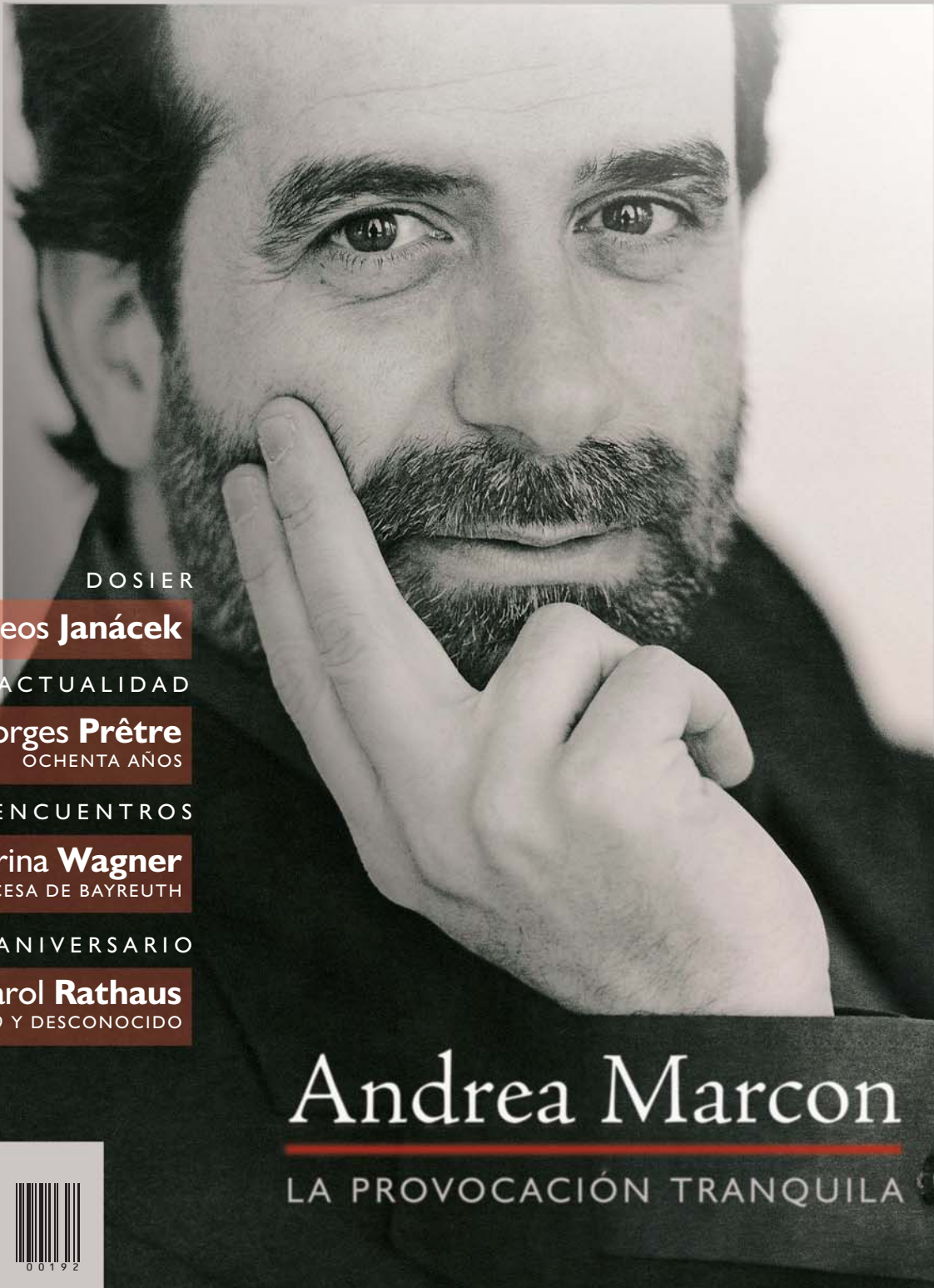


sch**e**erzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XX - Nº 192 - Diciembre 2004 - 6 €



DOSIER

Leos Janáček

ACTUALIDAD

Georges Prêtre

OCHENTA AÑOS

ENCUENTROS

Katharina Wagner

LA PRINCESA DE BAYREUTH

ANIVERSARIO

Karol Rathaus

DEGENERADO Y DESCONOCIDO

Andrea Marcon

LA PROVOCACIÓN TRANQUILA



97784021134807 00192



El Dúo de MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO «La Africana»

JESÚS LÓPEZ COBOS

CORO Y ORQUESTA

TITULAR DEL

TEATRO REAL



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

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

2CD 0028947630036

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

El Teatro Real
se divierte *(ABC)*

El nacimiento de
una tradición *(El Mundo)*

Una fiesta *(El País)*



sch^{er}zo

AÑO XX N° 192 Diciembre 2004 6 €

2	OPINIÓN		Siete apuntes sobre Janáček Santiago Martín Bermúdez 114
	CON NOMBRE PROPIO		Un episodio de la vida privada Zdenka Janáčková 120
8	Georges Prêtre Arturo Reverter		Janáček y la modernidad Tomás Marco 122
10	Robert Merrill Fernando Fraga		El jeroglífico Janáček Charles Mackerras 126
12	AGENDA		Discografía seleccionada Santiago Martín Bermúdez 130
18	ACTUALIDAD NACIONAL		ENCUENTROS Katharina Wagner Ovidio García Prada 138
44	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		HOMENAJE Karol Rathaus Juan Manuel Viana 144
60	ENTREVISTA Andrea Marcon "El músico que no investiga se muere" Joaquín García		EDUCACIÓN Pedro Sarmiento 148
64	Discos del mes		EL CANTAR DE LOS CANTARES Arturo Reverter 150
65	SCHERZO DISCOS		JAZZ Pablo Sanz 152
	Sumario		LIBROS 154
	Dosier		LA GUÍA CONTRAPUNTO 156
113	Leos Janáček		Norman Lebrecht 160

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, David Armendáriz Moreno, Rafael Banús Irusta, Íñigo Arbiza, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Carmelo Di Gennaro, Patrick Dillon, Giacomo Di Vittorio, Pedro Elías, Fernando Fraga, Joaquín García, José Antonio García y García, Ovidio García Prada, Mario Gerteis, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Zdenka Janáčková, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Charles Mackerras, Fiona Maddocks, Nadir Madriles, Tomás Marco, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Barbara McShane, Antonio Muñoz Molina, Miguel Ángel Nepomuceno, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Justo Romero, Carlos Sáinz Medina, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín.

Traducciones

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (11 Números)
España (incluido Canarias) 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, México 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.

INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO

La reciente concesión del Premio Nacional de Música 2004 al grupo Al Ayre Español y a Jesús Rueda ha sido una buena noticia por lo que tiene de reconocimiento a dos realidades cada día más ciertas en nuestra vida musical: la importancia cada vez mayor de la recuperación de nuestro patrimonio y la consolidación de una generación de muy buenos compositores.

En la cultura, como en cualquier aspecto de la vida, el mercado impone sus reglas, pero también es cierto que ese mercado puede ser abierto a través de un trabajo de permeabilización de sus barreras. El caso de la música antigua, la que representan Al Ayre Español y Eduardo López Banzo, su director, resulta paradigmático en su influencia para el cambio de gustos en el público consumidor de música clásica y, como señala Andrea Marcon en este mismo número de SCHERZO, hasta ha llegado a salvar empresas discográficas en una suerte de apoyo mutuo entre mensaje y medio que no deja de ser ejemplar. No sólo una buena cantidad de pequeñas empresas casi artesanales se han creado al calor de los nuevos repertorios sino que también las grandes han encontrado en ellos una posibilidad de recuperar el terreno perdido, de atraer a los compradores hacia territorios insólitos y enormemente atractivos. La música antigua fue, primero, un coto para iniciados y poco a poco se ha convertido en un paradigma seguido por los intérpretes de corte, digamos, más tradicional y aceptado definitivamente por los consumidores.

También en la cultura, en la música, podemos hablar de investigación y desarrollo. La primera pasa por el anhelo de búsqueda, por la necesidad de encontrar un patrimonio perdido u olvidado que es el que, poco a poco, debe manifestarnos como un elemento más de la cultura europea —en la que se insertó sin duda—, con sus influencias de doble dirección, no como una suerte de páramo en el que surgiera de vez en cuando un árbol frondoso. Afortunadamente, la teoría de la decadencia permanente en nuestra cultura parece ir dejando paso a la práctica de una lectura crítica pero sin aprioris de sus logros y su carencias. Lo mismo en la música, empezado ya el desempolvamiento de nuestro renacimiento y nuestro barroco, pendiente todavía el de un clasicismo y un romanticismo que probablemente no ofrezcan las mismas glorias pero que no han de merecer el olvido. Parece un discurso de hace muchos años pero, en parte, es menester repetirlo, lo mismo que reconocer el gran trabajo investigadoras de algunas de nuestras instituciones universitarias.

En el desarrollo de nuestra creación contemporánea, premiada este año en la persona de Jesús Rueda, la aventura consiste en que no se pierda en los circuitos demasiado endogámicos en que suele moverse. Es difícil pedir para ella el privilegio de la gran difusión, o del interés nacional —como sucede con los partidos de fútbol— pero sí solicitar de las instituciones correspondientes su equiparación a otras artes consideradas, hoy por hoy, más exportables. Es verdad que, de nuevo el mercado, es difícil introducir en la programación de cualquier orquesta del mundo obras de nuestros días, y más aún si no se han escrito en el país de que se trata, pero también es cierto que los poderes públicos, y las empresas privadas con posibilidades de mecenazgo, tienen ahí una gran oportunidad para trabajar sobre valores seguros. Por ejemplo, imitando lo que algunas culturas antes periféricas han hecho para situarse en el centro de la actividad creadora en materia de música, como es el caso evidente de las países nórdicos en general y de Finlandia en particular, con organismos específicos de apoyo y de difusión, con influencia directa en los centros de poder del mundo de la música: programadores, informadores, críticos. Hoy por hoy es impensable que en España se ofrezca algo parecido a la serie de conciertos que la BBC dedicará el próximo mes de enero a James MacMillan, con películas, talleres de composición e interpretación incluidos. Y, sin embargo, el momento propicia la salida de la clandestinidad, eso que, en Madrid, intentan —con apoyo institucional— el COMA o Música de Hoy pero que pide ya ambiciones mayores, unir a la evidencia de lo cualitativo el riesgo de un crecimiento que a lo menos que podrá llegar es a demostrarnos que no somos capaces de valorar lo nuestro. No en el sentido de pertenencia, naturalmente, sino en el puro y simple del disfrute de la obra bien hecha.

Diseño
de portada
Argonauta
(Salvador
Alarcó
y Belén
Gonzalez)

Foto portada:
Harald Hoffmann



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
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
Raía Martín

Secciones
Discos:
Juan Manuel Viana

Educación:
Pedro Sarmiento

Libros:
Enrique Martínez Miura

Página Web
Iván Pascual

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

Departamento Económico
José Antonio Andújar

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

Relaciones externas
Barbara McShane

Suscripciones y distribución
Iván Pascual
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores
Cristina García-Ramos

Impresión
GRAFICAS AGA S.A.

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

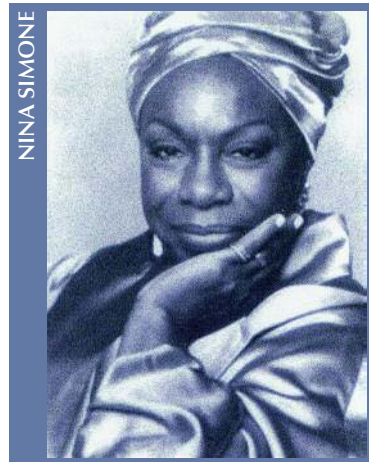
ISSN: 0213-4802

La música extremada

NINA SIMONE, UNA SOMBRA

A lgo más de un año después de la muerte de Nina Simone, una amplia antología recapitula los años fértiles y accidentados de su carrera y la versatilidad de su talento. Cantante, compositora, pianista, Nina Simone no suele alcanzar el reconocimiento que disfrutaban otras grandes damas del jazz: no tiene la flexibilidad prodigiosa ni la dulzura melódica de Ella Fitzgerald, ni se atreve a las filigranas bebop de Sarah Vaughan. Está más cerca de la intensidad oscura de Carmen McRae, pero es más áspera, menos confortable en sus interpretaciones de baladas amorosas. En Nina Simone hay un alcance más primitivo, que la aproxima a la desolación de Billie Holiday y al desgarrar de las cantantes antiguas de blues, Ma Rainey o Bessie Smith: y también está más cerca de los cantos religiosos y las salmodias de trabajo, de esos yacimientos de música y de dolor africanos que vienen de los tiempos de la esclavitud, tan perdidos como las formas primeras del flamenco: esa oscuridad en la que se pierden las músicas populares anteriores a la invención del gramófono.

Pero también tuvo Nina Simone una inquietud de renovación, de examen de otros mundos musicales ajenos al norteamericano, que la llevó a acercarse en los años sesenta a ciertas formas valiosas o banales de la canción francesa e italiana: sorprende, en esta antología, escuchar su voz un poco lóbrega con un fondo de coros y de arreglos como del Festival de San Remo. Pero de aquellas exploraciones, con frecuencia desorientadas —eran los tiempos en que el rock y el pop arrasaban con todo—, de aquellos viajes en los que Nina Simone, igual que tantos otros músicos negros, buscaba por Europa la dignidad social que en su país se le negaba, queda al menos una joya absoluta, que se mantiene tersa y resplandeciente, que le parte a uno el corazón cada vez que la escucha: me refiero a su versión de *Ne me quittes pas*, que probablemente es una de las mejores canciones que se han escrito nunca. Aparte de envolverlo a uno en una nube tóxica de dulzura y fracaso, *Ne me quittes pas* lo enfrenta al misterio en gran parte



insoluble de la naturaleza íntima de las canciones, que es un misterio de la música y también de las palabras, de la melodía, la armonía y el timbre y el tono de la voz. ¿Cómo es posible contener tanto en tan poco espacio, en dos o tres estrofas, en un reducido número de notas? ¿Qué hace que una canción siga siendo la misma a pesar de la diferencia entre las voces, los tonos, los estilos, los arreglos, y que a la vez la pueda hacer suya por completo cada artista que la interpreta, y que se vuelva parte de la memoria y de la vida más secreta de quien al escucharla por primera vez ya es aludido, trastornado por ella? *Ne me quittes pas* es tan de Nina Simone como de Jacques Brel, y casi de cualquiera. Tiene la austeridad, la pureza de un objeto gastado por el uso y sin embargo inalterable: es delicada como una confesión en voz baja y a la vez tan firme como esos cuentos que pasan de boca en boca a lo largo de siglos y se mantienen idénticos en el acto de cada relato, y ya no parece que hayan sido inventados por alguien. Borges aspiraba a que de toda su obra quedara una línea, un verso, que pasaran al lenguaje común, que repitiera la gente sin acordarse de su autor. Nina Simone es una voz que nos parece muy cercana y ya fuera del tiempo, y en su modo de cantar *Ne me quittes pas*, *Strange fruit*, *I put a spell on you* hay un hechizo que despierta las emociones más antiguas, ésas tan hondas que casi sólo son accesibles a la música.

Antonio Muñoz Molina

CARTAS

AL DIRECTOR

CON LA MÚSICA A NINGUNA PARTE

Sr. Director:

Cuarenta y dos alumnos del conservatorio J. C. Arriaga de Bilbao, del plan de estudios del 66, tenemos pendiente una asignatura, para la obtención del Título Superior de Música en diferentes especialidades. Estos estudios son equivalentes a Licenciaturas, aunque demoran en el tiempo hasta 10 cursos (12-14 años).

Al extinguirse nuestro plan, no se nos ofrece desde el Ministerio de Madrid ninguna prórroga, ni más convocatorias, aunque en su propia comunidad lo están permitiendo. ¿Cómo es posible? Además no nos aceptan el traslado de expediente para terminar allí.

Por otra parte en la C.A.V. no se ofrece *nada*, por ejemplo una prórroga del plan 66 como en Madrid o un sistema de compensaciones como en todas las Licenciaturas o convalidaciones directas o exámenes *libres* dirigidos al plan 66 Grado Superior.

Hemos puesto en conocimiento del Gobierno Vasco nuestra grave situación y aunque no se ha ofrecido ninguna solución, solicitamos que estudien nuestro caso con urgencia. Gobierno Vasco: ¿Apoyamos la cultura y el arte?

**Mireya Garaigorta
Barakaldo, Bizkaia**

UN ERROR

Sr. Director:

Me dirijo a usted para informarle del error que se ha deslizado en la presentación de la entrevista al tenor Rolando Villazón. Allí se dice que “este tenor treintañero [...] se presentará por primera vez en España la próxima temporada en el Liceu de Barcelona...” (nº 188, pág. 52). Lamentablemente, esto no es cierto. En el nº 162, pág. 42, publicaron la crítica de un *Romeo y Julieta* de Gounod que se representó en el Teatro Campoamor de Oviedo. El tenor fue Rolando Villazón. El título de la crítica es, precisamente, “La cantera iberoamericana” y la fecha, el 17-1-2002.

