19:00 h.
Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), “LA MÚSICA TOMA EL MUSEO” XI JORNADAS DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA MUSICAL
PRODUCCIONES DEL LIEM Y OTROS
Obras de:
G. Yaya, T. Caimari, M. Verandi, J. C. Velázquez, J. C. Nelson, M. Laginestra, G. Castillo

2 Julio 2004. 19:00 h.
Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) “LA MÚSICA TOMA EL MUSEO” XI JORNADAS DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA MUSICAL
IMPROVISACIÓN ELECTROACÚSTICA. **Agustí Fernández** (piano + piano preparado) **Joel Ryan** (ordenador y procesamiento sonoro en tiempo real)

5 Julio, 19:00 h.
Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) “LA MÚSICA TOMA EL MUSEO” XI JORNADAS DE INFORMÁTICA Y ELECTRÓNICA MUSICAL
WAYS OF THE VOICE.
A. M. Kieffer, mezzo soprano;
E. Janho-Abumrad, bajo;
A. Galasso, imágenes; E. Campos, imágenes; Ch, Escher, imágenes;
C. Gaiarsa, director de escena;
L. Kupper, compositor-intérprete.

TEATRO DE LA ZARZUELA.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00.
Internet: <http://teatrodelazarzuela.mcu.es>. Venta localidades Taquillas Teatros Nacionales o teléfono de ServiCaixa: **902 33 22 11**. Horario de Taquillas: Venta anticipada de 12 a 17 horas. Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma.

Doña Francisquita, de Amadeo Vives.
Del 18 de junio al 18 de julio de 2004 (excepto lunes y martes) a las 20 horas.
Domingos, a las 18 horas.
Dirección Musical: José Ramón Encinar y Luis Remartínez.
Director de Escena: Emilio Sagi.
Orquesta de la Comunidad de Madrid. Entradas a la venta.

TEATRO REAL

JULIO

Información: 91/516 06 60.
Venta telefónica: 902 24 48 48 (Atento. Grupo Telefónica).
Venta en Internet: teatro-real.com.
Visitas guiadas: 91 / 516 06 96.

ÓPERA:

TOSCA

de Giacomo Puccini.
Julio: 10, 12, 13, 14, 15 y 16.
Producción del Teatro Real, en coproducción con la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera.
Director musical: Marco Armiliato.
Director de escena: Nuria Espert.

BALLET DE L'OPÉRA DE PARIS:

Julio: 1, 2 y 3ª. * Doble función.
Directora de danza: Brigitte Lefèvre.
Director musical: Paul Connelly.
JEWELS: Coreografía: George Balanchine.

PERALADA

FESTIVAL CASTELL DE PERALADA
WWW.FESTIVALPERALADA.COM
16-VII: Filarmónica Arturo Toscanini. Lorin Maazel. Respighi, Dvorák.
17: Dalidance.



MAAZEL

1714-MON DE GUERRES (Canet, Cano e. a.). Vicent. Simó. **23-VII.**

24: Fisk Jubilee Singers. *Espirituales negros.*
25: Ute Lemper, voz. *Voyage.*

1-VIII: Ruggero Raimonid, bajo; Ann Beckman, piano. Rossini, Verdi, Musorgski, Poulenc.

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Armiliato. Kemp. Gallardo-Domàs, Marchi, Aronica, Zancanaro. **2,4-VIII.**

3: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Joan Albert Amargós. *Serrat sinfónico.*

7: Rosa Torres-Pardo, piano. Albéniz, *Iberia.*

9: Iván Martín, piano. Scarlatti, Mozart, Chopin.

VEC MAKROPULOS (Janáček). Teatro Helikon de Moscú. **10-VIII.**

11: Paco de Lucía, guitarra.
12,13: Ballet Nacional de Cuba.

15: Teatro Nacional de la Ópera de Pekín. *La diosa del río Lu.*

16: Miguel Baselga, piano. Schumann, Liszt, Barber, Ravel.

17: Javier Perianes, piano. Blasco de Nebra, Debussy, Falla, Chopin.

EL SOMBRERO DE TRES PICOS (Falla) / EL CAFÉ DE CHINITAS (García Lorca). Domínguez. Danés. **18-VIII.**

SAN SEBASTIÁN

QUINCENA MUSICAL DONOSTIARRA
WWW.QUINCENAMUSICAL.COM
UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). López Cobos. Schroeter. Casanova, Sánchez, Gerello, Zarembo. **16,18,20-VIII.**

EL SOMBRERO DE TRES PICOS (Falla) / EL CAFÉ DE CHINITAS (García Lorca). Domínguez. Danés. **23,24-VIII.**

25: Katia y Marielle Labèque, pianos. Currie, Barreto, Maric. Bernstein.

26: Capilla Peñaflorida. Josep Cabré. Charpentier.

27,28: Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Semion Bichkov. Polaski, Schwanewilms, Runkel, Walker. Strauss, Elektra (versión de concierto). / Gautier Capuçon, violín; Renaud Capuçon, violonchelo. Brahms.

29,30: Orquesta Filarmónica de Rotterdam. Valeri Gergiev, Alexander Melnikov, piano. Musorgski, Ravel. / Prokofiev, *Romeo y Julieta* (versión de concierto).

31: Carlos Mena, contratenor; Juan Carlos Rivera, laúd y guitarra barroca; Carlos García Bernat, clave y órgano. Victoria.



MENA Y RIVERA

SANTANDER

LIPI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
WWW3.PARSEC.INFO/WEB_FIS
NORMA (Bellini). Allemandi. Bertman. Teatro Helikon de Moscú. **1,3-VIII.**

1,3: La Risonanza. Fabio Bonizzoni. Biber, *Sonatas del Rosario.*

2: Trío Mompou. Emilio Mateu, viola. Homs, García Leoz, Dúo Vital, Turina.

4: Coro Helikon. Cantos de la Iglesia ortodoxa rusa.

VEC MAKROPULOS (Janáček). Ponkin. Bertman. Teatro Helikon de Moscú. **5-VIII.**

6,7,8: Scola Gregoriana Brugensis. Roger Deruwe. Canto gregoriano.

PIERRE LE GRAND (Grétry). Stadler. Bertman. Teatro Helikon de Moscú. **7-VIII.**

8: Angela Gheorghiu, soprano. Orquesta del Festival Internacional de Santander.



GHEORGHIU

— Pierre Hantaï, clave. Byrd, Couperin, Froberger, Bach.

9: Jordi Savall, viola da gamba; Pierre Hantaï, clave; Rolf Lislevand, tiorba.

Marais, Couperin, Sainte Colombe.

10: Grigori Sokolov, piano. Bach, Beethoven.