Por otro lado, me gustaría hacerle una pregunta: ¿Por qué algunos locutores de Radio Nacional Clásica pronuncian tan mal cualquier idioma y especialmente el italiano, básico para cualquier locutor o comentarista que tenga que ver con ópera? Días atrás, una señorita se despachaba con “La Cenerentóla” y el “Siempre Libérra” entre otras maravillas. ¿No sería bueno contratar gente que sepa pronunciar otros idiomas o simplemente enseñarles a pronunciar bien? ¿O es que a los locutores ya no se les puede enseñar nada?

Muchas gracias por enseñarnos tanto a través de su revista.

**Edgardo Galetti Torti
Madrid**

LOS PRECIOS DEL TEATRO REAL

Sr. Director:

Prácticamente todos los teatros de ópera bien organizados, tienen distintos niveles de precios, según la calidad de sus representaciones. Zúrich y Múnich, por ejemplo, utilizan un sistema muy sofisticado con muchos escalones, Viena sólo tiene 3 niveles.

El Teatro Real, tiene 2 problemas.

1.— El precio es el mismo para todas las representaciones. Es un disparate, por ejemplo, que *La Dolores* valga igual que *Lobengrin*, que tiene un reparto de buen nivel.

2.— El importe de una butaca, 136 euros, está a nivel de las mejores óperas del mundo. Viena, Múnich etc... Berlín es más barato.

Es obvio que la relación calidad-precio de nuestro Teatro Real es mala, a pesar de lo cual, se llena casi siempre, lo que demuestra que hay muchos interesados en la ópera. Lo cierto es que desde sus comienzos el Teatro Real no ha mejorado, y que Madrid puede y debe tener una ópera de más categoría. Yo creo que el problema está en la cabeza. En general han faltado profesionales con continuidad, y como dicen los ingleses, “demasiados cocineros estropean el guiso”.

**Roberto Medem Sanjuán
Alcortón (Madrid)**

Prismas

HOMENAJE

Los veteranos discófilos recordarán aquellos discos de vinilo del desaparecido sello Hispavox. Algunos de ellos fueron notables no sólo por su contenido musical sino por sus carátulas, de extraordinaria calidad. Su autor era Daniel Gil, un joven pintor y dibujante santanderino que años más tarde iniciaría una brillantísima carrera como portadista en la editorial Alianza de la segunda mitad de los sesenta cuando en ella trabajaban personas como Jaime Salinas o Javier Pradera. Una carrera que revolucionó el diseño de los libros en España y que con el paso del tiempo llegó a tener repercusión internacional. Su nombre está unido también a los movimientos culturales de resistencia antifranquista en su ciudad natal y en Madrid, junto a los de Palazuelo, Zamorano, Eduardo Rincón, Jorge Campos, José Hierro, Antonio

Ferres, López Salinas, Blas de Otero, Celaya y un largo etc.

En los últimos años se produjo un reconocimiento generalizado de su calidad creadora. Recibió homenajes, la medalla de Oro de las Bellas Artes, sus colegas, encabezados por Enric Satué, lo reconocieron públicamente como un maestro imprescindible, etc. Es posible que eso aliviara la terrible tensión de una enfermedad incurable que se apoderó de él cuando era un hombre relativamente joven y que es la que ahora ha acabado con su vida.

Daniel era, como suele decirse, todo un carácter: un hombre ferozmente independiente, un resistente nato al que nunca conmovieron los halagos del poder. Era uno de esos raros hombres capaces de decir “no” sin una vacilación ante la injusticia, fuera cual fuera el cos-

to de su actitud. Lo cual no es poca cosa. Los que fuimos sus amigos tuvimos en él a un compañero difícil, que a veces exigía demasiado a los demás porque se lo exigía a sí mismo. Ahora ha muerto y supongo que todo el mundo escribirá sobre su obra —de paso no está mal recordar que uno de los primeros que reconoció internacionalmente su talento fue Julio Cortázar— y algunos, tal vez muchos, pasarán como sobre ascuas por los años de silencio y de encubierto menosprecio que a Daniel le amargaron la vida y le confirmaron en su tendencia a la soledad. Porque más allá del criterio de pedantes y de botarates, de farsantes y de incompetentes, fue nada más y nada menos que un gran artista.

Javier Alfaya

Musica reservata

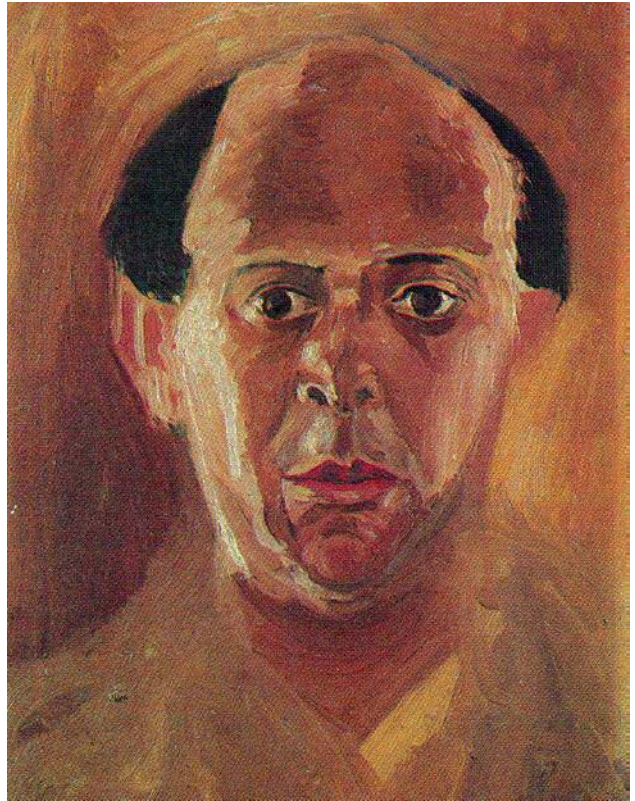
DE LA MELODÍA

A David del Puerto, a quien este artículo adeuda más de una idea

En la plenitud de la escritura clásica, la melodía es algo así como *el rostro de la música*, aquéllo que el discurso exhibe como más imperioso e individual y consagra a sellar la memoria y asegurar la identificación en su retorno. La melodía pareciera ofrecerse como un organismo exento, como una suerte de microcosmos que refutase toda expansión o que, más bien, se afirmase como síntesis anticipadamente clausurada de todas las posibilidades y todos los avatares de la música cuya potencialidad almacena y de la que aspira a inscribirse como cifra. Una obra como el *Concierto op. 54* de Robert Schumann extrae toda su materia de la excepcional melodía presentada por las maderas inmediatamente después de la introducción: una frase en la que pueden señalarse diferentes elementos pero que, a diferencia de la mayor parte de los temas sinfónicos, dista de ser un motivo ampliable, sino que se trata de una configuración perfectamente articulada, completa y cerrada, algo así como un *módulo cantable* que comienza y concluye sobre el tono principal avistando la subdominante —un rasgo romántico característico inscrito en el corazón de una escritura de simetría perfectamente clásica— en los compases tercero y sexto. Salvo la cabeza temática, toda la frase se proyecta a partir de un motor rítmico inequívocamente femenino, abriendo una importante dimensión simbólica toda vez que la obra está pensada para Clara Wieck y que la célula básica procede de su nombre, según la equivalencia alfabética germana (DO-si-LA-LA=CLArA): los registros literario y autobiográfico se ligan así con la estructura melódico-armónica de modo indisoluble. Se trata por lo tanto de un verdadero *retrato musical* (ocho compases: una miniatura, cabría decir) pero, al mismo tiempo, de una sinécdoque asombrosa: y no ya de la propia obra, sino de todo el romanticismo alemán.

En la música tonal, la melodía establece el primer estadio en el que puede aislarse la integridad del sistema, y de ahí que en ella todas las elecciones adquieran pertinencia, *valor significante* se podría decir: tonalidad, compás, pie rítmico, duración de los periodos, simetrías (o asimetrías), contorno de la célula básica, armonía en la que se engasta. La melodía constituye el primer ámbito textual en que se manifiesta el sentido: desde este punto de vista, es obvio que resulta impropio hablar de *melodía infinita*, pese a la fortuna de que ha gozado el término, como tan certeramente lo señalase Manuel de Falla. En tanto que dispositivo significativo mínimo, la melodía puede entenderse como un *grupo sintagmático* que, si bien manifiesta articulaciones internas, posee un incuestionable sentido unitario: esa analogía lingüística permite comprender el porqué de la sensación, tantas veces señalada, de que la melodía, mientras se desarrolla, *pareciera estar sonando en su integridad*, se diría que condensada en cada nota como si aboliese la noción de transcurso. En tanto que unidad discursiva mínima, una melodía es comparable a una *escena* dramática: por eso, la melodía pareciera instaurar una especie de presente continuo. En la realidad de su escucha, la melodía es el único ámbito donde, por así decir, tiempo real y tiempo diegético coinciden: absoluta imposibilidad de la elipsis.

De ahí la lógica profunda de la elección schönbergiana a la hora de realizar, en el *Op. 31*, la primera formalización del dodecafonismo serial: un conjunto de variaciones sobre un tema melódico —de particular belleza, por cierto— y simetría absolutamente clásica: cuatro frases divididas en dos periodos de doce compases, el primero de los cuales presenta la serie



Arnold Schoenberg. Autorretrato

en su posición básica y su inversión retrogradada en la cuarta superior, a lo que el consecuente responde con la retrogradación en la quinta superior (es decir, la cuarta inferior): *el efecto cadencial* generador de sentido está nítidamente reformulado. Schönberg se sitúa al margen de la tonalidad, pero no de su sintaxis y, mucho menos, de su sintagmática: prescinde de la armonía funcional (cada semifrase se armoniza con el hexacordio de su pareja), pero tan sólo al precio de reintroducir por entero la escritura clásica. Nada más esclarecedor que comparar la serena estructura de esa melodía con el torturado atematismo de las obras expresionistas, como sucede en las *Cinco piezas op. 16*, la gran obra orquestal anterior a las *Variaciones op. 31*. Y fuerza es confesar que, en tal sentido, el neoclasicismo schönbergiano se halla mucho más hondamente motivado y resuelto que el de los —¡maravillosos!— pastiches stravinskianos coetáneos (*Apollon Musagète*, *Le baiser de la fée*).

¿Tal vez la tonalidad (y la atonalidad) fueron simples interregnos, singularidades en un cosmos modal? Reconquistar la melodía desde nuevos principios pudiera ser una empresa especialmente tentadora para la música actual: un melodismo que desarrolle sistemas modales inexplorados (Alban Berg ya intuyó el problema al emplear una escala octotónica en la segunda estrofa del *Lied der Lulu*), para lo que pudiera resultar útil interpelar las músicas ajenas a la tradición escrita: un campo en el que Messiaen fue un significativo pionero, como lo fue en la reivindicación de la melodía y la modalidad. ¿Tiene el venerable canto gregoriano (entiéndase: su flexibilidad rítmica, su variedad escalfística, la inexpresable belleza de su articulación entre interválica y texto) algo que ofrecer en semejante debate? ¿Y las polifonías vocales caucásicas y mediterráneas? ¿Y las monodias instrumentales de aerófonos como el duduk? Cierta música presente manifiesta una perceptible nostalgia del melodismo: ¿estaríamos quizá en los albores de una especie de *clasicismo de tercera generación*?



CUANDO ES EVIDENTE QUE NADIE
TE SUPERA EN PASIÓN,
ES QUE ESTÁS EN EL LUGAR QUE TE PERTENECE.

Decir Plácido Domingo es decir ópera. Es su vida. Es su pasión. Por increíble que parezca, lo que le llevó a la música no fue su voz, sino la dirección de orquesta. Afortunadamente, se pasó al canto. Ha protagonizado más de 4.000 representaciones e inaugurado la temporada en el Metropolitan en 20 ocasiones. Canta y dirige por todo el mundo, y es Director General de las compañías de ópera de Washington y de Los Angeles. Ha fundado Operalia, un concurso para jóvenes con talento. Es indudable que Plácido Domingo ha llegado donde nadie ha llegado. Bajo los focos. Y tras ellos.




ROLEX

OYSTER PERPETUAL DAY-DATE. WWW.ROLEX.COM
ROLEX ESPAÑA. S.A. SERRANO 45, 5ª PLANTA. 28001 MADRID.

Desorden creador

GEORGES PRÊTRE

Nunca especialmente loado ni colocado en primera línea de la interpretación musical, este director de orquesta francés, nacido en Waziers en agosto de 1924, merece un comentario algo detallado meses después de haberse convertido en octogenario; aunque su aire deportivo, de boxeador retirado, ese corte de cara tan a lo Jean Marais, todavía nos impiden ver en él a una persona tan mayor.

Prêtre, que ha estado bastante enfermo en varias ocasiones, es un músico muy curioso, de raras y reconocibles virtudes y de paradójicos atributos. Hay que remontarse a sus principios para empezar a entender, aunque sea muy por encima, su verdadera personalidad. Estudiante de piano y de trompeta en el conservatorio de Douai, se lanzó al mundo de la música con la idea fija de ser compositor de ópera.

Durante su desempeño como trompetista en tugurios de París o en los atriles de la Orquesta de Sociedad de Conciertos del Conservatorio, con la que tocó a las órdenes de Charles Munch, comenzó a rondarle el gusanillo de la dirección. Y, ni corto ni perezoso, un buen día se fue a ver al gran maestro André Cluytens con la partitura de *Nubes* de Debussy bajo el brazo. El propio Prêtre nos cuenta cómo fue aquel encuentro: "Quiero ser director de orquesta, pero como creo que es un oficio que no se aprende (Cluytens puso los ojos como platos), me gustaría que me dijera qué se necesita para ello". Entonces comencé a dirigir una orquesta imaginaria. A los dieciséis compases, Cluytens me preguntó: "¿Por qué frasea de esta manera?" "Porque lo siento así." "¡Bravo!", exclamó. A partir de entonces, el joven francés tuvo la ayuda del maestro belga, con la que hizo sus primeros pinitos: ópera, Óperas de Marsella, Lille y Casablanca, Capitol de Toulouse. En 1956 hizo su presentación en la Ópera Cómica. Desde 1959 empezó su carrera internacional, que le llevó con frecuencia a actuar fuera de su país, donde no ha estado durante muchos años.

Estamos ante un músico intuitivo, de un esteticismo a veces un tanto huero, que busca habitualmente el colorido más exterior de la sonoridad orquestal, da la impresión que frecuentemente sin un plan o un análisis previos; un poco a lo que salga. Gusta

de *tempi* rápidos, incluso desbocados, en persecución de unas urgencias no siempre justificadas ni explicables, pero controla, curiosamente, las dinámicas y la agógica con increíble detalle; lo que mueve a Zurletti (*La direzione d'orchestra*, Ricordi, 1985) a explicar el secreto del fraseo del director, que, a su juicio, "por *rubato* entiende no la flexibilidad narrativa de las grandes estructuras, sino la continua mutación en el interior de cada compás". Es decir, el *rubato* como germen de la expresión.

Para Prêtre la dirección de orquesta es una cuestión de fluido de ondas entre los músicos y la batuta; como la relación de un jinete con su montura. "La verdad es que no me gusta demasiado la palabra director, prefiero la de intérprete. La interpretación es precisamente esa forma de respirar la frase — que no tiene nada que ver con el *rubato*. Esa es para mí la base de todo".

Es muy curiosa la manera de dirigir del músico francés: bamboleante, con los pies bien anclados en el podio, con sorprendentes movimientos de codos, con violentos golpes de barbilla, con inesperadas aceleraciones e intempestivas retenciones. El gusto por destacar un timbre, por acentuar una frase lo convierten en un director irregular, desigual, muchas veces superficial, incluso amanerado; desordenado en el planteamiento, refinado en el color. Pero un músico interesante, de quien es posible esperar en algún momento el toque de genio, el impulso rítmico contagioso. Algunas de sus interpretaciones nos lo ofrecen como un exagerado servidor de obviedades: es, por ejemplo, especialmente ampuloso en la *Patética* de Chaikovski. De un *pathos* excesivo y redundante. Cosa que pudimos apreciar en directo, en el lejano mes de diciembre de 1961, cuando se presentó ante la Orquesta Nacional en el Palacio de la Música y en el Monumental de Madrid. Su caracoleo, su visión colorista, su sentido de la danza vinieron en la segunda parte, con una sonora versión de *La valse* de Ravel. La gracia acentual que aplicaba a los pentagramas de su amigo Poulenc se pudo apreciar un año más tarde con *Les biches*.

Ese estilo un tanto alambicado estuvo presente asimismo años más tarde en una *Primera Sinfonía* de Mahler al frente de la Orquesta de París, ya en el Teatro Real. En el Audi-

torio estuvo hace un par de años, de nuevo con la ONE, con la que desgranó un concierto fácil y fluido, en el que la música de Berlioz brilló con los fulgores adecuados. Los modos del director se habían asentado y su gesto, más maduro, comunicaba y envolvía. Aunque siempre dejándonos la sensación de que su interpretación apunta cosas que esperan un mayor pulimento, un trabajo de estructuración más acabado. Pero el conjunto madrileño

sonó estupendamente.

Es artista que ha marcado cotas muy altas en ópera francesa —*Troyanos*, *Carmen*, *Werther*—, italiana —*Traviata*, *Lucia*— y ha sacado nota brillante en sus exposiciones de pentagramas sinfónicos de Berlioz, Debussy, Ravel o Fauré. Prêtre ha iniciado en septiembre una gira por los podios de distintas orquestas con motivo de su cumpleaños. Actuará al frente de la Filarmónica y Sinfónica de Viena, Scala de Milán y

Fenice de Venecia, las formaciones sinfónicas de las Radios de Stuttgart y Hamburgo, la Staatskapelle de Dresde, la Ópera de París y la Nacional Francesa... No ha abandonado todavía su pretensión de componer: "Espero terminar una misa antes de partir, pero tengo miedo de que la música de los compositores a los que dirijo acabe por desteñir sobre la mía..."

Arturo Reverter

DISCOGRAFÍA SUCINTA

BERLIOZ: *Sinfonía Fantástica*. SINFÓNICA DE VIENA (+ *Noche en el Monte Pelado de Musorgski*, *Cleveland/Dohnányi*)

Warner WSM 06301908-2.

— *La condenación de Fausto*. BAKER, GEDDA, BACQUIER. CORO Y ORQUESTA DE PARÍS (1969). 2CD EMI 637-568583-2.

BIZET: *Carmen*. CALLAS, GUIOT, SAUTEREAU, BERBIE, GEDDA. ÓPERA DE PARÍS (1964). 2 CD EMI 667-754368-2.

— *Sinfonía*. SINFÓNICA RADIO STUTTGART (+ *Ravel: Suite n° 2 de Dafnis y Cloe*, *La Valse*). Hänssler 93013.

DEBUSSY: *Preludio a la siesta de un fauno* (+ *Dukas:*

Aprendiz de brujo; *Ravel: Pavana, La Valse*; *Saint-Saëns: Danza macabra*; *Satie: Gymnopédies 1, 3*). ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA. EMI 521-569851-2.

MASSENET: *Werther*. KRAUS, VALENTINI-TERRANI, PANERAI. MAGGIO MUSICALE. FLORENCIA (1978). 2 CD MYTO MCD 023.264.

POULENC: *La voix humaine*. DENISE DUVAL. ÓPERA CÓMICA (1969). EMI 565156-2.

PUCCHINI: *Tosca*. CALLAS, BERGONZI, GOBBI. CORO ÓPERA DE PARÍS. 2 CD ORQUESTA CONSERVATORIO (1965). EMI 653-566444-2.

VERDI: *La traviata*. CABALLÉ, BERGONZI, MILNES. CORO Y ORQUESTA RCA ITALIANA (1967). 2 CD BMG RD 86 180 QE.

WAGNER: *Oberturas y música orquestal;*

Wessendonklieder. LIPOVSEK. SINFÓNICA DE VIENA (1989). ORF 237901.

El barítono del Met

ROBERT MERRILL



El pasado 23 de octubre falleció Robert Merrill, uno de los más importantes cantantes americanos, un eslabón de esa gran cadena baritonal que ha dado a la lírica estadounidense nombres como John Charles Thomas, Lawrence Tibbett, Robert Weede, Leonard Warren, Frank Guarrera, Cornell MacNeil y Sherrill Milnes y que en la actualidad pueden seguir representando, a su manera, Thomas Hampson y Dwayne Croft. Nacido en Brooklyn el 4 de junio de 1917, debutó en 1943 como Giorgio Germont, un papel decisivo en su carrera, grabándolo tres años después con Arturo Toscanini, lo que le supuso el espadarazo definitivo para un imparable despegue profesional. Una actividad eminentemente norteamericana, en el Met neoyor-

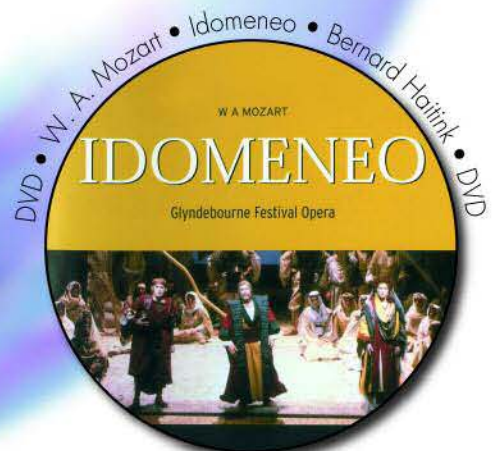
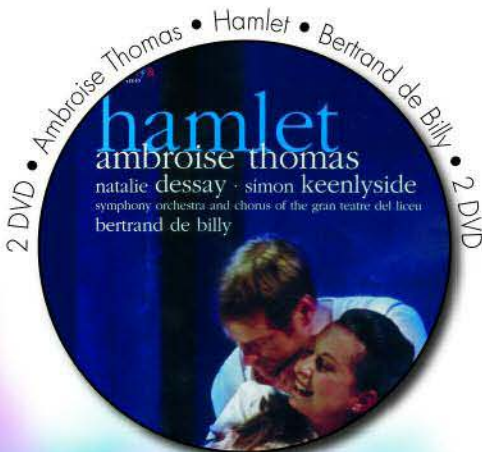
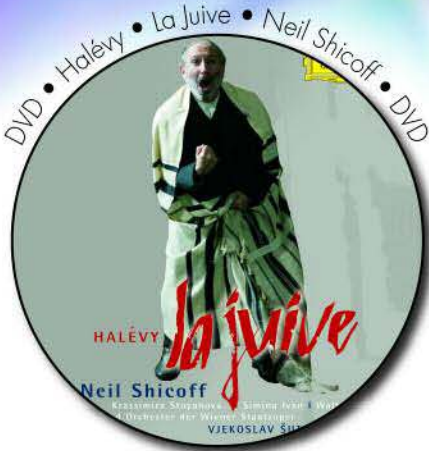
kino (donde cantó en 30 temporadas consecutivas, con un balance de más de 700 representaciones incluyendo las giras), además de Chicago y San Francisco. Ello no le impidió presentarse en algunas ciudades europeas (en el Covent Garden de Londres, por ejemplo, hizo su tardío debut en 1967 con el inevitable Germont padre) o suramericanas (en el Teatro Colón de Buenos Aires fue en 1968 Escamillo, un personaje trabajado antes a fondo con Karajan). En España, viviendo entonces aquella especie de baldío musical que tanto sufrimos, no cantó nunca. Su voz básicamente de colores líricos poseía tal uniformidad y era capaz de tamaña robustez que, unido a la energía de su canto, le permitieron incursionar con brillantes resultados en el

repertorio verdiano de contenido más oneroso o dramático. Fue por tanto un excelente Rigoletto (que grabó con Alfredo Kraus en 1963, dirigido por Solti), un sólido Conde de Luna (al lado de Franco Corelli y Giulietta Simionato en 1964), un incisivo Amonasro o un eventual Iago, así como Renato de *Ballo in maschera* (también con Toscanini en 1954), Posa o el Ford de *Falstaff*, además de un agresivo Don Carlo frente al magnífico Don Alvaro de Richard Tucker, un cercano compañero y amigo a quien vería morir repentinamente en 1975, cuando ambos realizaban un gira de conciertos por su país. Merrill, en su larga colaboración con el teatro de su ciudad natal, fue capaz de contabilizar un sustancioso repertorio, que sumaba a sus

condiciones y gustos preferentemente verdianos, entidades tan dispares como Malatesta de *Don Pasquale* al Barnaba de *Gioconda*, el Chelkalov de *Boris Godunov* al Figaro rossiniano, el Valentin de Gounod al Silvio o al Tonio de Leoncavallo, el poco significativo y bíblico Sumo Sacerdote de Saint-Saëns al comprometido Scarpia pucciniano. Asiduo a los programas televisivos propios de su época (el de Firestone en cabeza) para la posteridad, aparte de su fortaleza vocal y su preparación musical, se nos mantiene una imagen de hombre sencillo, bonachón y simpático. Escribió sus memorias y hasta una novela (*Las divas*), obviamente todo ello sin traducción española.

Fernando Fraga

dvd música para very escuchar



Novidades de óperas en DVD. Un regalo perfecto para ver y escuchar esta Navidad. Las encontrará a un precio muy especial, junto al mejor repertorio musical, en su espacio de música de El Corte Inglés.



Estreno en España de la última ópera del compositor **MARATÓN HENZE EN EL REAL**



C&M Baus

Con motivo del estreno en España de la ópera de Hans Werner Henze *La abubilla y el triunfo del amor filial*, el Teatro Real ha organizado un verdadero maratón de actividades en torno a la figura del compositor alemán. En lo estrictamente musical acompañarán al estreno un par de interpretaciones de *El Cimarrón*, en el Café de Palacio, los días 6 y 8, y un recital de Ian Bostrid-

ge y Julius Drake —que estrenarán en España los *Seis cantos árabes*— el día 10.

El capítulo de actividades complementarias se iniciará el día 1 de diciembre con una conferencia de José Luis Téllez. El día 9 se celebrará una mesa redonda con presencia del compositor, en la que también intervendrán Javier Alfaya, José Luis Arántegui, José Luis Pérez de Arteaga, Ramón Barce, Justo Romero

y José Luis Téllez. También participará Henze, el día 10, en la presentación de la edición española de su *Autobiografía*, publicada por la colección Musicalía, que editan conjuntamente la Fundación Scherzo y Antonio Machado Libros, a cargo de Javier Alfaya y Juan Ángel Vela del Campo. Cerrará la lista un coloquio con el director musical y los protagonistas de la ópera el día 13.

Madrid. Teatro Real. Henze, *La abubilla y el triunfo del amor filial*. Daniel. Dorn. Ainsley, Muff, Schwarz, Missenhardt, Goerne, Scharinger, Köhler, Sala. 7, 9, 11, 14, 16, 21 y 23-XII-2004.

La traviata abre la nueva etapa del teatro

LA ÓPERA VUELVE A LA FENICE

El veneciano Teatro La Fenice ha vuelto a abrir sus puertas a la ópera el pasado 12 de noviembre, y lo ha hecho con uno de los títulos más simbólicos del género, *La traviata* de Verdi, que precisamente se estrenara en ese coliseo el 6 de marzo de 1853. La nueva producción se debía a Robert Carsen y la musical era responsabilidad de Lorin Maazel. El reparto ha contado con Patrizia Ciofi como Violetta, Roberto Saccà en el papel de Alfredo y Dimitri Hvorostovski encarnando a Germont. En el próximo número de SCHERZO, los lectores podrán encontrar una crítica de este montaje.



Crosiera

Novedades de Tritó

EDICIONES MUSICALES

La editorial catalana Tritó es una de las más activas en dar a la imprenta obras de música española contemporánea. La entrega más reciente que ha llegado a esta redacción es una buena prueba de la inquietud de los editores, pues se atiende en ellas a un abanico muy variado de plantillas instrumentales. No hay más que

leer la siguiente enumeración: *Dúo para clarinete y piano* de Xavier Berenguel, *Càntic de matines para trompeta y órgano* de Xavier Montsalvatge, *Concierto para clave y sexteto orquestal* y *Uranzu para acordeón* de Francisco Escudero, *Sonata para trompa y piano* de Albert Guinovart y *Seven Looks para orquesta* de Agustí Charles.



JESÚS RUEDA Y AL AYRE ESPAÑOL, PREMIOS NACIONALES DE MÚSICA



Jesús Rueda



Al Ayre Español

Jesús Rueda (Madrid, 1961) y el grupo Al Ayre Español, fundado y dirigido por Eduardo López Banzo (Zaragoza, 1962) han obtenido el Premio Nacional de Música correspondiente al año 2004 en sus categorías, respectivamente, de composición e interpretación. El galardón le fue otorgado a Rueda por “la calidad global de su música, con especial reconocimiento a sus obras sinfónicas y de cámara

recientemente estrenadas” y a Al Ayre Español por “su labor de recuperación del patrimonio musical español del barroco, su proyección internacional, su calidad y excelencia en la interpretación”. El jurado estuvo presidido por José Antonio Campos, director general del INAEM, y formado por José Luis Turina, Enrique Gámez, Álvaro Gilbert, Patrick Alfaya, Luis Polanco, Carlos Álvarez y José María Sánchez Verdú.

Alen Garagic, ganador

PREMIO FUNDACIÓN GUERRERO

El pasado 19 de noviembre se conoció el ganador del XVI Concurso Internacional de Guitarra S. A. R. La Infanta Doña Cristina que promueve la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. El Jurado, presidido por Antón García Abril e integrado por los guitarristas Nuccio D'Angelo y Mauricio Díaz Álvarez, el compositor Tomás Marco y el flautista Álvaro Marías, acordó otorgar el primer premio, dotado con diez mil euros, al guitarrista de Bosnia-Herzegovina Alen Garagic. Nacido en Tuzla en 1978, Garagic ha iniciado desde hace unos años una carrera internacional como solista y cosechado un amplio palmarés de premios, entre ellos el César Aria de León en 2003, el Ciudad de Elche de ese mismo año y el Internacional de Linares Andrés Segovia de 2004.



LA MUERTE DE KLINGHOFFER Y LOS TROYANOS, PREMIOS VIENATV



La ópera de John Adams *La muerte de Klinghoffer*, producida por Blast! Films y Channel 4, y dirigida por Penny Willcock, ha obtenido el premio Vienatv en su categoría de mejor producto destinado a la televisión. El jurado destacó de ella la importancia de una historia que envuelve al espectador desde el principio hasta el final. El premio al mejor film grabado en vivo fue para la

producción de *Los troyanos* de Hector Berlioz que ofreciera el Châtelet de París en una amplia coproducción con distintas cadenas de radio y televisión. El jurado destacó de ella el conjunto de sus valores: la dirección escénica, musical, las prestaciones vocales y la capacidad del conjunto para conseguir que una obra tan extensa mantenga siempre atento el ánimo del público.

Sistema de descuentos de hasta el 90% para menores de 26 años

PRECIOS "ÚLTIMO MINUTO" EN EL REAL

Un nuevo Departamento de Atención al Espectador se ocupará, en el Teatro Real, de gestionar dos novedades en cuanto a la compraventa de entradas. En determinados títulos, los abonados podrán devolver sus entradas a la taquilla siéndoles reembolsado el

90% del importe de la localidad devuelta. De igual modo, se llevará a la práctica el sistema de entradas de "último minuto", que los menores de 26 años podrán adquirir, con descuento de hasta el 90 % sobre el precio de venta al público, 30 minutos antes del comienzo de las funciones.



CONCURSO PEDRO LAVIRGEN

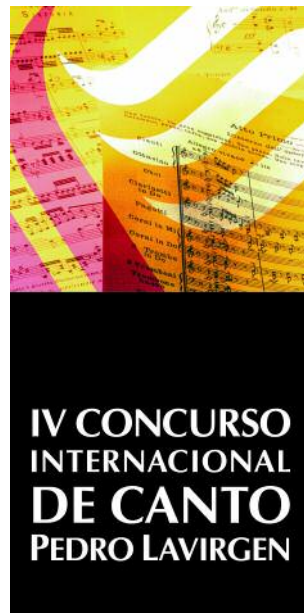
Diez finalistas, de 113 aspirantes de 10 nacionalidades, se disputaron el día 28 de octubre los importantes premios, costeados por Cajatur, de este concurso bianual de Priego de Córdoba. El jurado, presidido por el tenor cordobés, decidió salomónicamente, lo que quitó enjundia al fallo. Los galardones fueron entregados el día 31, durante la gala en la que participaron la soprano Montserrat Martí, la Orquesta de Córdoba y Miquel Ortega. Un tercer premio compartido es poco para los méritos de la soprano María Teresa Alberola, de 22 años: está verde en la expresión y calibración de fraseos, pero

posee una voz fresca, hermosa, equilibrada en armónicos, extensa, generosamente lírica. El tenor Manuel de Diego, co-segundo, muy forzado en el agudo, posee una voz pequeña, de lírico-ligero, pero exhibió timbre agradable y cantó con línea y gusto. El primer premio masculino, Gustavo Casanova, de ancho y entusiasta lirismo, alcanzó con brillantez el do de *La bohème*, pero ha de templar su canto, en exceso dramático y exagerado. Lo mismo que Tetiana Melnichenco, primera entre las féminas, ha de suavizar sus acentos para que luzca mejor su magnífico timbre de lírico-*spinto*. Muy apreciable la voz joven y oscura del barítono coreano

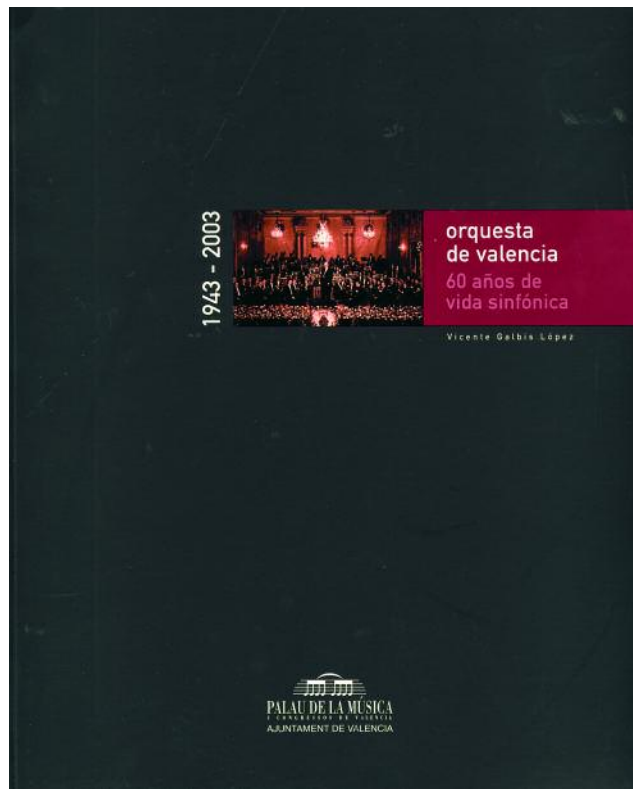
Bong-Gan Gu, que cubre a veces en exceso el sonido. Interesante el instrumento de la soprano lírica María Ruiz, expresiva y de buen caudal, que cantó cosas en exceso dramáticas y pesantes. Musical y afinada, algo distante, la lírico-ligera Sonia de Munk.