LA DIOSA DEL RÍO LOU (Quiang). Ópera de Pekín. **11,12-VIII.**

12,13,14: Alia Mvsica. Peregrinajes, música medieval en los Caminos de Santiago.

13: Orquesta Barroca de Sevilla. Pablo Valetti. Carlos Mena, contratenor. Scarlatti, Haendel, Geminiani, Vivaldi.

— Quinteto de Viento Pablo Sorozabal. Morley, Farkas, Ibert, Medaglia, Piernè, Briccialdi, Groot.

14: Ainhoa Arteta, soprano; Ángel y Carmen Corella, bailarines.

— La Tempesta, orquesta barroca. Pablo Valetti. Guillermo Peñalver, flauta. Vivaldi, Geminiani, Scarlatti, Boccherini.

15: Coro Bizantino Griego. Likourgos Angelopoulos. Música coral del Antiguo Bizancio.

16: Cuarteto Parisii. Bertomeu.

17: Orquesta de Cámara Solistas de Hamburgo. Bach, Vivaldi, Monn, Chaikovski.

18: Ars Ensemble. Joan Valent. Lecuona, Guastavino, Ginastera, Piazzola.

19,20: Neopercusión. Juanjo Guillem. Gubauidulina, Norgard, Xenakis, Bergamo.

19: Orquesta de Cámara Solistas de Hamburgo. Coral Salvé de Laredo. Mariano Rodríguez Saturio. Haydn, *Theresienmesse*.

EL SOMBRERO DE TRES PICOS (Falla) / EL CAFÉ DE CHINITAS (García Lorca). Domínguez. Danés. **21-VIII.**

21,22,23: Dufay Collective. Música de los peregrinajes de la Edad Media.

22,23: Ballet Argentino de Julio Bocca.

24: Juan Diego Flórez, tenor.



25: Lucille Chung, piano. Beethoven, Schumann, Scriabin, Martínez.

26,27: Orquesta Sinfónica de Berlín. Eliahu Inbal. Mahler, Bruckner. / Brahms, Beethoven.

27,28: Camerata Iberia. Cancionero de Palacio.

28: Coro y Orquesta del Teatro Comunale de Bolonia. Daniele Gatti. Eva Mei, soprano; Lucio Gallo. Brahms, *Requiem alemán*. / Miriam Gauci, soprano; Ildiko Komlosi, mezzosoprano; Fabio Sartori, tenor; Andrea Papi, bajo. Verdi, *Misa de Requiem*.

29: Metamorphosis. Música bizantina y de tradición sufi.

31: Orquesta Filarmónica de Dresde. Rafael Frühbeck de Burgos. Wagner, Strauss.

TORROELLA DE MONTGRÍ

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICAS **16-VII:** Joven Orquesta Nacional de Cataluña. Lutz Köhler. Lieder Camera. Brahms, *Requiem alemán*.

17: Patricia Petibon, soprano; Susan Manoff, piano. Hahn, Poulenc, Bizet.

23: Speculum. Ernesto Schmied.

24: Orquesta de Cámara de Andorra. Joaquín Achúcarro, piano. Chopin, Schubert.

30: Camerata de la Filarmónica de Berlín. Rossini, Mendelssohn, Stravinski.

31: Elena Gragera, soprano, Antón Cardó, piano. Rincón, *Album de comendadoras*.

13-VIII: Sinfonietta Checa. Charles McMunroe. Trío Guarneri. Balada, Smetana, Beethoven.

19: Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. Núria Rial, soprano. Scheidt, Biber, Vivaldi.

23: Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. K. y M. Labèque, pianos. Mozart, Boccherini, Haydn.

INTERNACIONAL

AIX EN PROVENCE

FESTIVAL INTERNACIONAL D'ART LYRIQUE
WWW.FESTIVAL-AIX.COM

LIUBOVK TRIOM APELSINAM (Prokofiev). Sokhiev. Calvario. Tannavitski, Tsanga, Iliushnikov, Serdiuk. **5,6,9,12,13-VII.**

HERCULES (Haendel). Christie. Bondy. Shimell, di Donato, Spence, Schäfer. **6,8,9,13,15,17,20,21-VII.**

LA TRAVIATA (Verdi). Harding. Mussbach. Delunsch, Serkin, Lucic, Marabelli. **7,10,11,14,16,18,23,25,30-VII.**

HANJO (Hosokawa). Ono. Keersmaeker. Bohlin, Dazelay. **8,10,12,14,16,17,19,20,23,25-VII.**

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Minkowski. Deschamps. Bendeer, Léger, Klink, Felix. **22,24,26,28,29,31-VII.**



AMSTERDAM

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

WRITING TO VERMEER (Andriessen). De Leeuw. Boddeke. Narucki, Bickley, Hannigan. **9,10,12,13,15,16-VII.**

SIEGFRIED (Wagner). Haenchen. Audi. Andersen, Clark, Dohmen, Watson. **31-VIII.**

BAYREUTH

BAYREUTHER FESTSPIELE
WWW.BAYREUTHER-FESTSPIELE.DE

PARSIFAL (Wagner). Boulez. Schlingensief. Marco-Buhrmester, Youn, Holl, Wottrich. **25-VII. 3,6,18,26-VIII.**



TANNHÄUSER (Wagner). Thielemann. Arlaud. Youn, Winslade, Trekel, Bieber. **26-VII. 4,13,16,19,28-VII.**

DAS RHEINGOLD (Wagner). Fischer. Flimm. Titus, Bär, Wottrich, Bezuyen, Tilli. **27-VII. 6,20-VIII.**

DIE WALKÜRE (Wagner). Fischer. Flimm. Smith, Kang, Titus, Herlitzius. **28-VII. 8,21-VIII.**

SIEGFRIED (Wagner). Fischer. Flimm. Frasnz, Clark, Titus, Welker.

30-VII. 10,23-VIII. GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Fischer. Flimm. Franz, Bär, Welker, Herlitzius. **1,12,25-VIII.** DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Albrecht. Guth. Ryhänen, Dugger, Eberz, Prieu. **2,5,14,17,27-VIII.**

BERLÍN

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

LA TRAVIATA (Verdi). Ranzani. Friedrich. Amsellem, Giordano, Opie, Carlson. **3-VII.**

VEC MAKROPULOS (Janáček). Albrecht. Lehnhoff. Silja, Lindskog, Jenkins, Miller. **2,7-VII.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

MOSES UND ARON (Schoenberg). Barenboim. Mussbach. Vogel, Moser, Höhn, Prieu. **1-VII.**



DON CARLO (Verdi). Luisi. Himmelmann. Pape, Vargas, Jenis, Youn. **3,6-VII.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

WOZZECK (Berg). Albrecht. Baumgartner. Schmidt, Herlitzius, Begley, Hupach. **9-VII.**

DON CARLO (Verdi). Chung. Delacôte. Scandiuzzi, Guriakova, Sadé, Komlosi. **10-VII.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Boder. Laufenberg. Nylund, Sigmundsson, Vondung, Aikin. **11-VII.**

FRANCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

TOSCA (Puccini). Debus. Kirchner. Backlund, Berti, Grochowski. **1,10-VII.**

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Arming. Pilavachi. Frank, Krause, Skelton, Gallo. **2,5,8,11-VII.**

LA CENERENTOLA (Rossini). Böer. Warner. Roberts, Bailey, Webster, Botta. **3,9-VII.**

LONDRES

PROMENADE CONCERTS
WWW.BBC.CO.UK/PROMS

16-VII: Coro y Sinfónica de la BBC. Leonard Slatkin. Bach-Wood, Elgar, Holst.