Llegaron asimismo a la final el tenor Pablo Antonio Martín Reyes, de quien se esperaba algo más, el barítono Manuel Esteve y la soprano Sandra Pastrana, premio del público. Con buen criterio, se estudia la conveniencia de que para próximas ediciones no exista entre jurados y concursantes vínculo docente.

Arturo Reverter



Un gran libro conmemorativo
**SESENTA AÑOS
 DE UNA ORQUESTA**



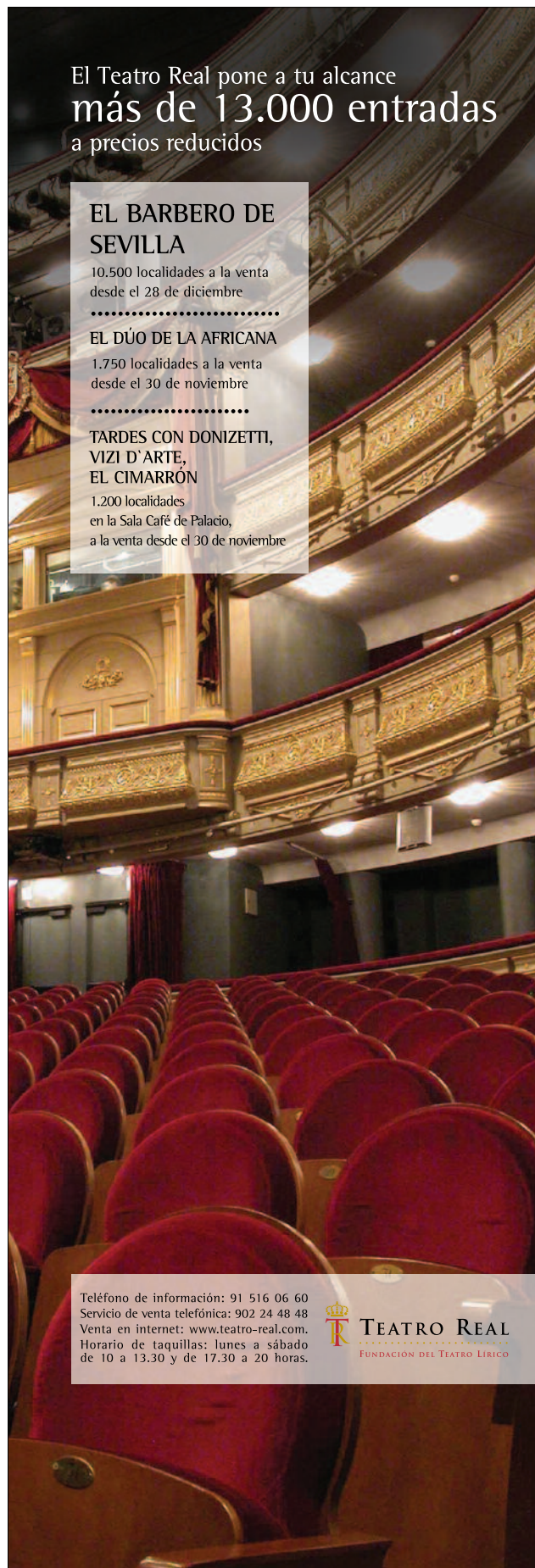
En 2003 se cumplieron sesenta años de existencia de la Orquesta de Valencia, una de las formaciones cuya calidad ha mejorado más sensiblemente desde la reactivación cultural propiciada por la llegada de la democracia y la descentralización administrativa. Con tal motivo, el Palau de la Música y el Ayuntamiento de la ciudad han editado un documentado y voluminoso libro, *Orquesta de Valencia, 60 años de vida sinfónica, 1943-2003*. En este texto, su autor, Vicente Galbis López, realiza un detallado repaso a la actividad orquestal de la ciudad, no sólo de la centuria protagonista, sino remontándose incluso a los antecedentes de la vida sinfónica valenciana de principios del siglo XIX, una época que sigue necesitada de estudio.

Recuerdo

CLAUDE HELFFER

A los 82 acaba de morir el pianista Claude Helffer, uno de los más reputados especialistas en el repertorio del siglo XX. Nacido en París el 18 de junio de 1922, se formó con René Leibowitz en la teoría musical y Robert Casadesus en la técnica pianística. Sus interpretaciones de Debussy, Bartók y Schönberg fueron

de referencia pero, además, estrenó obras de Boulez, Berio, Serocki, Evangelisti, Stockhausen, Tremblay, Amy, Jolas, Boucourechliev, Manoury, Nigg o Xenakis. Pocos intérpretes han servido como él a la música de su propio tiempo, siempre desde una admirable perfección técnica pero también con una sensibilidad poco común.



El Teatro Real pone a tu alcance
más de 13.000 entradas
 a precios reducidos

EL BARBERO DE SEVILLA

10.500 localidades a la venta desde el 28 de diciembre

EL DÚO DE LA AFRICANA

1.750 localidades a la venta desde el 30 de noviembre

TARDES CON DONIZETTI, VIZI D'ARTE, EL CIMARRÓN

1.200 localidades en la Sala Café de Palacio, a la venta desde el 30 de noviembre

Teléfono de información: 91 516 06 60
 Servicio de venta telefónica: 902 24 48 48
 Venta en internet: www.teatro-real.com
 Horario de taquillas: lunes a sábado de 10 a 13.30 y de 17.30 a 20 horas.



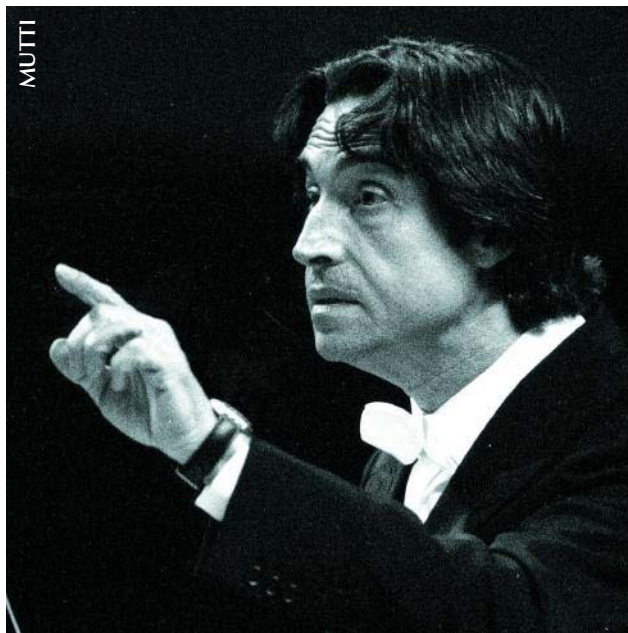
Muti abre la temporada con una importante recuperación

EUROPA RECONOCIDA, SALIERI REIVINDICADO

El próximo día de San Ambrosio, como manda la tradición, se inaugurará la temporada 2004-2005 del milanés Teatro alla Scala. Para este año, Riccardo Muti ha escogido —como suele para la ocasión— un título muy poco convencional en la programación de los teatros líricos italianos, *L'Europa riconosciuta* de Antonio

Salieri. Este *dramma per musica* con libreto de Verazi se estrenó precisamente en la Scala, el 3 de agosto de 1778. Su inclusión ahora no puede ser más simbólica, cuando el proceso europeo encara una constitución política. Por lo demás, en lo estrictamente musical, coincide con la creciente revalorización de la música de Salieri.

Milán. Teatro alla Scala. Salieri, *L'Europa riconosciuta*. Muti. Ronconi. Damrau, Rancatore, Kühmeier, Barcellona, Sabbatini. 7,10,12,14,16,19,21-XII-2004..



Del Liceu al Palau

NUEVAS PARTICIPACIONES PÚBLICAS EN EL LICEO

La propuesta del nuevo contrato programa del Gran Teatro del Liceo para 2006-2009, aprobada por la comisión ejecutiva de la Fundación del Liceo el pasado 15 de noviembre, presenta como significativa novedad el aumento del porcentaje que al final del período aportarán el Ministerio de Cultura y el Departamento de Cultura de la Generalitat al presupuesto subvencionado del teatro, que pasa del 70% al 85% y, por el contrario, la disminución paulatina de la participación en él del Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona, que descenderá progresivamente al 10% y al 5%, respectivamente. Era una noticia esperada, ya que en los últimos dos años, el consistorio ha anunciado su intención de reducir de forma pactada su aportación a equipamientos de carácter nacional, acercándose por tanto al modelo del Teatro Real de Madrid, financiado por el Ministerio de Cultura (70%) y la Comunidad de Madrid.

Hay que valorar positivamente el compromiso renovado y ampliado del



Gobierno central y la nueva política de colaboración institucional entre el ministerio que dirige Carmen Calvo y el Departamento de Cultura de la Generalitat, encaminada a una más justa redistribución de las aportaciones de las instituciones públicas al presupuesto subvencionado del Liceo, que asciende en la presente temporada a 55,7 millones de euros. A partir del 2005, el Gobierno central y la Generalitat irán aumentando progresivamente su aportación de modo que al final de 2009 ésta ascenderá al 45% y al 40%, respectivamente.

Además de establecer las nuevas participaciones públicas, el nuevo contrato programa del Liceo, que se

aprobará durante la primera quincena de diciembre, fijará las líneas fundamentales de la nueva programación, siguiendo un modelo que ha funcionado satisfactoriamente en los últimos años. La estabilidad política es el mejor terreno para asegurar el crecimiento artístico de un teatro público, y en ese aspecto, la salud del Liceo sigue siendo muy buena. Se puede discutir su línea artística —el aumento de las óperas en versión en concierto no es de recibo en un teatro que, por definición, debe representar las óperas; otra cosa son los montajes innovadores, tema que desata fuertes polémicas entre los aficionados y que debería buscar más equilibrios

sin caer en posturas fundamentalistas— pero el modelo de teatro público está firmemente asentado en un saludable clima de acuerdo institucional.

Ahora hace falta que el Ayuntamiento destine los millones que se ahorra en el Liceo a otras actividades musicales que apenas sobreviven en la ciudad por falta de ayudas públicas: como el Festival de Ópera de Bolsillo, creado en 1993, que ha presentado cinco espectáculos entre el 18 y el 28 de noviembre, entre ellos un estreno, la ópera *Bruna de nil*, con música de Xavier Pagés y libreto del poeta Joan Durán, en versión de concierto por falta de presupuesto: o los ciclos que apuestan por la creación contemporánea, como Avui-Música, Anna Ricci, Nuevos Repertorios, Música del Siglo XX-XXI y Jóvenes Intérpretes Catalanes. Hay vida musical más allá del Liceo, el Palau de la Música y el Auditori, y el Ayuntamiento de Barcelona debe contribuir a su normalización con más medios. Todos saldremos ganando.

Javier Pérez Senz

XXXVIII festival de OPERA

de Las Palmas de Gran Canaria Alfredo Kraus-2005

 Amigos Canarios de la Ópera

 SOCNAEM
SOCIEDAD CANARIA DE
LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

 GOBIERNO DE CANARIAS

MADAMA BUTTERFLY

Coproducción con la Ópera de Mariño-Cala

Giacomo Puccini
25 y 27 de Febrero y 1 de Marzo
20:30 horas
AUDITORIO ALFREDO KRAUS


Cristina GALLARDO-DOMÁS
Carl TANNER
Paolo RUGGIERO
Emilija BOTEVA
Emilio SÁNCHEZ
Ella TODISCO
Fernando LATORRE

Maurizio BARRACINI / Mario PONTIGGIA
Shizuko OMACHI - Eduardo BRAVO

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
CORO DEL FESTIVAL DE ÓPERA

MARIA STUARDA

Producción del Teatro Donizetti de Bérgamo

Gaetano Donizetti
15, 17 y 19 de Marzo
20:30 horas
TEATRO CUYÁS


Ángeles BLANCAS
Valentina KUTZAROVA
Stefano SECCO
Stefano PALATCHI
Carlos BERGASA
Dorí CABRERA

Fabrizio Maria CARMINATI / Francesco ESPOSITO
Italo GRASSI - Daniele NALDI

ORQUESTA SINFÓNICA DE LAS PALMAS
CORO DEL FESTIVAL DE ÓPERA

L'ELISIR D'AMORE

Nueva Producción AGO

Gaetano Donizetti
12, 14 y 16 de Abril
20:30 horas
TEATRO CUYÁS


Juan Diego FLÓREZ
Laura GIORDANO
Alfonso ANTONIOZZI
José Julián FRONTAL
María José SUÁREZ

Ricardo FRITZA / Mario PONTIGGIA
Eduardo BRAVO

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
CORO DEL FESTIVAL DE ÓPERA

ERNANI

Producción del Teatro Municipal de Piacenza

Giuseppe Verdi
10, 12 y 14 de Mayo
20:30 horas
TEATRO CUYÁS



Dario VOLONTE
Iano TAMAR
Franco VASSALLO
Olin ANASTASSOV
Manuel RAMÍREZ
Dorí CABRERA
Fernando LATORRE

Miquel ORTEGA / Beppe DE TOMASI
Giuseppe BANCHETTI - Alfonso MALANDA

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
CORO DEL FESTIVAL DE ÓPERA

THE RAKE'S PROGRESS

Nueva producción AGO

Igor Stravinsky
14, 16 y 18 de Junio
20:30 horas
TEATRO CUYÁS


Jerry HADLEY
Isabel REY
Chester FATON
Nancy Fabiola HERRERA
Soon Wan KANG
Christian HEES

Eric HULL / Mario PONTIGGIA
Claudio MARTÍN - Alfonso MALANDA

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
CORO DEL FESTIVAL DE ÓPERA

Dirección Artística: Mario PONTIGGIA Dirección del Coro: Olga SANTANA www.festivaldeopera.com



Ciclo de Grandes Conciertos

ESPLENDOR CONCERTANTE

Auditorio Municipal Maestro Padilla. 17-X-2004. **Grigori Sokolov**, piano. Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Mozart y Wagner. 19-X-2004. Trío **Pierre Hantaï, Christophe Coin, Vittorio Ghielmi**. Obras de Forqueray, Sainte-Colombe, Rameau, Couperin y Marais. 21-X-2004. **Sarah Chang**, violín. Royal Philharmonic Orchestra. Director: **Daniele Gatti**. Obras de Beethoven y Brahms.

ALMERÍA La calidad del contenido de esta programación ha supuesto todo un promotor despertador de Almería para incorporarse como un claro destello a la vida musical de Andalucía. Estos tres conciertos suponen apostar por el inicio de una andadura que ha de convertirse en un referente necesario para disfrute de los aficionados de esta luminosa ciudad como cita obligada en futuras temporadas.

La OCG, considerada con justicia como una de las formaciones orquestales más sólidas de España en su dimensión clásica, ofreció un Mozart (*Obertura de "La clemencia de Tito"* y *Concierto para piano y orquesta, K 488*) que le es absolutamente natural desde su fundación, dirigido por una de nuestras batutas más reconocidas y expertas. El entendimiento mutuo fue una constante de altos resultados estéticos, viéndose reforzados por una, como viene siendo habitual, sublime actuación de Grigori Sokolov, portentoso pianista de inaccesible técnica y mágica musicalidad. La etérea delicadeza de su pulsación, lejos de la trepidación de otras estéticas pianísticas, la limpieza de su digitación, el sorprendente equilibrio de su sonido, su enigmática capacidad concertante y, en definitiva, su autoridad de concepto hicieron que se convirtiera en el centro de atención y admiración de todos los presentes en el concierto, incluidos los propios músicos y director que aplaudieron con irrefrenable espontaneidad como si ellos no hubieran propiciado el triunfo conjunto. Tal era su asombro ante esta prodigiosa mente musical puesta por la providencia para gloria



SARAH CHANG

del piano. Cualquier contenido después de tan clamoroso éxito podía resultar irrelevante en la segunda parte del concierto, y casi ocurrió a tal guisa con la juvenil, escasamente lograda y académica *Sinfonía en do mayor* de Richard Wagner si no hubieran brillado la solvencia del director y la seguridad de la orquesta.

La segunda jornada estuvo dedicada a la música del Siglo de Oro francés, con obras de cinco preeminentes compositores de tal época, servida por uno de los mejores tríos que hoy puedan pensarse para su interpretación. Si Christophe Coin destaca por la sobria seguridad de su técnica, viéndose favorecido por un instrumento de extraordinaria sonoridad, el milanés Vittorio Ghielmi compensa su inferior medio con una más dulce capacidad musical, carente de la más mínima aridez. La complementariedad de ambos violistas hacía que su discurso discurreniera con la naturalidad de una sola esencia interpretativa envuelta en la rica atmósfera creada por el *basso continuo* de Pierre Hantaï al clave. Éste dejó patente su gran prestigio en las tres piezas del gran Couperin, generando en su versión todo un modo reflexivo de exposición que llevaba al oyente a una trascendente imaginación de aquel esplendoroso período cultural del país galo. La *Suite en sol* de Marin Marais fue un excelen-

te colofón a un recital barroco de muchos quilates.

El pequeño pero intenso ciclo terminaba con un gran concierto sinfónico a cargo de una de las formaciones británicas de mayor renombre. La RPO se presentaba en Almería en vuelo directo desde Londres con su titular, el maestro Gatti —como Vittorio Ghielmi también nacido en la capital de la Lombardía—, y ese lujo asiático que es la norteamericana Sarah Chang al violín. Su actuación en el soberbio *Concierto en re* de Brahms puede considerarse de memorable por la fuerza mental que desarrolló en su actuación, la frescura de dicción, la espontaneidad de fraseo, la limpieza de articulación y la inmensa capacidad de diálogo con director, concertino y orquesta, generando un coloquio a cuatro gratamente sorprendente y difícil de presenciar y darse aun en los mejores supuestos posibles. Preciosa, memorable concertación. Parecía que se había alcanzado el clímax de la noche, pero no fue así, quedaba por admirar una *Quinta* de Beethoven de las que quedan en el recuerdo del más curtido melómano. Gatti echó los restos de su saber musical haciendo que sus pupilos sonaran con la convicción y univocidad propias de un solo instrumento. Los sonos más universales del genio de Bonn dieron sentido a la resonante bóveda del auditorio almeriense, que volvía a llenarse de arte supremo con la bulliosa obertura de *Las bodas de Fígaro* que, como bis, puso broche final a un hermoso ciclo muy bien pensado y de auténtico esplendor concertante.

José A. Cantón García

Un genio inaprensible

TRENCADÍS Y GRIETAS

Gran Teatre del Liceu. 3-XI-2004. Guinjoan, **Gaudí.** Robert Bork (Gaudí), Vicente Ombuena (Alexandre), Elisabete Matos (Rosa), Francisco Vas (Mateu), Stefano Palatchi (Josep). Orquesta i Cor del Gran Teatre del Liceu. Director musical: **Josep Pons.** Director de escena: **Manuel Huerga.** Escenografía: Lluís Danés. Vestuario: Josep Abril. Iluminación: Joan Teixidó. Coreografía: Ramón Oller. Nueva producción: Gran Teatre del Liceu.



Bofill

Elisabete Matos y Robert Bork en *Gaudí* de Joan Guinjoan en el Teatro del Liceo

BARCELONA Por lo visto, todo llega aunque sea tarde; aguantar es vencer. Joan Guinjoan (Riudoms, Tarragona, 1931) ha visto estrenada por fin su primera ópera, *Gaudí*, que escribió entre 1989 y 1992 por encargo de la Olimpiada Cultural. La demora ha permitido la reescritura del fragmento del ballet (espléndida pieza), la reforma de la escena de los cinco personajes del segundo acto y una relectura general de la obra. El autor ha declarado que tal vez ahora habría hecho otra cosa, autoexigencia propia de un verdadero artista. Estamos ante una ópera propiamente dicha. Hay en ella todo lo que ha de haber, lo que exige una pieza teatral cantada actual y lo que una composición de Guinjoan suele deparrarnos. ¿Qué nos ofrece el libreto en catalán de Josep Maria Carandell (Barcelona, 1934-2003), originario de Reus? Pese a la compleja psicología del arquitecto, a su escasa brillantez personal (lo contrario de su obra) y, en consecuencia, a lo inaprensible

del genio, la doble propuesta es interesante: a) la introspección en el pensamiento y el sentir del personaje; b) su relación con la convulsionada sociedad de su tiempo a través de arquetipos sociales ligados a su vida: los mecenas, las mujeres, los clientes, los ayudantes, los artesanos. Con un primer acto dedicado al origen de su carrera y un segundo que recoge el final de la misma: un Gaudí pobre y austero, convertido ya en un *santo laico*.

El empeño, pese al buen conocimiento que libretista y compositor tenían de la personalidad de Gaudí, de sus orígenes y del carácter de la gente del Camp de Tarragona, no era fácil. ¿Cómo ha correspondido Guinjoan al libreto? Con su característico eclecticismo y su tradicional preocupación de no aburrir al oyente. Sobre un fondo atonal general, mezcla lenguajes y estilos, manipula cantos y melodías populares de su tierra, echa mano de recitados sin orquesta, reme-

dos de gregoriano, recursos modales elaborados, series libres y materiales que sin llegar al *leitmotiv* wagneriano se erigen en puntos de referencia que contribuyen a imprimir un sello a la obra. Incluso una *romanza* perfectamente tonal y melódica, a cargo de la protagonista femenina (Rosa), pensando en la atmósfera romántica de los parques concebidos por Rusiñol. La música, en sí misma, tiene fuerza, calidad y funciona independientemente del apoyo vocal. Con gran riqueza tímbrica y el acierto de introducir percusión y efectos sonoros propios del lenguaje más contemporáneo. Tres líneas maestras recorren toda la obra: un edificio es un ser vivo y, en consecuencia, se comporta como tal; las grietas, como símbolo de las crisis, son inevitables en los edificios y en la vida misma; el *trencadís*, símbolo de la ruptura y de la reconstrucción, permite unir (dando origen a una obra nueva y distinta) aquello que ha sido fragmentado previamente. Ese espíritu parece haber contagiado a esta ópera, evi-

tando su redondez: esas grietas, ese *trencadís*, aparecen esporádicamente a lo largo de la representación. Seguramente el propio libreto y la dirección escénica propician la falta de fluidez dramática, lo que acentúa por momentos una cierta sensación repetitiva musical. Magnífica la dirección de Josep Pons, milimétrico y atentísimo en todo. En lo vocal, el barítono Robert Bork (Gaudí), además de protagonista fue el triunfador máximo, con una gran profesionalidad por su buen catalán, aprendido en su ciudad y en Barcelona; escaso, sin embargo, en cuanto a movilidad escénica. Notable la soprano portuguesa Elisabete Matos. El papel de Alexandre (mecenas) lo concibió el autor para un tenor fuerte, *lírico spinto* como mínimo, tesitura que no es la de Vicente Ombuena. Acierto en general en la escenografía, el vestuario, la iluminación y la coreografía. Correcto el coro, que ha trabajado duramente.

José Guerrero Martín

Dos obras tempranas

PUCCINI ESTRENA EN EL LICEU

Barcelona. Teatre del Liceu. 4-XI-2004. **Puccini, Le Villi y Edgar.** Ana María Sánchez, Gustavo Porta y Javier Franco. Marussa Xyni, Leandra Overmann, Emilio Ivanov y Josep Miquel Ramón. Coro de la Generalitat València. Escolanía Nuestra Señora de los Desamparados. Orquesta de Valencia. Director: **Miguel Ángel Gómez Martínez.** Versión de concierto.

Aunque parezca extraño las dos primeras óperas de Puccini no habían sido estrenadas en el Liceu y ahora lo ha hecho, de la mano del Palau de la Música de Valencia, en cuyo Festival dedicado a este compositor se dieron el año 2000, con variaciones en el reparto, como consecuencia de un régimen de colaboración entre ambas entidades. La versión de Miguel Ángel Gómez Martínez destacó los aspectos más dramáticos de la obra, exigiendo al máximo de la Orquesta de Valencia que respondió con la fuerza necesaria, aunque quizá en los momentos más líricos se echaba en falta una mayor matización. Importante fue la prestación de los dos coros, en especial, por su compromiso, el de la



Ana María Sánchez, Gustavo Porta y Miguel Ángel Gómez Martínez

Generalitat Valenciana, que se impuso por fuerza y densidad, con un canto brillante

y cohesionado. En el campo de los intérpretes destacó, en *Le Villi*, la presencia de la

importante voz de Ana María Sánchez, que supo reflejar el carácter de la heroína, acompañado por Javier Franco, correcto, y Gustavo Porta, con buen timbre en el centro, pero menos calidad en los registros extremos y en la expresión. En *Edgar* sobresalió la potente voz de Leandra Overmann, intensa en el centro y el grave y dando el carácter impulsivo del rol, la musicalidad de Marussa Xyni y el buen hacer de Josep Miquel Ramón, algo perjudicado por el volumen de la orquesta. El personaje protagonista estuvo a cargo de Emilio Ivanov, tenor de buenos medios, pero de técnica limitada y más pendiente del efecto que de la línea de canto.

Albert Vilardell

OBC

TRES PIANISTAS

Barcelona. L'Auditori. Temporada de la OBC. 16-X-2004. **Elisabeth Leonskaia**, piano. Director: **Tuomas Ollila.** Obras de Saariaho, Rachmaninov y Nielsen. 5-XI-2004. **Javier Perianes**, piano. Director: **Libor Pesek.** Obras de Gerhard, Scriabin y Dvorák. 12-XI-2004. **Josep M. Colom**, piano. Director: **Ernest Martínez Izquierdo.** Obras de Brahms, Mestres Quadreny y Sibelius.

Será porque ha coincidido así en las programaciones, pero últimamente parece que estemos en el reino de los pianistas. En la temporada de la OBC, por el momento, estamos de suerte porque nos están tocando intérpretes, de muy distintas generaciones, que cuando se sientan ante el teclado se aplican a hacer música, que es lo que corresponde, prescindiendo de efectismos y gestos más o menos espectaculares y baratos. A la georgiana Elisabeth Leonskaia le correspondió actuar entre unas buenas versiones de la *Sinfonía n.º 4*, op. 29 de Nielsen y *Du Cristal* de Saariaho, pero enseguida se erigió en la protagonista de la velada

con el *Concierto para piano y orquesta n.º 2 en do menor*, op. 18 de Rachmaninov. Finura, delicadeza y motivación hacia adentro se manifiestan en esta mujer con extrema sobriedad y un sonido por momentos más propio para un conjunto de cámara: sutil, íntimo, recogido, casi imperceptible, más insinuado que expreso a veces. Una versión muy romántica. Algo parecido ocurrió con Javier Perianes, figura emergente, y el *Concierto para piano y orquesta en fa sostenido menor*, op. 20 de Scriabin, en el que el onubense (Nerva, 1978), desasistido del director (en una actuación rutinaria que perjudicó la *Pedrelliana* de

Gerhard y la *Sinfonía n.º 8 en sol mayor*, op. 88 de Dvorák) se mostró preciso, vehemente en el tecleo, con gran sensibilidad y un buen manejo de pedales, brillante, intensamente expresivo y con gran capacidad para los matices. Clima de confianza que fue rematado con la miniatura de regalo. Lástima que Libor Pesek no participara de esa filosofía y tapara con un excesivo volumen sonoro algunos sutiles y delicados diálogos con la orquesta. Josep M. Colom está en un momento de serena madurez. Su *Concierto para piano y orquesta n.º 2 en si bemol mayor*, op. 83 de Brahms, sin ser éste el compositor en el que más nos

gusta el pianista barcelonés, es notable. Tiende, es verdad, a la contención —quizás en exceso— pero el espíritu de la obra queda perfectamente de manifiesto y el intérprete explota debidamente toda la capacidad comunicativa del compositor. Y aquí sí hubo colaboración del director, un Martínez Izquierdo que arrojó adecuadamente a Colom y después nos ofreció una estupenda versión, muy aplaudida, de *La realitat lliure* (1993) de Josep M. Mestres Quadreny y una iluminadora y pedagógica lectura de *Pelléas y Mélisande*, op. 46 de Sibelius.

José Guerrero Martín

Palau 100

EL MANDO DEL DIRECTOR

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 10-XI-2004. Temporada Palau 100. **Hélène Grimaud**, piano. Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Director: **Paavo Järvi**. Obras de Nielsen, Beethoven y Sibelius.



Sheila Rock

Sólo dos días después del gran éxito de la Orquesta Sinfónica de San Francisco, con Michael Tilson Thomas al frente, en el mismo escenario del Palau de la Música Catalana se presentaba otra formación norteamericana, la Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Si alguien esperaba aplicar el morbosos juego de las comparaciones, debió quedar satisfecho porque esta orquesta, la quinta más antigua de Estados Unidos (fundada en 1895), ha rayado igualmente a gran altura. Pese al gesto nervioso, e incluso desgarbado a veces (brazo izquierdo), Paavo Järvi demuestra ser un director cuadrado y milimétrico, al que nada se le escapa y nada se produce sin su consentimiento. Estricto y riguroso hasta el extremo, pero no rígido ni encorsetado, porque hay dos elementos, entre otros más, que dulcifican su proceder: el humor apenas disimulado, y el gran conocimiento y dominio que tiene de la orquesta que dirige como titular desde 2001. Trabaja sobre seguro. El *Concierto para piano y orquesta n.º 4 en sol mayor op. 58* de Beethoven contaba con Hélène Grimaud, pianista francesa que a sus treinta y cinco años aúna instinto e inteli-

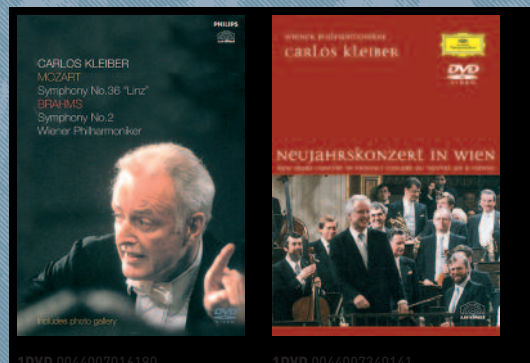
gencia, juventud y madurez, técnica y expresión, independencia y personalidad. Su espléndida actuación ha tenido momentos de grandeza en cada uno de los tres movimientos y una extraña finura y delicadeza en el Andante con moto. Y su aparente tendencia a escapar y elevarse por encima de músicos y público quedó acotada siempre por la vigilante mirada de Järvi, porque, en definitiva, con un personaje así la versión del *Concierto* siempre es del director. La Orquesta Sinfónica de Cincinnati se apoya en una magnífica cuerda. Järvi lo sabe, la explota a fondo y extrae de ella un gran rendimiento y preciosos efectos. Precisión, homogeneidad, sonido empastado y aterciopelado fueron puestos al servicio de la ligera obertura de la banal *Maskarade, op. 39* de Carl Nielsen (1865-1931) y de la escasamente programada *Sinfonía n.º 5 en mi bemol mayor, op. 82* de Jean Sibelius (1865-1957), estupenda versión de una música que nos pareció más cercana a la luz mediterránea que a las brumas nórdicas y en la que el director estonio nunca dejó desbordar las emociones.

José Guerrero Martín



1DVD_0044007010099

1DVD_0044007340172



1DVD_0044007016190

1DVD_0044007340141



1DVD_0044007016222

1DVD_0044007340158

CARLOS KLEIBER

Lanzamiento de 6 DVDs en homenaje a una de las figuras más carismáticas de la música clásica



PHILIPS *Classics*



www.fnac.es

Wagner vuelve a Bilbao

LA IRA DE ORTRUD

Palacio Euskalduna. 25-X-2004. Wagner, **Lohengrin**. Robert Dean Smith, Elena Prokina, Hartmut Welker, Janice Baird, Mikhail Petrenko, Ángel Odena. Coro de Ópera de Bilbao. Coro Easo de San Sebastián. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director musical: **Wolf-Dieter Hauschild**. Director de escena: **Daniele Abbado**. Producción del Teatro Comunale de Bolonia.



Lucho Rengifo

Escena del acto primero de *Lohengrin* en el Palacio Euskalduna

BILBAO El recuerdo del popular empresario vizcaíno José Antonio Lipperheide presidió la cuarta y última representación de *Lohengrin*. Su fallecimiento en Getxo dos días atrás dejaba huérfana a la ABAO, entidad de la que Lipperheide era el último socio fundador en vida.