17: Hallé Orchestra. Mark Elder. Louis Lortie, piano. Delius, Mozart, Rachmaninov.

18: Coro Filarmónico Eslovaco. Orquesta Nacional de la BBC de Gales. Richard Hickox. Skelton, Prokina, Ivanovic, Mniskova. Dvorák, *Dimitrij* (versión de concierto).

19: Cuarteto Skampa. Itamar Golan, piano. Janáček, Dvorák.

— Coro y Orquesta Nacional de la BBC de Gales. Richard Hickox. Elgar, Delius, Holst.

20: Sinfónica de la BBC. Leonard Slatkin. Jean-Yves Thibaudet, piano. Long, Strauss, Liszt.

21: Philharmonia de Praga. Jiri Belohlavek. Magdalena Kozená, mezo. Vojvanovsky, Myslivecek, Martinu.

22: Filarmónica de la BBC. Gianandrea Noseda. Pierre-Laurent Aimard, piano. Casken, Stravinski, Ravel.



23: Ensemble Modern. George Benjamin. De Grigny, Benjamin, Messiaen.

24: Filarmónica de la BBC. Gianandrea Noseda. Strauss, Williams, Stravinski.

— Coro y Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Simon Rattle. Sakari Oramo. Bernstein, Ives, Stravinski.

25: Filarmónica de la BBC. Coro Juvenil de la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Gianandrea Noseda. Barker, Thomas. Dvorák, *Misa en re mayor*.

26: Sinfónica Escocesa de la BBC. Martyn Brabbins. Taverner, Maxwell Davies, Beethoven.

27: Orquesta de Cámara Escocesa. Joseph Swensen. Dvorák, Schumann, Saint-Saëns.

28: Coro Filarmónico Checo de Brno. Filarmónica de Londres. Kurt Masur. Kloubová, Cargill, Breslik, Belacek. Schubert, Janáček.

— Coro de Ópera y Grupo de Música Contemporánea de Birmingham. Wilde, Clarke, Paterson, Watson. Britten, *Curlew River*.

29: Sinfónica de la BBC. Andrew Davis. Martin, Mahler, Mozart.

30,31: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Dvorák, Strauss. / Gidon Kremer, violín. Shostakovich, Chaikovski.



1-VIII: Coro y Sinfónica de Londres. Colin Davis. Anthony, Bostridge, Keenlyside. Britten, *War Requiem*.

— Holst Singers. Coro del Festival de Brighton. Metales de la Orquesta de Cámara Inglesa. Rozario, Wall, Rupp, Guthrie. Taverner, *The Veil of the Temple* (versión de concierto).

2: Sinfónica de la BBC. Tan Dun. Evelyn Glennie, percusión. Shostakovich, Cage, Salonen, Dun.

3: Filarmónica de la BBC. Vasili Sinaiski. Maxim Vengerov, violín. Szymanowski, Ravel, Dvorák.

— Orquesta Barroca de Friburgo. Gottfried von der Goltz. Zelenka, Bach.

4: Filarmónica de la BBC. Sir Peter Maxwell Davies. Maxwell Davies. Yan Pascal Tortelier. Berlioz.

5: Real Filarmónica de Estocolmo. Alan Gilber. Anne Sofie von Otter, mezo; Joshua Bell, violín. Hillborg, Sibelius, Bartók.



6: Orquesta Nacional de la BBC de Gales. Tadaaki Otaka. Truls Mørk, chelo. Takemitsu, Dvorák, Ravel.

— Hilliard Ensemble. London Sinfonietta. Martyn Brabbins. Machaut, Birtwistle.

7: Joven Orquesta Nacional de Gran Bretaña. Roger Norrington. Smetana, Mahler.



8: Coro y Sinfónica de la BBC. Jiri Belohlavek. Janáček, Dvořák.

9: Sinfónica Escocesa de la BBC. Ilan Volkov. Ravel, Messiaen, Beethoven.

10: Coro y Academy of Ancient Music. Paul Goodwin. Kirkby, Lunn, Chance, White, Biber, Muffat, Bach.

11: Sinfónica Escocesa de la BBC. Ilan Volkov. Mozart, Janáček, Mahler.

12: Sinfónica de la BBC. Osmo Vänskä. Leonidas Kavakos, violín. Lutoslawski, Szymanowski, Sibelius.

13: London Sinfonietta. David Robertson. Sheng, Messiaen.

14: Orquesta de Conciertos de la BBC. Barry Wordsworth. Berlioz, Saint-Saëns. J. Strauss.

15: Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner. Fuge, Pokupic, Mingardo, Padmore, Henschel. Bach, *Misa en si menor*.



16: Apollo Voices. Sinfónica de la BBC. Valeri Gergiev. Musorgski, Rimski-Korsakov, Stravinski.

17: Orquesta Philharmonia. Christoph von Dohnányi. Alfred Brendel, piano. Brahms, Birtwistle, Beethoven.

18: Filarmónica de Hamburgo. Ingo Metzmacher. Richard Goode, piano. Henze, Strauss, Mozart.

19: Orchestra of The Age of Enlightenment. Simon Rattle. White, Begley, Rutherford, Lloyd. Wagner, *El oro del Rin* (versión de concierto).

20: Orquesta de Conciertos de la BBC. Coro de Cámara de la London Oratory School. Jane Glover. Larmore, Evans, Connell, Opie. Humperdinck, *Hansel y Gretel* (versión de concierto).

21: Coro y The English Concert. Andrew Manze. Haendel, Arne, Bach.

22: Sinfónica de la BBC. John Adams. Ravel, McPhee, Ives.

23,24: Filarmónica de San Petersburgo. Yuri Temirkanov. Yefim Bronfman, piano. Glinka, Prokofiev, Chaikovski. / Dimitri Hvorostovski, barítono. Glinka, Musorgski, Rachmaninov.

25: Orquesta de Cámara de Lausana. Christian Zacharias, piano y director. Dvořák, Schumann.



26: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Leiferkus, Berkeley-Steele, Schagidullin, Voinarovskii. Rachmaninov, Puccini.

27: Real Orquesta Filarmónica de Londres. Daniele Gatti. Deborah Voigt, soprano. Hindemith, Wagner, Beethoven.

28: Orquesta de París. London Voices. Schmidt, Naef, Dean Griffey. Berio, Mahler.

29: Sinfónica de la BBC. Jukka-Pekka Saraste. Yuri Bashmet viola. Enescu, Bartók, Debussy, Lutoslawski.

30: Joven Orquesta Australiana. Lawrence Foster. Vine, Shostakovich, Brahms.

31: Coro y The King's Consort. Robert King. Sampson, Outram, Humphries, Daniels. Monteverdi, *Vesperas*.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Davis. Loy. Schwanewilms, Graham, Damrau, Margison. **1,5,7,9-VII.**

FAUST (Gounod). Pappano. McVicar. Alagna, Gheorghiu, Terfel, Keenlyside. **2-VII.**

PETER GRIMES (Britten). Pappano. Decker. Heppner, Opie, Walker, Collins. **3,6,8,11,16-VII.**

TOSCA (Puccini). Cox. Badea. Guleghina, Ching, Ramey, Waddington. **10,12,13,15,17-VII.**

LUCERNA

LUCERNE FESTIVAL WWW.LUCERNEFESTIVAL.CH

13-VIII: Orquesta del Festival de Lucerna. Claudio Abbado. Strauss, Wagner.



15,17: Orquesta de Cámara Mahler. Daniel Harding. Schoenberg, Mahler. / Beethoven, Shostakovich.

18,19: Orquesta del Festival de Lucerna. Claudio Abbado. Maurizio Pollini, piano. Mahler, Beethoven.



20,21,22: Orquesta de Cleveland. Fraz Welsler-Möst. Rossini, Haydn, Shostakovich. / Birtwistle, Schubert. / Debussy, Mahler.

21: Pierre-Laurent Aimard, piano. Debussy, Ligeti, Birtwistle.

22: Orquesta de Cámara de Jerusalén. Berg, Hindemith, Brahms.

23: Orquesta de Cámara Mahler. Solistas de la Orquesta del Festival de Lucerna. Claudio Abbado. Blacher, Christ. Hindemith, Beethoven.

24,25: Orquesta Staatskapelle Berlin. Daniel Barenboim, director y piano. Beethoven, *Conciertos para piano n°s 1 y 5*.

27: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Shostakovich, Berlioz.

28: Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Yefim Bronfman, piano. Weber, Dvořák,

Prokofiev.

— Nash Ensemble. Birtwistle.

— Cuarteto Brodsky. Beethoven, Maxwell-Davies, Shostakovich.

29: Sinfónica de Lucerna. Christian Arming. Petersen, Ganz. Beethoven, Mozart.

— Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Mendelssohn, Brahms.

— Ensemble InterContemporain. Susanna Mälkki. Birtwistle.

30,31: Sächsische Staatskapelle Dresden. Bernard Haitink. Mozart, Bruckner. / Haydn, Bartók, Dvořák.

LYON

OPÉRA NATIONAL DE LYON WWW.OPERA-LYON.ORG FALSTAFF (Verdi). Nosedá. Stein. Naouri, Beuron, Sénéchal, Araya. **2,4,6,8-VII.**



MILÁN

TEATRO DEGLI ARCIAMBOLDI WWW.TEATROALLASCALA.ORG MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Bartoletti. Asari. **7,9,12,14,16,19, 21-VII.**

CARMEN (Bizet). Plasson. Joël. Forbis, Abdrazakov, Borodina, Racette. **8,10,13,15,20,22-VII.**

MONTPELLIER

FESTIVAL DE RADIO FRANCIA Y MONTPELLIER WWW.FESTIVALRADIOFRANCEMONTPELLIER.COM

11-VII: Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Armin Jordan. Ushakova, Todorovich, Wolak, Wasserlof. Strauss, *El barón gitano* (versión de concierto).

12: Orquesta Nacional de Montpellier. Enrique Mazzola. Regazzo, Marin-Degor, Mas, Droy. Paisiello-Henze, *Il re Teodoro in Venezia* (versión de concierto).

— Giovanni Bellucci, piano. Thalberg, Berlioz-Liszt.

16: Evgeni Kissin, piano. Chopin, Medtner, Stravinski.

DES ESELS SCHATTEN (Strauss). Valcúha. Koering. Kissin, Viala, Le Texier, Freulon. **18,19-VII.**

19: Jean-Louis Steuermann, piano. Beethoven, Berg, Chopin.

21: Orquesta Nacional de Montpellier. Coro de la Radio Letona. Friedemann Layer. Gubisch, Naouri, Juon, Huijpen. Mariotte, *Salomé* (versión de concierto).

— Haesun Paik, piano. Debussy, Beethoven, Liszt.

22: David Greilsammer, piano. Programa por determinar.

23: Les Talens Lyriques. Christophe Rousset. Milanese, Sollied, Le Roi, Alexiev. Melani, *L'empio punito* (versión de concierto).



— Mauricio Vallina, piano. Franck, Schumann, Liszt.

25: Orquesta Nacional de Montpellier. Coro de la Radio Letona. Juraj Vlacúcha. Raimondi, *Giuseppe*.

26: Alexei Nabiouline, piano. Programa por determinar.

— Alexander Paley, piano. Schumann, Liszt.

27: Valentina Igoshina, piano. Programa por determinar.

— Nikolai Luganski, piano. Beethoven, Rachmaninov, Scriabin.

— Orquesta Filarmónica de Niza. Marco Guidarini. Jo, Mantegna, Alexiev, Carlier. Donizetti, *Rita* (versión de concierto).

29: Concerto Italiano. Rinaldo Alessandrini. Simboli, Oro, Dordolo. Scarlatti, *Giuditta*.

— Bertrand Chamayou, piano. Liszt, *Estudios de ejecución trascendental*.

30: Louise Bassette, piano. Tangos, Valses.

MUNICH

FILARMÓNICA DE MUNICH WWW.MUENCHNERPHILHARMONIKER.DE **10,12-VII:** James Levine. Gambill, Pape, Urmana, Fink. Wagner, *Parsifal* (versión de concierto).