El nivel artístico del acto fue de una altura equiparable a la alcanzada con la *Tetralogía* temporadas pasadas, lo cual no es poco decir. Ya en los primeros compases del célebre preludio se percibía una sensación que se confirmaría a lo largo de la representación: la idoneidad de la personalidad de la Orquesta Sinfónica de Bilbao para afrontar terrenos wagnerianos, con decir germánico y metal depurado, siempre bajo la segura batuta de un Hauschild que demostró ser todo conocimiento y pasión, si bien no siempre fue capaz de controlar el volumen del instrumento. Espléndidos resultados también los obtenidos por la unión entre el Coro de Ópera de Bilbao y el

Easo de San Sebastián, que defendieron con firmeza y brío las destacadas intervenciones del coro.

El reparto era un monumento al buen augurio, con un sensacional Robert Dean Smith a la cabeza, artista de referencia para repertorios de tenor heroico. No es la suya una voz wagneriana en el sentido que marcan tradición y tópicos asumidos por el aficionado, pero sí convence mucho, dada su línea de canto, rebosante de intenso lirismo, y la belleza, proyección y volumen del timbre. Una emisión noble y un extraordinario dominio de todos los registros completan su conmovedora propuesta del hijo de Parsifal.

Esa gran soprano que es Elena Prokina no encontró en Elsa un papel hecho a su medida. Si bien pudo dar rienda suelta a su arrolladora expresividad y sutileza, la carencia de intensidad dramática era demasiado obvia. Se mostró además excesivamente reservada en los dos primeros actos, dando la impresión de que confundía

dulzura con falta de volumen y creando un difuso retrato de la heroína. Tal vez no sea, al menos a día de hoy, el repertorio de Wagner el más adecuado para que la soprano rusa pueda mostrar su inmensa valía. Tiempo habrá.

Fue una interpretación cuidada, madura y estudiada la propuesta por el bajo-barítono alemán Hartmut Welker, excelente conocedor del papel, escénicamente creíble y vocalmente interesante incluso en su imperfección. Pero los mejores momentos de la noche se los debió el público a Janice Baird, monumental Ortrud de grata presencia escénica, temperamento y, ante todo, adecuación vocal. La impresionante voz de esta soprano dramática es voluminosa, extensa, y además emitida con tal furia e ira que daba la impresión de que el escenario se empuñecía ante sus ansias de devorarlo todo.

Menos convincente fue la construcción del personaje de Heinrich por parte de Mikhail Petrenko, falto de

profundidad y dramáticamente inerte. Más interés tuvieron las breves intervenciones del barítono Ángel Odena (Heraldo Real), a quien gustaría ver en roles de mayor envergadura.

Sobre el escenario todo era orden y simetría, en una puesta en escena sencilla, canónica, algo estática en lo que respecta al movimiento de actores, sin excesivos atrevimientos y asistida por una buena iluminación. Daniele Abbado entendía un *Lohengrin* conforme con la doctrina wagneriana fundamental, y procedió en consecuencia.

En definitiva, tras el inmenso éxito de la *Tetralogía*, Wagner volvía a Bilbao con unas expectativas que se vieron satisfechas. Si se sigue en esta línea, dejarán de saltar las alarmas y no sólo se aceptarán con normalidad títulos del compositor germano, sino que se creará afición, y se agradecería enormemente. Ya se sabe que en la variedad está la riqueza.

Asier Vallejo Ugarte

BRILLIANT CLASSICS



El catálogo del sello Brilliant Classics recoge la obra de los grandes compositores de la música clásica, en cajas multi-CDs. Ya a la venta en los centros CARREFOUR



Temporada en alza

SOCIEDAD SIN ESPERANZA

Bilbao. Palacio Euskalduna. 13-XI-2004. Verdi, **Nabucco**. Lado Ataneli, Susan Neves, Vladimir Vaneev, Katharine Goeldner, Javier Palacios. Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director musical: **Antonello Allemandi**. Director de escena: **Fabio Sparvoli**. Producción del Teatro San Carlo de Nápoles.



Lucho Rengifo

Escena de *Nabucco* de Verdi en el Palacio Euskalduna de Bilbao

Se suele decir que *Nabucco* sólo puede subir a escena en Italia y en Bilbao, dada la elevada dificultad para reunir elencos de altura capaces de afrontar con solvencia la exigente partitura verdiana. Detrás de esta afirmación, exagerada y muy bilbaína, hay sin embargo algo de verdad, y es que el título se ha programado históricamente con frecuencia en la villa del Nervión, siendo uno de los más populares en las temporadas de la ABAO.

El principal atractivo de la obra sigue siendo el sentimiento patriótico expresado con espontaneidad y pasión por el joven Verdi, comprometido ya con el *risorgimento*, que veía en la caracterización del oprimido pueblo hebreo la realidad del suyo propio. Con *Nabucco*, el compositor de Busseto logra, al igual que hicieran autores como Ugo Foscolo o Giacomo Leopardi, identificar su expresión artística con el sentir popular de entonces. El ejemplo de página conmovedora al respecto más comúnmente citado es el célebre canto *Va, pensiero*,

sull'ali dorate, entonado por los esclavos hebreos, que fue además el momento cumbre de la representación en Bilbao en el aspecto visual, convenciendo al reflejar con mano teatral los restos de una sociedad desesperanzada y llevada a la miseria. Por lo demás, a pesar de estar la escena iluminada por unos colores poco matizados, la producción napolitana —seria, clásica y directa— planteó ideas acertadas, fundamentalmente referidas al cuidado del vestuario y a los decorados.

Antonello Allemandi extrajo, como suele, sonidos perlados y hermosos de la OSE, controló bien el escenario y los concertantes se resolvieron con éxito. No obstante, y como también suele, propuso un concepto demasiado convencional y rutinario de la partitura. La labor del Coro de Ópera de Bilbao fue merecidamente premiada por un público que valoró los extraordinarios resultados de sus integrantes en cuanto a afinación, seguridad y sonoridad.

Del elenco merece ser

destacado en primer lugar el barítono georgiano Lado Ataneli, en cuya interpretación no fue difícil encontrar reminiscencias —estilísticas e incluso tímbricas— del ilustre Renato Bruson. Su encarnación del rey babilonio fue un modelo de atención al detalle, expresividad, lirismo y sentido musical. Se añaden a tales virtudes talento teatral y capacidad histriónica, resultando en conjunto un valor tal que puede ser considerado heredero de la mejor tradición de barítonos verdianos nobles y sutiles.

Si Ataneli apostó en su propuesta por la sutileza y el canto cuidado y ligado, Susan Neves lo hizo por la exhibición de medios vocales. Su privilegiado instrumento es el requerido por Verdi para Abigail, dada su extensión, amplitud, belleza e idoneidad para los aspectos dramáticos, por un lado, y para los más líricos, casi propios del belcanto, por otro. Su intervención en la escena final creó emoción. Le faltó, a pesar de todo ello, una profundización psicológica mayor para construir un

personaje de maldad más evidente.

El ruso Vladimir Vaneev creó un Zaccaria creíble y de altura a partir de una voz dúctil, una emisión robusta (algo estridente en el registro agudo) y una imponente presencia escénica. Muy interesantes resultaron las intervenciones de la mezzo Katharine Goeldner (Fenena), quien cantó con gusto y lució morbidez y encanto vocal. Javier Palacios, a quien gustaría ver y escuchar en un papel de mayor envergadura, mostró entrega y generosidad en su creación de Ismaele. Elia Tosico, Marta Ubieta y Padro Calderón completaban el reparto de una ópera que, una vez ya ha sido aplaudida, deja paso a los dos grandes retos de la temporada de la ABAO: las puestas en escena de *Erwartung* y *Salomé* en febrero y, en fechas más cercanas, la presentación de la producción propia de la rossiniana *Maometto II*. La temporada va bien, pero ojalá lo mejor esté aún por llegar.

Asier Vallejo Ugarte

Haydn y Mozart en el Arriaga

EQUILIBRIO CLÁSICO

Bilbao. Teatro Arriaga. 25-X-2004. Christoph Prégardien, tenor. La Stagione Frankfurt.
 Director: **Michael Schneider.** Obras de Mozart y Haydn.

El Teatro Arriaga ofreció un concierto del conjunto de instrumentos originales La Stagione Frankfurt dirigido por Michael Schneider y contando con la colaboración del tenor Christoph Prégardien. La primera parte comenzó con la *Sinfonía en re mayor Kv. 133*, obra en la que descubrimos las características del conjunto instrumental como son buen empaste de la sección de cuerda, una cuidada articulación y una adecuación estilística propia con los compositores interpretados. Destacó el Andante por la serena simplicidad en la exposición de la melodía principal y el Allegro final,

donde el virtuosismo instrumental se hizo más evidente. El tenor Christoph Prégardien eligió una obra tan complicada como el *Fuor del mar* del *Idomeneo* mozartiano para hacer su aparición en el escenario. Su lectura resultó válida en términos generales, por su impecable dicción y cuidada línea de canto, pero su interpretación se resintió al abordar las notas más agudas de forma insegura y realizar una ejecución de los interminables pasajes de coloratura solamente correcta aunque aceptable. Esta primera parte finalizó con el aria de concierto *Misero! O sogno Kv. 431* de carácter más sereno

y donde el arte interpretativo del cantante alemán se hizo más notorio, destacando su delicado fraseo y sus atractivos pianos, de una factura técnica impecable. La segunda sección comenzó con una lectura matizada de un aria del *Orfeo* de Joseph Haydn y finalizó con una lectura muy compacta de la maravillosa *Sinfonía "Linz"* de Mozart. Partitura en la que el director Michael Schneider nos demostró sus excelencias como músico y concertador, sobre todo por mantener un excelente equilibrio entre los planos sonoros de cuerda y viento.

Carlos Sáinz Medina

Una zarzuela del mejor Barbieri

FELIZ RESCATE

Teatro Villamarta. 8-X-2004. Barbieri, Mis dos mujeres. Ruth Delaria, Francesca Calero, Luis Cansino, Alejandro Roy, Miguel López Galindo. Coro del Teatro Villamarta. Orquesta Manuel de Falla. Director musical: **Carlos Cuesta.** Director de escena: **Francisco Matilla.**

JEREZ Toda recuperación de una obra lírica largos años olvidada lleva aneja, en mayor o menor medida, la cuestión de su oportunidad. En el caso que nos ocupa, la respuesta a esa pregunta se me antoja irrefutablemente positiva: primeramente porque *Mis dos mujeres* posee una partitura agradabilísima, con pinceladas del mejor primer Barbieri, aquél que, si algo briago todavía de belcantismo (sus débitos donizettianos, particularmente en las escenas de conjunto, resultan transparentes), jamás olvida exhibir discretos ramalazos de su poderosa personalidad creadora; pero también debido a la felicidad de un libreto que, pese a la innegable convencionalidad de su trama, funciona en todo momento como un acabado mecanismo teatral.

Ahora bien, es claro que una partitura hermosa sólo habrá de lucir en plenitud si los implicados en su traducción se demuestran artistas competentes y entregados. Pues bien, tal fue el caso, ya que la subida a escena de la semiignota página se producía en condiciones sobradamente dignas, con una escenografía escuetamente eficaz y unos figurines variopintos e imaginativos, a los que habría que sumar la pulcra dirección escénica de Francisco Matilla, de nortes claros y cuidada en los detalles.

Sobresalieron, entre los cantantes, la Doña Inés de Ruth Delaria, efusivamente lírica y comunicativa, y el Don Félix de Alejandro Roy, tenor lírico-spinto de exuberante calor diccional y chorreante fraseo; a similar altura, el Don Gaspar de Miguel López Galindo y el Don Die-

go de Luis Cansino; y cumplidora también, aunque con una dicción ocasionalmente borrosa, la Condesa de Francesca Calero. Lo mejor estuvo, a mi entender, en las escenas de conjunto, resueltas con ese cadencioso equilibrio y esa musicalidad chispeante y contagiosa característicos del autor madrileño. La nota bufa la ponían el Blas-Cupido de Matilla, con su erráticas entradas y salidas y su andar pertinazmente cansino, y los frecuentes y chirriantes anacronismos (esa fanfarria de *Aida*, ese carrito de la compra...). Notables, por último, el Coro del Villamarta y la Orquesta Manuel de Falla dirigida por Carlos Cuesta, quien supo apoyar a los cantantes con servicialidad y dotar de continuidad dramática al conjunto.

Ignacio Sánchez Quirós

hänssler
CLASSIC

"Excepcional mano a mano, por primera vez en un Cd la 2ª sinfonía de Borodin dirigida por Carlos & Erich Kleiber"



Borodin sinfonía nº 2
 Carlos Kleiber SWR Stuttgart
 Erich Kleiber NBC Symphony

CD93116



Koehlin Dr Fabricius Heinz Holliger SWR Stuttgart

CD93106



Weill Los 7 pecados capitales
 A.Silja - Nowak
 SWR Kaiserlauten

CD93109



Messiaen
 Éclairs sur l'Au-delà
 S. Cambreling

CD93063

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

LII Festival de Amigos de la Ópera de La Coruña

BRAVISSIMI!

Palacio de la Ópera. 24-X-2004. **Angela Gheorghiu**, soprano. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **Luis Fernando Malheiro**. Arias de Puccini, Leoncavallo, Cilea, Catalani, Bellini y Verdi.

LA CORUÑA El LII Festival de Ópera coruñés tenía un atractivo especial: la presencia de la soprano rumana Angela Gheorghiu en un recital con arias de ópera. La temporada —cuatro actos musicales— fue desarrollándose con normalidad. Primero, una *Lucia di Lammermoor* que alcanzó un nivel estimable, sobre todo por la pareja protagonista, Mariola Cantarero y Fernando de la Mora; después, el tenor dominicano Francisco Casanova, mostró en un recital que su temperamento latino se halla mucho más cómodo en el repertorio italiano que en el francés. Y de un modo especial en Puccini: su actuación en *Tosca* —salvo el célebre *Adiós a la vida*— fue en verdad extraordinaria, acompañado por la voz insólita de Marquita Lister, y un Juan Pons en gran momento artístico.

Y llegó la fecha del concierto de la Gheorghiu. Los escépticos aseguraban que



ANGELA GHEORGHIU

Sasha Gusov

no cantaría, que sus desplantas y cancelaciones eran habituales. Y, cuando se anunció que, por indisposición de la diva, el recital se cancelaba, muy pocos creyeron lo de la inoportuna afición catarral, a pesar de que se expuso a la vista del público un certificado médico. La Gheorghiu dijo que ella volvería. Y otra vez los escépticos no le creyeron. Pero volvió. Casi un mes después. Y cantó. Y el

público retribuyó su actuación con un entusiasmo desbordado. Y ella le correspondió con tres bises. Cuestiones extramusicales aparte, la verdad es que cantó muy bien, sobre todo el repertorio verista (lo que induce a pensar que la voz acentúa sus cualidades dramáticas). Para mí, sus hitos fueron, por este orden, *La Wally* (*Ebben me andrò lontana* —memorable—), *Adriana Lecouvreur* (*Io son*

l'umile ancella) y *La rondine* (*Ch' il bel sogno di Doretta*). Mi criterio sobre la situación de su voz se reafirmó tras las arias de *Un ballo in maschera* (*Pace, pace mio Dio*) y *La forza del destino* (*Morrò, ma prima in grazia*). La Sinfónica de Galicia, muy bien dirigida por Malheiro, recibió un pipopo de la cantante: "Bravissimi!". Pues que vuelva.

Julio Andrade Malde

Sinfónica de Galicia

MAGIA Y TRAGEDIA

La Coruña. Palacio de la Ópera. 5-XI-2004. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Vara y Mahler. 11-XI-2004. Montserrat Bella Roma y Margarida Lladó, sopranos; Josep-Miquel Ramón, barítono. Coro y Orquesta de la Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Mendelssohn y Schubert.

Dos programas tan diferentes como hermosos. El primero, marcado por el carácter trágico, unía dos obras muy distintas: la *Sinfonía n.º 6*, de Mahler, llamada *Trágica*, y *Desde el abismo a la otra orilla*, encargo de la propia OSG al compositor coruñés Juan Vara. Triunfo en su tierra de Vara, excelente músico que ha compuesto una obra interesante, de buena factura y que se escucha con agrado. Sería inoportuno y absurdo esta-

blecer comparaciones; Vara coincide con Mahler en el sentimiento trágico y en la utilización de una gran orquesta sinfónica; pero los medios, propósitos, referencias y resultados son por completo diferentes. El coruñés se halla mucho más cerca del primer Schönberg, de Bartók o de Shostakovich que del compositor checo. Espléndidas versiones de la Sinfónica. Víctor Pablo acentuó los violentos contrastes que contienen estas dos obras

logrando por momentos sonoridades abrumadoras.

La magia tiñe de encanto *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn; el encanto de la música llena de magia la *Quinta Sinfonía* de Schubert. Admirable versión de esta obra bellísima. ¡Qué transparencia en esas texturas de maderas y cuerdas! Maravillosa lectura de esta obra que Víctor Pablo Pérez ha planteado con delicadeza y sensibilidad. El sector femenino del Coro de la OSG, que dirige Companys,

estuvo espléndido en la música incidental de Mendelssohn; las sopranos, discretas; la orquesta magnífica. Se completó el programa con la Cantata coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, de Mendelssohn. Partitura muy hermosa, de clara inspiración bachiana. Brilló el barítono Ramón y también el coro (ahora, al completo); y una vez más la Sinfónica de Galicia con Víctor Pablo Pérez al frente.