17,18,19: James Levine. Coro Filarmónico. Röschmann, von Otter. Mahler. BAYERISCHE STAATSOPER WWW.STAATSOPER.DE

XERXES (Haendel). Bolton. Ducan. Murray, Robson, Stutzmann, Chiummo. **1,5-VII.**

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner) Mehta. Langhoff. Rootering, Moll, Franz, Rieger. **2,7,11,31-VII.**

DON CARLO (Verdi). Mehta. Rose. Salminen, Vargas, Gavanelli. **3-VII.**

LULU (Berg). Boder. Alden. De Arellano, Karnéus, Helzel, Mazura. **4,8-VII.**

OTELLO (Verdi). Mehta. Zambello. O'Neill, Leiferkus, Very, Connors. **6,9-VII.**

ROBERTO DEVEREUX (Donizetti). Haider. Loy. Gruberova, Gavanelli, Piland, Todorovich. **13,17-VII.**

ORPHEE ET EURYDICE (Gluck-Berlioz). Bolton. Lowery. Kasarova, Joshua, York. **14,20-VII.**

ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Viotti. Homoki. Blasi, Bonitatibus, Franz, Connors. **18,21-VII.**

THE RAPE OF LUCRETIA (Britten). Bolton. Warner. Bostridge, Bullock, Held, Gantner. **19,22,24,26,30-VII.**



RODELINDA (Haendel). Bolton. Alden. Röschmann, Chance, Nilon, Palmer. **23,27-VII.**

TANNHÄUSER (Wagner). Märkl. Alden. Moll, Gambill, Keenlyside, Reß. **25,29-VII.**

PELLÉAS ET MÉLISSANDE (Debussy). Daniel. Jones. Magee, Hayward, Bayley, Rodgers. **26,30-VII.**

PARÍS

OPÉRA BASTILLE WWW.OPERA-DE-PARIS.FR OTELLO (Verdi). Conlon. Serban. Galouzine, Lafont, Kaufmann, Bertocchi. **1,6-VII.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Kout. Wilson. Gletz, Degout, Le Roi, Cangelosi. **2,3,5,7,8,9,10,12,13,15,16-VII.**
PALAIS GARNIER
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR
 CAPRICCIO (Strauss). Thielemann. Carsen. Fleming, Henschel, Trost, Finley. **2,6,8-VII.**

PÉSARO
 ROSSINI OPERA FESTIVAL
 WWW.ROSSINIOPERA-FESTIVAL.IT
 TANCREDI (Rossini). Pérez. Pizzi. Kunde, Kasarova, Spotti, Ciofi. **6,9,12,15,18-VIII.**
 ELISABETTA, REGINA D'INGHILTE-
 RRA (Rossini). Palumbo. D. Abbado. Cantarero, Ganassi, Bros, Siragusa. **7,10,13,16,19-VIII.**
 MATILDE DI SHABRAN (Rossini). Frizza. Martone. Halevi, Massis, De Simone, Flórez. **8,11,14,17,20-VIII.**

ROQUE D'ANTHERON
 FESTIVAL INTERNATIONAL DE PIANO
 WWW.FESTIVAL-PIANO.COM
22-VII: Arcadi Volodos, piano. Beethoven, Schumann, Liszt.



VOLODOS

23: Orquesta Philharmonia de Praga. Jirí Belohlavek. Micherl Dalberto, piano. Suk, Beethoven.
24: Orquesta Philharmonia de Praga. Jirí Belohlavek. Mendelssohn Martini, Mozart.
25: Frank Braley, piano. Liszt, Debussy, Lancino.
 — Brigitte Engerer, piano. Schubert, Liszt, Ligeti.
28: Jean-François Heisser, piano. Manoury, Liszt.
28,29: Cor de Cámara Accentus. Brigitte Engerer, piano. Laurence Équibey. Liszt, *Via crucis*.
30: Alexei Nabiouline, piano. Mozart, Schubert, Liszt. Nikolai Luganski, piano. Beethoven, Rachmaninov, Scriabin.
31: Romain David, piano. Beethoven, Scriabin, Debussy.
 — François-Frédéric Guy, piano. Liszt, *Armonías poéticas y religiosas*.
1-VIII: Alexander Kniazev, chelo; Nikolai Luganski, piano. Schumann, Chopin, Franck.
 — Noche de piano: Valeria Mirosh, Dinara Nadzhafova, Bertrand Chamayou, Iliá Rachkovski, Igor Chetouev.
2: Noche de piano: La obra para piano de Schumann I. Jean-Efflam Bavouzet, Philippe Bianconi, Marie-Josèphe Jude, Emmanuel Strosser, Nicolas Angelich, Claire Désert.
 — Grigori Sokolov, piano. Bach, Beethoven.
3: Noche de piano: La obra para piano de Schumann II. J. E. Bavouzet, Claire Désert, François-Frédéric Guy, Philippe Bianconi, Marie-Josèphe Jude.
4: Noche de piano: La obra para piano de Schumann III. Philippe Bianconi, Marie-Josèphe Jude, Emmanuel Strosser, Philippe Bianconi, Claire Désert, Jean-Efflam Bavouzet, Nicholas Angelich.
5: Noche de piano: La obra para piano

de Schumann IV. Claire Désert, Marie-Josèphe Jude, Nicholas Angelich, Jean-Efflam Bavouzet, Philippe Bianconi, François-Frédéric Guy, Emmanuel Strosser.
6: Boris Berezovski, piano. Rachmaninov, *Preludios*.
7: Stephen Kovacevich, piano. Beethoven, *Sonatas para piano n.ºs 30-32*.
8: Jean-Frédéric Neuburger, piano. Mozart, Ravel, Chopin.
 — Barry Douglas, piano. Rachmaninov, Brahms.
9: David Fray, piano. Mozart, Schubert, Liszt.
 — Noche de piano: Los tríos con piano. Trío Wanderer. Renaud y Gautier Capuçon, Nicholas Angelich, Dimitri Makhtin, Alexander Kniazev, Boris Berezovski.
10: Eliso Virsaladze, piano. Schubert, Prokofiev.
11: Zhi Xiao Mei, piano, Bach, *Variaciones Goldberg*.
 — Andreas Grau, Götz Schumacher, pianos. Bach, Kurtág, Beethoven.
12: Noche de piano: Chopin. Yu Kosuge, Shani Diluka, Katia Skanavi.
13: Yundi Li, piano. Chopin, Liszt.
14: Lise de la Salle, piano. Bach, Liszt.
 — Piotr Anderszewski, piano. Bach, Chopin.
16,17,19,20,21: Christian Ivaldi, Jean-Claude Penner, piano. Schubert. *La obra para piano a cuatro manos I*.
17: Leif Ove Andsnes, piano. Schubert.
18: Orquesta de Cámara de Lausana. Christian Zacharias, piano y direc-

ción. Dvorák, Chopin.
19: Dezső Ránki, piano. Haydn, Debussy, Schubert.
20: Edith Klukon, Dezső Ránki, pianos. Debussy, Ravel.
 — Josef Colom, piano. Chopin.
21: Bertrand Chamayou, piano. Liszt, *Estudios de ejecución trascendental*.
 — Alexander Melnikov, fortepiano. Kontraste Köln. Schumann.
22: Noche de piano: Alrededor de Erika Haase. Andreas Staier, Carmen Piazzini, Ulrike Moortgat-Pick, Pih-sien Chen.
23: Hervé Billaut, piano. Albéniz, *Iberia*.
23,24: Joven Orquesta Australiana. Lawrence Foster. Hélène Grimaud, piano. Vine, Shostakovich, Rachmaninov. / Chaikovski, Brahms.



HARNONCOURT

2-VIII: Maurizio Pollini, piano. Beethoven.

5: Maxim Vengerov, violín; Fazil Say, piano. Brahms, *Sonatas*.
5,7: Filarmónica de Viena. Riccardo Muti. Schubert.
12: Sinfónica de Londres. Andrew Davis. Dvorák, Sibelius.
14,15: Filarmónica de Viena. Christoph Eschenbach. Reimann, Mahler.
16: Coro y Filarmónica Checa. Gerd Albrecht. Isokoski, Groop, Beczala, Pape. Dvorák, *Requiem*.
20: Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Paavo Järvi. Olli Mustonen, piano. Korngold, Beethoven.
21,22: Filarmónica de Viena. Georges Prêtre. Wagner, Berlioz.
23: György Kurtág, Márta Kurtág, pianos. Kurtág.
24: Alfred Brendel, piano. Mozart, Schubert, Beethoven.
28,29: Filarmónica de Viena. Nikolaus Harnoncourt. Thomas Hampson, barítono. Dvorák.



HAMPSON

30: Filarmónica de Berlín. Simon Rattle. Debussy, Messiaen.
31: Filarmónica de Berlín. Simon Rattle. Schoenberg, Beethoven.
 KING ARTHUR (Purcell). Harnoncourt. Flimm. Maertens, König, Bantzer, Benner, Bonney. **24,26,28-VII. 1,3,5,7,22,23,25-VIII.**
 DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Viotti. Herheim. Schörg, Aikin, Strhel, Rose. **25,27,29,31-VII. 2-VIII.**
 COŠI FAN TUTTE (Mozart). Jordan. U. y K.-E. Hermann. Iveri, Garanca, Donath, Vargas. **30-VII. 4,7,10,13,16,19,22,25,29-VIII.**
 DER ROSENKAVALIER (Strauss). Bichkov. Carsen. Pieczonka, Hawlata, Kirchscher, Grundheber. **6,9,11,14,17,20,23,26,28-VIII.**
 DIE TOTE STADT (Korngold). Runnicles. Decker. Kerl, Denoke, Skovhus, Denschlag. **15,18,21,24,27,30-VIII.**

TURÍN
 TEATRO REGIO
 WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT
 UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Rizzi. Mariani. La Scola, Maestri, Valayre, Fiorillo. **1,2,3,4,6-VII.**
ZÜRICH



RIZZI

OPERNHAUS
 WWW.OPERNHAUS.CH
 DON CARLO (Verdi). Viotti. Dügge-lin. Klozowska, Kaluza, Kohl, Shicoff. **1,7-VII.**
 LES BORÉADES (Rameau). Minkowski. Pelly. Massis, Mosuc, Janková, Croft. **2-VII.**
 KATIA KABANOVA (Janáček). Weikert. Berghaus. Jenis, Kallisch, Schmid, Straka. **3-VII.**
 DER ROSENKAVALIER (Strauss). Welsch-Möst. Bechtolf. Stemm, Kasarova, Hartelius, Muff. **4,6,9,11-VII.**
 I VESPRI SICILIANI (Verdi). Rizzi. Lievi. Marrocu, Schmid, Raimondi, Nucci. **8,10-VII.**

DIRECTORES COMPOSITORES



Los directores de escena de éxito normalmente no quieren ser dramaturgos, los directores de orquesta, por otra parte, suelen aspirar a escribir música. Desde los pinitos que Hans von Bülow hacía con el piano en la década de los 1870 hasta los períodos sabáticos de Esa-Pekka Salonen, que se ausenta durante largas temporadas de su trabajo con la Filarmónica de Los Angeles para escribir melancólicos modernismos, casi todos los directores guardan en su interior un pequeño compositor clamando para que le hagan caso.

La mayoría se da por vencida tan pronto como su ojo se hace crítico. Los que perseveran

lo hacen con las posibilidades de éxito en contra. Históricamente, sólo tres maestros —Mahler, Boulez y Bernstein— han recibido un reconocimiento como compositores que es comparable con el que tenían como director. No es raro que un gran compositor —Wagner, Strauss, Hindemith, Britten— sea un gran director, pero no suele pasar lo contrario.

Wilhelm Furtwängler, el director más inspirado de su siglo, compuso con una dedicación larga y detenida tres grandes sinfonías que luego él mismo dirigió con pasión. Pero ninguna de las grabaciones que hizo de ellas, ni siquiera la *Segunda Sinfonía* que desenterraron Barenboim y la Orquesta de Chicago, demostraron que Furtwängler fuera más que un compositor mediano con una deuda no correspondida con el imponente Bruckner.

No es que sus sucesores se hayan desanimado por esto. En primer lugar, con las pentagramas en la mano, encontramos al inexplicablemente alegre Leif Segerstam, director titular de la Filarmónica de Helsinki. Este finlandés hirsuto celebró su sesenta aniversario hace algunas semanas presentando su sinfonía número 106. También ha escrito 15 conciertos y 30 cuartetos de cuerda. Por lo que yo sé, se han interpretados pocas de estas obras. Pero mientras se fabrique papel en Finlandia, podemos estar seguros de que Segerstam seguirá llenándolo con negras y corcheas.

Intenten comprender, si ello es posible, las afanosas ambiciones de André Previn y Lorin Maazel. Los dos son titulares de buenas orquestas —Previn en Oslo y Maazel en Nueva York— y desean cambiar el mundo con una irrefutable composición. Hace seis años Previn escribió una ópera basada en la obra teatral *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Fue recibida con cortesía, sin más. Un músico tan culto como Previn tiene que saber que sólo en los casos de Verdi y Janáček hubo un éxito impresionante con las óperas que escribieron cuando tenían 70 años. Previn, con sus 75 años, está ahora escribiendo su segunda ópera, basada en *Seda*, la novela erótica de Alessandro Baricco.

Y Lorin Maazel. Está en la cumbre de una carrera que le llevó tanto a la dirección de la Ópera de Viena como a la de la orquesta con más dinero de los Estados Unidos y ahora presentará en los años venideros en el Covent Garden su primera ópera, basada en el libro *1984* de Orwell. Maazel ya ha escrito un agradable *Concierto para violín* y un tríptico orquestal. No le teme a la melodía y no sigue ningún dogma compositivo. Pero la razón por la que la Royal Opera House, con su infinita sabiduría, ha encargado la costosa producción de la primera ópera escrita por un director internacional que no tiene una relación estable con el teatro supera la comprensión. La ópera de Maazel debe de ser muy buena, porque cualquier cosa inferior a eso va a crear muchos problemas para los administradores de la ROH.