J.A.M.

XXI Festival Internacional de Órgano Catedral de León

CAMINO DE EXCELENCIA

Catedrales de Valladolid, Palencia, Zamora y León. Mansilla de las Mulas, Santa Marina del Rey, Sahagún, Carrizo de la Ribera, Cistierna, La Bañeza, Bembibre, Boñar, Astorga, Iglesias de San Marcos y Santa Marina la Real de León. Del 18-IX al 30-X-2004.

LEÓN Treinta y dos conciertos celebrados en León y provincia, así como en las ciudades de Valladolid, Zamora y Palencia, conformaron la vigésimo primera edición del Festival de Órgano Catedral de León, entre los días 18 de septiembre y 30 octubre. Arte, música, cultura y espiritualidad son las premisas que definen la trayectoria de este acontecimiento nacido hace más de dos décadas con el fin de conseguir un nuevo órgano para la Catedral y todavía no ha visto cumplido su objetivo.

La presente edición contó con importantes novedades, como la colocación en la Catedral de León de tres pantallas gigantes de vídeo en las que se podían seguir al detalle las interpretaciones de los distintos solistas y orquestas en cada concierto, la edición de partituras, y la celebración de cursos y seminarios, que se desarrollaron en ese mes y medio, así como los estrenos de

numerosas obras escritas exprofeso para ser interpretadas en él. Como complemento y extensión del Festival entre el 4 y el 10 de septiembre tuvo lugar en Villafranca del Bierzo el XIV Curso de Composición, dirigido por Cristóbal Halffter con la participación de docentes como Tomás Marco, José M^a Sánchez Verdú y José Manuel López, actuando como orquesta invitada la Andrés Segovia con Pedro Halffter al frente, quien puso en atril obras de Schoenberg, *Noche transfigurada*, y el *Concierto para piano y orquesta* de Gerard con Marita Caro como solista.

Del 18 de octubre al 30 de noviembre la sede habitual del Festival, la Catedral de León, junto a las iglesias de San Marcos y de Santa Marina la Real de la ciudad, albergaron la mayor parte de los treinta y dos conciertos que se abrieron con la actuación de Orquesta Sinfónica de Galicia, con la soprano Ruth Rosique y la

mezzo Lola Casariego, todos ellos dirigidos por Eduardo López Banzo. La Sinfónica de Castilla y León, con su titular Alejandro Posada, fue la segunda formación que estuvo presente en el Festival además de la Orquesta de Cámara Andrés Segovia, a las órdenes de Pedro Halffter. Dentro de las agrupaciones camerísticas, el órgano tuvo un especial protagonismo buscando las combinaciones más variadas con trompeta, corneta, o voz con intérpretes de la categoría de Adolfo Gutiérrez Viejo, Michael Radulescu, Iñaki Fresán, acompañado por Presentación Ríos, Martínez Solaesa y Ángel Bartolomé, Bruno Oberhammer, Esteban Landart, Harald Sëller, Guy Bovet, Javier Artigas, o el Bernardinu Vaiku Choras con Ildre Gerikaite al órgano. El Viana Consort o el Octeto de violonchelos de Elías Arizcuren, un lujo en cualquier festival, pusieron la nota alternativa al programa. Otro de los platos fuer-

tes de esta edición fue el Volkschor de la Ciudad de Bergheim, acompañado por el Coro Concordia 1877 de Hürt, y la Orquesta Sinfónica de Berhemin con Helen Lindquist, soprano, Christoph Scheeben, barítono dirigidos por C. Lardsson quienes pusieron en atril especial concierto el *Te Deum* de Dvorák y la *Sinfonía n.º 2* de Mendelssohn. Pero la guinda del Festival estuvo en la actuación de la Capilla Turchini de Nápoles con Antonio Florio y las voces de la mezzo Marita Paparizou y María Schiavo, soprano, quienes deleitaron a los públicos de Palencia, Valladolid, Zamora y León con algunas de las gemas del repertorio napolitano de los siglos XVI al XVIII entre las que se encontraban tres *Salve Regina*, dos de Pergolesi y una de Porpora junto a un *Pange Lingua* de Provenzale que fueron un auténtico y feliz descubrimiento.

Miguel Ángel Nepomuceno

CAPELLA DE MINISTRERS

Carles Magraner

Novedad diciembre 2004

LA FESTA
Misteri d'Elx

CAPELLA DE MINISTRERS
Carles Magraner

CDM 0411

MISTERI D'ELX
La Vespria

CAPELLA DE MINISTRERS
Carles Magraner

CDM 0304

LA FESTA. MISTERI D'ELX LA VESPRIA. MISTERI D'ELX

MISTERI D'ELX

*El pueblo en su versión ha hecho coherente la consueña,
Magraner le ha dado dimensión histórica[...]*

Antonio Gascó. LEVANTE-EMV Sábado 8 mayo de 2004

Ediciones 2004

CDM 0410

LA MADRILEÑA
Vicente Martín y Soler.
Madrid 1778

CDM 0409

CANCIONERO DE PALACIO
Música en la Corte de
los Reyes Católicos

CAPELLA DE MINISTRERS Telf: 961780015 www.licamus.net capella@licamus.net
Distribución España y Portugal **DIVERDI** Telf: +34914477724 - diverdi@diverdi.com

CDM

Un sello para la música antigua española

Macbeth en la Gran Guerra

TRAGEDIA SÓLO AVISTADA

Teatro Real. 5 y 15-XI-2004. Verdi, **Macbeth.** Carlos Álvarez/Vasili Gerello (Macbeth), Paoletta Marrocu/Tatiana Serjan (Lady Macbeth), Carlo Colombara (Banquo), Aquiles Machado (Macduff), Guillermo Orozco (Malcolm), María José Suárez (Dama), Joseph Miquel Ribot (médico, sicario, aparición). Director musical: **Jesús López Cobos.** Director de escena, escenógrafo, figurinista: **Gerardo Vera.**



Javier del Real

Paoletta Marrocu y Carlos Álvarez en *Macbeth* de Verdi en el Teatro Real

MADRID Entre las virtudes de López Cobos quizá no estén el apasionamiento o el arrebató. Son limitaciones que a veces le impiden llegar al corazón del melodrama. Pero hay que destacar como positivo en su estilo la capacidad para mantener un *tempo* base igual; el llamado tempo-ritmo verdiano, incluso en aquellos instantes más débiles. López Cobos planificó magistralmente los grandes *concertati*, unió todas las voces, clarificó las texturas, aireó las líneas y consiguió mantener esa nervadura elemental, al tiempo que evitó esas sonoridades en ocasiones ásperas, bandísticas del Verdi temprano. La Orquesta Sinfónica de Madrid sonó espléndidamente, afinada y rotunda, mientras el Coro,

llevado en volandas, preparado en esta ocasión por Antonio Fauró, mantuvo bien el tipo, con temple y notable conjunción.

Vera ambienta la historia en la Primera Guerra Mundial, con toques brechtianos a lo Madre Coraje, y despliega un continuo y atosigante movimiento coreográfico. Propuesta bien realizada, con notables medios y una escenografía sugerente como de civilización terminal y ruinosa. Sucede que el meollo dramático de la obra, que Verdi quería que fuera fiel al espíritu de su admirado Shakespeare, se diluye así bastante. Ese sabor primigenio a sangre y a noche —que tan bien define Marcos Ordóñez—, esa violencia y negrura, esa concentración sumaria y esa desnudez

esencial de las almas, con-substanciales a la tragedia, no quedan suficientemente evidenciadas.

El compositor reclamaba artistas que supieran decir, expresar antes incluso que cantar. Ni Álvarez ni Gerello son protagonistas ideales. El primero porque no emplea su gran voz, oscura, timbrada, compacta, recia, con la necesaria flexibilidad a fin de cubrir la enorme cantidad de matices que plantea personaje tan dubitativo y caleidoscópico; el segundo porque posee escasa estatura vocal: poco volumen, timbre mate, agudo débil y falto de pegada; aunque frasea con propiedad y cierta sutileza.

De las dos Ladys, ninguna con timbre real de dramática, mejor Serjan, de voz

más igual, firme y extensa, y una visión teatral más lograda (dentro de la propuesta de Vera, que reduce la malevolencia del personaje), que Marrocu, de buen centro, bellas inflexiones e innegable musicalidad en la escena del sonambulismo, aunque de extensión más corta. Cumplieron en la difícil coloratura.

Machado, en crisis de desarrollo vocal, ha ensanchado su voz, pero ha perdido frescura y facilidad en la zona alta. Colombara, de timbre más bien baritonal, defendió hábilmente su cometido. Desigual Orozco. Una mención a la Dama de María José Suárez, que estuvo presente y audible en los concertantes.

Arturo Reverter

Doble programa Bussotti

HEREJES PRUDENTES

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 4-XI-2004. Bussotti, **Silvano Sylvano, La Passion selon Sade.** Sylvano Bussotti, Leonardo Melani, Aurio Tomicich, Monica Benvenuti, José Luis Sendarrubias, Pepito Palomo. Miembros de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Arturo Tamayo.** Directores de escena: **Sylvano Bussotti y Rocco Quaglia.**

El doble programa Bussotti en la Zarzuela tiene interés indudable. Al verlo y oírlo, surgen aceptaciones y reticencias. Sí, pero... No, aunque... Ayer era más mañana que hoy. En fin: no nos pidan entusiasmo. Al menos, tres reflexiones. Por una parte, que la música sigue siendo (acaso con las artes plásticas) el arte que plantea códigos más complejos y ajenos a lo inmediato. Porque no está sometida al mercado, nos dirá cualquier cineasta. Dos: que esos códigos tienen a gala, sobre todo, la novedad. La novedad no es inevitable, pero hay una industria auxiliar de la novedad como-necesidad-ineludible. Tres: que la novedad se ha marchitado en obras como *La Pasión según Sade*, disfrazada de sí misma.

Claro, claro: queda la dignidad del viejo explorador que escaló la cumbre más alta y lo escuchemos con veneración, porque en aquel entonces, aunque sin duda exageró, gesticuló, se pasó de listo y hasta fue un rey desnudo, sabemos y vemos que aportó, arriesgó, rompió, peleó y a menudo venció al filisteo. Aliándose con él: instituciones públicas y fundaciones privadas hicieron posible la normalización de la herejía.

Bussotti tiene una temprana vocación teatral, al contrario que los vanguardistas de posguerra, generación a la que pertenece a pesar de haber nacido en 1931, algo tarde con respecto a ellos. Habrá o no óperas en la producción de Bussotti, pero hay teatro musical, y sin él ciertas obras no existirían tal vez. Creo que el *Figaro* de Encinar (una de las composiciones más importantes y aportadoras de aquel experimento de óperas

nuevas que duró ocho años y que fue tragado por las recesiones presupuestarias poscientenarias) no existiría sin el *Sade* y el después del *Sade* de Bussotti. Que nos llegaba a la Zarzuela con aureola, mas también virado a sepia, como las viejas fotografías, con una espléndida protagonista, Monica Benvenuti, de la estirpe de las Berberian y las Esperanzas Abad. Le precedía *Silvano Sylvano*, con toques autobiográficos (según dicen) y algún desparrame autocomplaciente (según es notorio en lo que se ve, aunque no sepas; y en lo que sabes del compositor, por poco que sea). En rigor, es una *work in progress*, que viene de otras obras anteriores, camerísticas, no escénicas. O acaso una obra sin terminar, una propuesta que se le puede admitir al consagrado Bussotti y que sería inaceptable en un principiante.

En *Pasión* y en *Silvano* hay algo parecido a personajes, o al menos hay cometidos destinados a intérpretes, pero ahí tienen que pringarse también los músicos, empezando por el director, y ahí tenemos a Arturo Tamayo, excelente batuta asociada a experimentos, riesgos y novedades, haciendo un papel, incluso ligándose a la soprano, como es notorio que debe hacer un director de orquesta que se precie. En *Silvano*, la orquesta de Tamayo se despide como la de Haydn en aquellos adioses, y todos tienen papel, aunque sea reconstruido. El caso es que Aristóteles está ausente, como lo están la política y la caracterización (caracterizar a un personaje es darle rasgos notorios, no complejos). Las obras de Bussotti, para el intérprete, parten de una grafía exquisi-



ta, muy bella, incluso pedante si ustedes quieren, para discurrir por ramas (no irse por las armas, no) que podrían alterarse en su curso; y que conste que tampoco se trata de una primacía de lo aleatorio. *Silvano* es hija de *Sade*, pero mediante ramificaciones; y en tiempos de confusión conservadora; tanto, que estas obras ya no sorprenden. El día del estreno hubo en la segunda parte huecos y huecos que añadir a los huecos ya sonoros de la primera. La hostilidad era el pago del los conservadores años cincuenta; la hospitalidad, el de los progresistas sesenta. La indiferencia subvencionada, el que se descubrió hace lo menos un par de décadas. Valga el esquema, ya me entienden.

Bussotti, actor y director de escena con Rocco Quaglia, se protagoniza a sí mismo de manera impúdica y con histrionismo desvergonzado. Como tiene que ser. Mas entre el sepia de *Sade* y la instantánea digital de *Silvano* transcurre una maduración que sugiere el tránsito de Narciso a Orfeo. El iniciado, más que el cantor. No es cierto que el rey esté desnudo. Mas hay quienes apreciamos todavía que se atreva a ir medio vestido.

Santiago Martín Bermúdez

XI Ciclo de Lied

LA AUSTERA INTENSIDAD

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 8-XI-2004. **Christian Gerhaher,** barítono; **Gerold Huber,** piano. Obras de Schumann.

Cortante desafío es un programa Schumann, sobre todo si incluye *Amor de poeta*, ciclo servido por los mejores y que sería ilegítimo ofrecer en términos de pobreza. Como siempre, Gerhaher ganó. Se impuso con su arte hecho de intensa austeridad, una dicción irreprochable, un recitado del verso que nunca deja de ser canto siendo transparente de verbo y de sentido. A ello añade una voz que no apuesta a deslumbrar con suntuosas sonoridades que no posee ni con desbordes de volumen impertinentes para el caso. El barítono alemán es musical por donde se lo oiga, gradúa sus despliegues con total señorío y, lo que importa más, es un intérprete imaginativo y variado.

Resolvió *Amor de poeta* como una serie de miniaturas, de fragmentos, donde las alteraciones de humor van y vienen sobre la inagotable ocurrencia melódica de Schumann. Pero no menor fue eficacia en las tres baladas que cerraron el programa con tres historias en las que un elemento cantable recurrente exige ofrecer una suma de matices expresivos cuantiosa. Sólo cabía, por entonces, evocar el contrastado recogimiento con que había absuelto, al principio, *La flor de loto* y *Eres como una flor*.

Hubler, diestro y obediente, demostró una completa inteligencia con sus compañeros, Gerhaher y Schumann. Se ve que trabajaron los tres siempre juntos.

B.M.

Jóvenes y Grandes Intérpretes

PIANISTAS DE ÚLTIMA HORA

Madrid. Auditorio Nacional. 29-IX-2004. **Alba Ventura**, piano. Obras de Granados, Falla, Stravinski y Prokofiev. 5-X-2004. **Lukas Vondracek**, piano. Obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin y Prokofiev. 19-X-2004. **Nikolai Luganski**, piano. Obras de Beethoven, Chopin y Prokofiev. 16-XI-2004. **Pierre-Laurent Aimard**, piano. Obras de Beethoven, Debussy y Ligeti.

En los últimos meses, los dos ciclos de conciertos que organiza la Fundación Scherzo han seguido su andadura con varias convocatorias interesantes. El de Jóvenes Intérpretes presentó a Alba Ventura con un programa, abordado según Enrique Franco en su crítica de *El País*, “con amore y criterio personalísimo”, de “cuatro compositores altamente significativos del siglo XX”. Para este comentarista, “quizá lo más conseguido de la tarde fuera precisamente el romanticismo retardado de Granados”, más que la *Fantasia bætica* de Falla, a la que le falta “desentrañar el misterio”. En cuanto a Prokofiev y Stravinski, “Ventura defendió los geniales y peliagudos pentagramas y se defendió a sí misma con mayor tino que esplendor”. Lukas Vondracek no gustó a Alberto González Lapuente, si leemos su reseña del *ABC*, ya que “el sonido que luce no pasa de ser una abierta aspeza”, mas reconocía en el joven una “penetración conceptual que muestra detalles de interés”. El crítico



Rafael Martín

concluyó que “dejó lo mejor en los percutidos apuntes de maquinismo del Prokofiev de la *Séptima Sonata*”. Ya en el ciclo hermano de los Grandes Intérpretes, Gonzalo Alonso afirmaba en *La*

Razón que Nikolai Luganski es “una de las figuras destacadas y promocionadas de la joven generación”, pero al crítico no le complació ni Beethoven —“una de las versiones más grises que

hayamos escuchado en los últimos tiempos”—, ni Chopin —sin vuelo, a su juicio—, pero reconoció que “Mucho mejor le va Prokofiev. Los ritmos salvajes y los acordes tempestuosos se prestan bien al virtuosismo de las jóvenes generaciones y la frialdad de sus melodías encaja mucho mejor con Luganski. Frialdad no quiere decir debilidad y Luganski atacó el piano con todas las de la ley”. Finalmente. Pierre-Laurent Aimard se presentó en Madrid con un programa de exigencia máxima: la *Sonata “Hammerklavier”* de Beethoven junto a *Estudios* de Debussy y Ligeti. Enrique Franco, en *El País*, definió así su postura ante el concierto: “Interesó y, por momentos, encantó descubrir desde la visión renovadora de Aimard los secretos de la sonata *Hammerklavier*, o el puntillismo aplicado al impresionismo debussyano de los *Estudios*, como si intentara un acercamiento desde los estupendos y siempre sorprendentes *Estudios*, de Ligeti”.