No quiero decir que los directores no pueden componer música. De vez en cuando, incluso dos veces el mes pasado, aparece la obra de un maestro que resulta ser una obra maestra. Lo normal es que el maestro en cuestión fuera olvidado

hace mucho. Pocas personas fuera de la región del Báltico reconocerán el nombre de Robert Kajanus (1865-1933), un intérprete local popular, que además fue compañero de copas de Jean Sibelius. Al ayudar a Sibelius a conseguir la fama, Kajanus se despidió de sus propias perspectivas profesionales. Sibelius ni siquiera tuvo la cortesía de asistir al estreno de una *Sinfonietta* para celebrar su 50 aniversario que Kajanus compuso en su honor en 1915.

Al escuchar las primeras grabaciones de la música de Kajanus, que han salido en el innovador sello BIS, es fácil al principio despacharlas como compuestas por un Sibelius de segunda categoría. Pero una gran parte de la música que Sibelius escribió fue de cuarta categoría gracias al alcohol, y pocas veces consiguió los momentos luminosos de la *Sinfonietta* de Kajanus. Interpretada con gran comprensión por Osmo Vänskä y su Orquesta de Lahti, es música que agarra y envuelve el oído. Uno se percató de que su estructura es arriesgada, pero realiza un ambiente que se le escapa a Sibelius en muchos de sus obras y del que, durante sus últimos 30 años, careció por completo. Kajanus podría haber sido un compositor famoso, si hubiera invertido más tiempo en su música y menos en la de su amigo.

Otro que lo intentó, cuya música está también grabada por el sello BIS, es el modesto Paul Kletzki, que murió en 1973 y que fue conocido, si es que alguien le recuerda hoy, como especialista en Beethoven y Mahler. Kletzki, nacido en Lodz en 1900, fue estudiante e inquilino de Furtwängler hasta que huyó de Alemania en 1933, poniéndose a salvo primero en Italia, luego en Rusia y por fin en Suiza. Rechazado por su maestro —apuñalado en la espalda, eran sus palabras— Kletzki perdió su deseo de seguir escribiendo música. “El trastorno que significaba el hitlerismo destruyó mi espíritu y ánimo para componer”, dijo, haciéndose eco del famoso dictado de Adorno, según el cual después de Auschwitz no hay poesía.

Kletzki escribió su *Tercera Sinfonía* en 1939 y dejó el manuscrito en el sótano de un edificio cerca de La Scala, que fue alcanzado por una bomba. Cuando en 1965 pudieron por fin rescatar el cofre donde la había guardado, Kletzki se negó a abrirlo, no tenía ningunas ganas de mirar detrás de la puerta creativa que había cerrado con tanto estrépito.

Pero ahora esta puerta ha sido abierta y de manera muy sugerente por Thomas Sanderling y la Orquesta Sinfónica de Norrköping de Suecia. La *Sinfonía* de Kletzki es una obra inquietante, escrita en la tradición formal alemana de la fuga y la sonata que remonta hasta Bach y Haydn, pero está también llena de las cadencias nerviosas de los refugiados y los ritmos de los desposeídos. Esa ambigüedad cultural le presta a la partitura una urgencia y una tensión que hace difícil ignorarla. Kletzki es tan duro con la melodía como lo fuera Hindemith, pero tan espeluznante como fue Shostakovich cuando el dolor funde con su fuego la espesura de sus texturas orquestales.

Así que ¿qué fue Kletzki? ¿En primer lugar un musical o un verdadero compositor? No es fácil contestar. Kletzki fue un director orquestal como creíamos entonces que “debe ser”, al menos antes de que empezaron a saltar en avión por todo el planeta para dar conciertos y cobrar fortunas. Careció de carisma y es posible que hubiera llegado a su límite creativo con la *Tercera Sinfonía*, ya que un *Concierto para flauta* que también escribió y que ha sido grabado recientemente suena insípido en comparación. Pero la calidad de esta sinfonía es evidente. Kletzki no fue únicamente un importante director que se interesaba superficialmente por la composición sino un compositor serio que eligió ganarse la vida como director de orquesta, y ésos, como hemos visto, son pocos.

Norman Lebrecht

XIX FESTIVAL ISAAC ALBÉNIZ



MONESTIR DE SANT PERE CAMPRODON

Domingo 18 de julio a las 22:00 h.

COR JOVE DE L'ORFEÓ CATALÀ

JOSEP BUFORN, piano **ESTEVE NABONA**, director

Concierto inaugural del XIX Festival Albéniz y del 3r Curso Internacional de Música Isaac Albéniz.

Martes 20 de julio a las 22:00 h.

SIMONE PEDRONI, piano

Obras de Albéniz, Schubert, Liszt y Martucci

Domingo 26 de julio a las 22:00 h.

CONCIERTO DE PROFESORES DEL

III CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA ISAAC ALBÉNIZ

Obras de Montsalvatge, Cassadó, Beethoven, von Weber y Prokofief

Miércoles 28 de julio a las 22:00 h.

CONCIERTO DE ALUMNOS DE GRADO SUPERIOR Y POSTGRADO

DEL III CURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA

ISAAC ALBÉNIZ

Programa a determinar

Dos sesiones

Jueves 5 de agosto a las 22:00 h.

TRIO MEDITERRAIN

LAURA RUIZ, clarinete **BRUNO BORRALHINHO**, violonchelo

FLORIAN VON RADOWITZ, piano

Obras de Verdi, Donatoni, Stockhausen, Brahms y Villa Lobos
Laura Ruiz obtuvo el primer premio del "Primer Palau" en la última edición

Domingo, 8 de agosto a las 22:00 h.

ELENA GRAGERA, canto **ANTÓN CARDÓ**, piano

Obras de Albéniz, Malats, Turina, Granados, de Falla, Lalo, Chabrier, Fauré, Chausson, D'Indy, Dukas, Ravel y Debussy

Viernes, 13 de agosto a las 22:00 h.

ROSA TORRES PARDO, piano

Suite Iberia (integral) de I. Albéniz

Domingo, 22 de agosto a las 22:00 h.

MENDELSSOHN CHAMBER ORCHESTRA DE BUDAPEST

PÉTER KOVÁTS, director y violín solista

Obras de Bartók, Liszt, Brahms y Mozart



Fundació Pública Museu Isaac Albéniz de Camprodon

Información: Tel.: +34 972 74 00 10 www.festivales.com/albenizcamprodon www.elripolles.com/isaacalbeniz www.ajcamprodon.com



65 quincena musical de san sebastián

5 agosto-6 septiembre 2004

AUDITORIO KURSAAL

16-18-20 agosto

Ópera: **"Un Ballo in Maschera", G. Verdi**

Jesús López Cobos, director musical

Werner Schroeter, director escena

Francisco Casanova (Gustavo III), Ana M^a Sánchez (Amelia),

Vassily Gerello (Renato), Elena Zarembo (Ulrica), Ofelia Sala (Oscar)

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Orfeón Donostiarra, J.A. Sainz Alfaro, director coro

Producción del Nationaltheater Mannheim

Patrocina: Kutxa

• Precio: 65 / 52 / 41,60 / 33,30 / 10 euros

21 agosto

"El Conciertazo"

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Pascual Osa, director

Fernando Argenta, presentador

Patrocina: El Diario Vasco

• Precio: 4 euros

23-24 agosto

Centenario del nacimiento de Salvador Dalí

Danza: **"El Sombrero de Tres Picos", M. de Falla**

"El Café de Chinitas", F. García Lorca

Centro Andaluz de Danza

José Antonio Ruiz, coreografía y dirección artística

Esperanza Fernández, cantaora

Chano Domínguez, piano

Recuperación de los telones de Salvador Dalí

(Coproducción de la Quincena Musical, Festival Castell de Peralada,

Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival Internacional

de Santander, Centro Andaluz de Danza - Junta de Andalucía, en colaboración

con la Fundació Gala-Salvador Dalí)

Patrocina: NaturCorp-DonostiGas

• Precio: 42 / 33,60 / 26,90 / 21,50 / 10 euros

25 agosto

Katia & Marielle Labèque, pianos

Colin Currie, percusión;

Marc Guilmore, batería;

"En blanc et noir", C. Debussy;

"Concierto para dos pianos", I. Stravinsky;

"West Side Story", L. Bernstein

• Precio: 36 / 28,80 / 23 / 18,40 / 10 euros

27 agosto

Ópera: **"Elektra", R. Strauss** (versión concierto)

Semyon Bychkov, director

Deborah Polaski (Elektra), Anne Schwanewilms

(Chrysothemis), Reinhild Runkel (Klythämnestra),

Alfred Walker (Orestes), Siegfried Jerusalem (Egisto)

Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia (WDR)

Patrocina: Kutxa

• Precio: 54 / 43,20 / 34,60 / 27,70 / 10 euros

28 agosto

Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia (WDR)

Semyon Bychkov, director

Gautier y Renaud Capuçon, violín y violoncello

"Doble concierto para violín y violoncello", "Sinfonía n^o 2", J. Brahms

Patrocina: Caja Laboral

• Precio: 50 / 40 / 32 / 25,60 / 10 euros

29 agosto

Orquesta Filarmónica de Rotterdam

Valery Gergiev, director

Alexander Melnikov, piano

"Alborada del Gracioso", "La Valse",

"Concierto para piano y orquesta en Sol mayor", M. Ravel;

"Cuadros de una exposición", Mussorgski-Ravel

Patrocina: Euskaltei

• Precio: 50 / 40 / 32 / 25,60 / 10 euros

30 agosto

Orquesta Filarmónica de Rotterdam

Valery Gergiev, director

"Romeo y Julieta", S. Prokofiev

Patrocina: Banco Guipuzcoano

• Precio: 50 / 40 / 32 / 25,60 / 10 euros

1 septiembre

Ópera: **"La Donna del Lago", G. Rossini** (versión concierto)

Riccardo Frizza, director

Juan Diego Flórez (Jacobo V), Darina Takova (Elena), Daniela

Barcellona (Malcolm), Gregory Kunde (Rodrigo), Simón Orfila (Douglas)

Orquesta Pablo Sarasate

Orfeón Pamplonés, Alfonso Huarte, director coro

Colabora: El Mundo del País Vasco

• Precio: 54 / 43,20 / 34,60 / 27,70 / 10 euros

2 septiembre

London Philharmonic Orchestra

Vladimir Jurowski, director

Thomas Zehetmair, violín

"La hija de Pohjola, Op.49", J. Sibelius; "Concierto para violín

y orquesta", K. Szimanovsky; "Manfred", P. Chaikovsky

• Precio: 50 / 40 / 32 / 25,60 / 10 euros

3 septiembre

London Philharmonic Orchestra

Vladimir Jurowski, director

Ewa Podles, mezzosoprano

"Matinées musicales", B. Britten; "Giovanna d'Arco", G. Rossini;

"Sinfonía n^o 5", S. Prokofiev

Patrocina: NaturCorp

• Precio: 50 / 40 / 32 / 25,60 / 10 euros

4-6 septiembre

Orquesta Sinfónica de Euskadi

Orfeón Donostiarra

Gilbert Varga, director

Olatz Saitua, soprano

David Wilson-Johnson, barítono

"Un Réquiem Alemán, Op.45", J. Brahms

4 sep. patrocina: Antiguo Berri

6 sep. colabora: EITB

• Precio: 42 / 33,60 / 26,90 / 21,50 / 10 euros

CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

Patrocina: Audi

10 agosto

Jordi Savall, viola de gamba;

Pierre Hantai, clave

Rolf Lislevand, tiorba y guitarra

"La viola del Rey Sol. La viola de gamba en tiempos de Marin Marais"

Obras de F. Couperin, M. Marais,...

• Precio: 20 euros

24 agosto

Wayne Marshall, piano

Obras de J.S. Bach, M. Ravel, G. Gershwin...

• Precio: 12 euros

26 agosto

Capilla Peñaflorida, coro y orquesta barroca

Josep Cabré, zuz./dir.

"Música para las iglesias de Francia", M. A. Charpentier

• Precio: 12 euros

31 agosto

Carlos Mena, contrateno

Juan Carlos Rivera, laúd y guitarra barroca

Carlos García Bernat, clave y órgano

"Entre lo divino y lo humano"

Obras de Tomás Luis de Victoria y música del s. XVII español

• Precio: 12 euros

Ayuntamiento de San Sebastián
Diputación Foral de Gipuzkoa
Gobierno Vasco

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

VENTA DE ENTRADAS / A partir del 12 de julio		
<p>Telekutxa 943 411 200 OFICINA TELEFÓNICA</p>	<p>www.quincenamusical.com</p>	<p>902 888 902 ticketakticket.com / festivales.com Tiendas de la red Tick-Tack Ticket</p>
<p>www.begira.com</p>		

Información:

Quincena Musical

Centro Kursaal

Avda. de Zurriola, 1

20002 San Sebastián

Tel.: 943 00 31 70

Fax: 943 00 31 75

www.quincenamusical.com

E-mail: udala_quincena@donostia.org



Donostiako Musika
Hamabostaldia
Quincena Musical
de San Sebastián