Concierto de Santa Cecilia

BERGANZA EN EL REAL

Madrid. Teatro Real. 18-XI-2004. **Teresa Berganza**, mezzosoprano. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de R. Strauss, Toldrà, García Lorca y Ravel.

Dentro de las celebraciones de su centenario, la Orquesta Sinfónica de Madrid ha invitado a su tradicional Concierto de Santa Cecilia, que este año se ha celebrado excepcionalmente en el Teatro Real, a Teresa Berganza. La mezzo madrileña, sorprendentemente, sólo había actuado en este escenario tras su reapertura en una ocasión, con un recital en la primera tem-

porada, y el público la recibió con una ovación de gala. La cantante demostró que, con un programa inteligente y bien escogido, se puede dejar constancia de arte y estilo, con una voz que mantiene su inconfundible color y su insuperable maestría en el decir.

Las *Seis canciones españolas* de Toldrà (que sonaron en las cuidadas orquestaciones del propio autor y

de Antoni Ros Marbà) fueron un ejemplo de fraseo (soberbias *Madre, unos ojos vi* y *Mañanita de San Juan*, y única la manera de cerrar *Después que te conocí*).

Las de García Lorca, en la colorista instrumentación de Erik Freitag estuvieron cantadas con toda su esencia pero con recogimiento, como para sus amigos (bellísimas *Nana* y *Tres morillas*).

La siempre agradecida *Tarántula* de *La Tempranica* y una estremecedora *Cantiga de amigo* de García Abril cerraron su intervención en un concierto donde Jesús López Cobos ofreció, además, una suite de *El caballero de la rosa* sin demasiadas sutilezas y una algo más atmosférica *Rapsodia española* de Ravel.

Rafael Banús Irusta

Carlos Kalmar dirigió a la agrupación coral donostiarra en la Segunda de Mahler

LA VUELTA DEL ORFEÓN

Madrid. Auditorio Nacional. Temporada de la ONE. 24-XI-2004. María José Moreno, soprano; Iris Vermillion, mezzosoprano. Orfeón Donostiarra. Director: **Carlos Kalmar**. Mahler, *Sinfonía nº 2 en do menor "Resurrección"*.

Llevaba muchísimos años —demasiados— sin actuar el Orfeón Donostiarra en las temporadas de la ONE. Desde su presencia anual en las *Pasiones* de Bach, se había pasado a una total ausencia, y es de esperar que vuelva a reanudarse una colaboración regular. Al coro vasco se le quiere mucho en Madrid y siempre cosecha calurosas ovaciones, como ocurrió hace unos meses en el Teatro Real en el centenario de la OSM y volvería a repetirse en estos tres conciertos de abono en el Auditorio, en los que ofreció una de sus partituras más emblemáticas, la *Segunda Sinfonía* de Gustav Mahler, coincidiendo con la edición internacional de la grabación en CD y DVD realizada en Lucerna con Claudio Abbado. La verdad es que el Orfeón estuvo a la altura de lo exigido: estremecedor en su entrada *a cappella* y majestuoso en el final, con absoluta pleni-



tud en todas sus cuerdas y ese entusiasmo de sus grandes días.

Estaba previsto que el concierto lo dirigiese el mayor padrino de la agrupación en la capital, Rafael Frühbeck, pero el director español sufrió unos días antes un accidente y se vio obligado a ceder la batuta al maestro chileno de origen austriaco Carlos Kalmar, que mostró un concepto seguro y buenas dotes de organización de la compleja estructu-

ra mahleriana, y si su emoción fue en ocasiones un tanto externa, salvó más que dignamente su cometido, obteniendo un rendimiento compacto de la ONE. Iris Vermillion no nos hizo olvidar el *Urlicht* de hace unos años de Marjana Lipovsek, aunque pocas veces se ha oído la intervención de la soprano con una voz tan pura y bien proyectada como la de María José Moreno.

R.B.I.

Vibración y calor

TODOS SE LUCIERON

Madrid. Teatro Monumental. 12-XI-2004. Mariana Gurkova, piano. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: **George Pehlivanian**. Obras de Khachaturian, Dvorák y Chaikovski.

La pianista búlgara Mariana Gurkova *se metió* desde el primer momento en el difícil e infrecuente *Concierto para piano y orquesta* de Dvorák. Parece que lo entiende, sobre todo, líricamente, más que como drama. Tocó con soltura el tema principal, así como su posterior aparición enriquecida con arpeggios. También expuso con delicadeza el tercer tema, al que confirió un adecuado carácter ligero y un punto clasicista. Esa mesura le vino de perlas en el Andante, lleno de sutiles con-

trastes dinámicos en la relación (de diálogo-oposición) con la orquesta. Los trinos son sueltos, pero de aire algo mecanográfico. En el fatigoso Allegro con fuoco, Gurkova no tuvo problemas de velocidad ni de brillo sonoro. George Pehlivanian colaboró mucho con la solista, subordinándose cuando era preciso. Hizo valer esa vehemencia que le es propia en la introducción e interludios, pero sirviendo siempre a la pianista entradas impecables.

El director, más templado que de costumbre —aun-

que no menos vigoroso—, hizo una *Quinta* de Chaikovski con estilo largo y sostenido; no escasearon, además, vibración y calor. En el Andante permitió que se lucieran todas las maderas: trompa, oboe, clarinete, fagot, flauta. En el tercer tiempo por momentos llevó a la orquesta en volandas (cuando agitaba los dedos de la izquierda como si fuesen tiras de papel), mientras que el cuarto tuvo la adecuada solemnidad.

J. Martín de Sagarmínaga

claves
RECORDS

COLECCIÓN MÚSICA VASCA
ORQUESTA SINFÓNICA
DE EUSKADI



CD50-2413

Vol. VIII
TOMÁS GARBIZU (1901-1989)

Misa Papa Juan XIII (Misa Ecuμένηca).
Ave Maria para soprano y orquesta.
Cinco canciones vascas para soprano y orquesta. *Un grano de trigo*, por un granito de oro, para canto y orquesta.
Final para arpa, órgano y orquesta.

Olatz Saitua, soprano
Xavier de Maistre, arpa
Esteban Elizondo, órgano
Orfeón Donostiarra
Orquesta Sinfónica de Euskadi
Cristian Mandeal, director

Una de las grabaciones más novedosas de toda la Colección de Música Vasca, en primicia discográfica. Del amplio catálogo musical de Tomás Garbizu se presentan un total de cinco obras representativas de su creación.

COLECCIÓN MÚSICA VASCA

Vol. I Jesús Guridi
Vol. II José María Usandizaga
Vol. III Jesús Arambarri
Vol. IV Andrés Isasi
Vol. V Francisco Escudero
Vol. VI Pablo Sorozabal
Vol. VII Aita Donostia

GALLICANT DISTRIBUCIÓ
Historiador Malians 7 Bajos
08026 Barcelona
Tel. 934355441 Fax. 934330506
e-mail: info@gaudisc.com
www.gaudisc.com

GAUDISC

El Trío Beaux Arts volvió a triunfar en el Liceo de Cámara

TRÍO DE ASES

Madrid. Auditorio Nacional. XIII Liceo de Cámara. 5-XI-2004. Trío Beaux Arts. Obras de Mozart, Schnittke y Mendelssohn.

Una leyenda viva del piano, Menahem Pressler, es el único de los componentes del mítico Trío Beaux Arts que aún lo integran desde su fundación en 1955. A sus más de ochenta años, desprende una vitalidad contagiosa y sigue siendo el alma de la agrupación, que completan desde 1998 el chelista brasileño Antonio Meneses (con el bellísimo y cálido sonido que extrae del instrumento que perteneció a Pau Casals y su comedimiento para no dejarse llevar por veleidades de solista) y desde 2002 el recién llegado y elegante violinista británico



Daniel Hope.

En el *Trío en mi mayor K. 542* de Mozart, se impuso la gracia del concepto, el juego aéreo del piano (por encima de algún ocasional fallo de digitación), que

impuso un carácter alado, casi inmaterial a la versión. Aunque lo mejor del concierto estuvo posiblemente en el *Trío* de Alfred Schnittke, una pieza de una belleza desoladora con un trasfondo

casi schubertiano, estrenada por Rostropovich, Mark Lubotski e Irina Schnittke en 1992. Al *Trío n.º 1 en re menor op. 49* de Mendelssohn les costó un poco cogerle el pulso (no así en su versión discográfica), pero ya en el Andante y el Scherzo lograron expresar todo su desbordante romanticismo. Fuera de programa brindaron el luminoso rondó del *Trío en sol menor* de Hummel y el Andante del *Trío Dumky* de Dvorák, una marca de la casa cuya magia ni siquiera una inoportuna tos logró romper.

R.B.I.

Liceo de Cámara

EN BUENAS MANOS

Madrid. Auditorio Nacional. 27-X-2004. Cuarteto Artemis. Arcángel, cantaor. Obras de Arriaga, Sotelo y Mozart.

Un año después de su anterior —y doble— visita al Liceo de Cámara, los integrantes del berlinés Cuarteto Artemis han vuelto a revalidar una calidad sin fisuras que le confirma como uno de los grupos más homogéneos y rigurosos de su especialidad surgidos en los últimos quince años. Su versión del precioso *Cuarteto n.º 1* de Arriaga subrayó el latente aliento prerrromántico, casi schubertiano, del recogido Adagio con *espressione* sin menoscabo de una ejecución transparente y equilibrada, tan atenta a la impronta haydniana (introducción lenta al Allegretto conclusivo) como a ese indefinible sabor hispano (Trío del Menuetto) que otorga personalidad y distinción a una obra —como todas las de su malogrado autor— tan temprana. El monumental *Cuarteto n.º 23, K. 590* mozartiano, el último del salzburgués,



corroboró la gran forma del Artemis a la hora de traducir una página tan excelsa como comprometida en su ejecución. La refinada tímbrica —a destacar las intervenciones del viola en el Allegro moderato—, el impecable empaste de las diversas voces, la flexibilidad rítmica —exposición del danzarín *jodler* tirolés del Menuetto— y la profundidad de su visión, culminada en el frenético Allegro final, constituyeron toda una lección

de buen hacer camerístico.

Entre ambas obras, la velada —primera de un ciclo de nuevos cuartetos que, en posteriores entregas, dará acogida a obras de Aracil y Sánchez-Verdú— propició el estreno absoluto del *Cuarteto n.º 2 "Artemis"* (2004) de Mauricio Sotelo, última vuelta de tuerca en el empeño de un músico fascinado por integrar las inflexiones del canto jondo en el contexto de la música instrumental. Excelentemente servido por

los mismos intérpretes que ya dieran a conocer en España hace una temporada, en la misma sala, el *Cuarteto n.º 1* del compositor madrileño —y a los que ahora se unió la comunicativa expresividad y el bello timbre de Arcángel—, este "paisaje sonoro" de la sombra a la luz (como señalara su autor en la presentación) encuentra sus mejores momentos en los hallazgos tímbricos de la sombría y misteriosa introducción, a modo de rumores de "reminiscencias marinas", y en el muy atractivo pasaje rítmico dominado por el punteo de las cuerdas y el añadido percutivo del cajón a manos del cantaor. La unión con que el Artemis sirvió la sublime *Cavatina* del *Opus 130* beethoveniano, ofrecida como propina, acrecienta el deseo del reencuentro con este grupo el próximo mes de marzo.

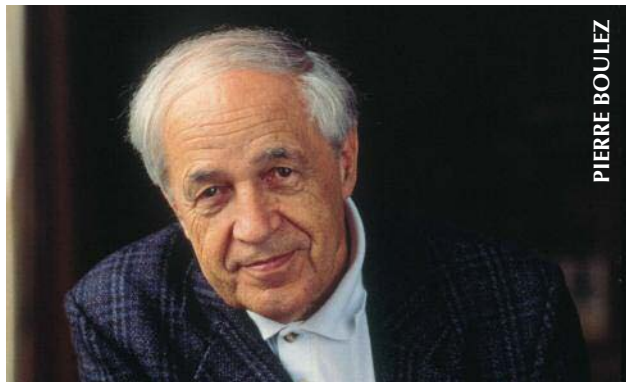
Juan Manuel Viana

Ibermúsica

DE LA LUCIDEZ

Madrid. Auditorio Nacional. 29, 30-X-2004. Orquesta Sinfónica de Londres. Director: **Pierre Boulez.** Obras de Boulez, Mahler y Stravinski.

La Sinfónica de Londres, al igual que la Sinfónica de Madrid, cumple cien años de existencia en 2004. Como parte de los actos conmemorativos, ha realizado una gira bajo la batuta de Pierre Boulez. El gran compositor y director, a sus casi ochenta años, mantiene activa su proverbial lucidez. En tanto que intérprete de su propia música, no tiene obviamente rival; así lo testimonió la admirable exposición del *Libro para cuerdas*, una típica obra bouleziana en continuo cambio que procede del *Libro para cuarteto* y donde las partes de cámara se multiplican exponencialmente. *Deriva II*



PIERRE BOULEZ

J. Henry Fair

—también en uno de sus estados— se impuso como una de las grandes páginas del autor francés, por construcción y atractivo tímbrico. La *Séptima Sinfonía* de Mahler —una de las menos inter-

pretadas de su creador por sus obvios desequilibrios— mereció un acercamiento modernista y de contención expresiva, notable por la claridad de planos, de visionario Scherzo, con las dos

músicas nocturnas especialmente cuidadas y que supo solventar la nadería del Final. Dos obras de Stravinski conformaron la segunda parte de la última sesión, la atípica *Sinfonías para instrumentos de viento*, y no sólo por la instrumentación, pues el estilo parece situado en tierra de nadie, entre el período ruso y el neoclásico, y *La consagración de la primavera*, de la que Boulez ha sido desde hace mucho uno de sus máximos oficiantes; esta vez, la revolucionaria composición recibió una portentosa lectura por transparencia y precisión rítmica.

E.M.M.

Día Universal del Ahorro e Ibermúsica

ORQUESTA DE SOLISTAS

Madrid. Auditorio Nacional. 4 y 5-XI-2004. Leif Ove Andsnes, piano. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Director: **Michael Tilson Thomas.** Obras de Copland, Rachmaninov, Sibelius, Chaikovski, Shostakovich, Debussy-Holloway y Debussy.

La doble visita de la Sinfónica de San Francisco de la mano de Michael Tilson Thomas, su titular desde 1995, ha demostrado que la vieja frontera que separaba a las cinco grandes orquestas norteamericanas (Chicago, Cleveland, Boston, Filadelfia y Nueva York) del resto de sus hermanas (Los Angeles, Detroit, Cincinnati, Pittsburgh, San Francisco...) es ya agua pasada. A modo de tarjeta de presentación, las algo secas pero muy brillantes *Variaciones sinfónicas* de Copland sirvieron para confirmar la excepcional calidad de todas las atriles de la agrupación, en especial violas, trompetas, trombones, tuba y maderas al completo. Si en el *Concierto para piano n.º 2* de Rachmaninov, acaso para evitar un exceso de almíbar en partitura tan popular y no pocas veces maltratada, el



MICHAEL TILSON THOMAS

Raúl Martín

planteamiento de solista — un irreprochable pero algo distanciado Andsnes— y director resultó un punto falto de efusividad y temperatura emocional —cualidades inseparables de tan hiperromántica partitura—, la *Segunda* de Sibelius mostró a Tilson Thomas y a sus formidables músicos en todo su esplendor. Una versión intensísima, milimétricamente estructurada en el juego de tensiones y silencios de

las secciones extremas, de una calidez en la intervenciones de la cuerda y una redondez y precisión en los ataques de los metales absolutamente encomiables. Espectaculares las intervenciones de los fagotes en el ominoso Tempo andante y de un virtuosismo instrumental admirable las cuerdas en el febril Vivacissimo.

A similar nivel, ya en el segundo concierto, la *Novena* de Shostakovich, llena de

chispa, humor y sarcasmo — Allegro, Presto central y Allegretto final—, pero también opresiva y sombría en su justa medida —Moderato y Largo—, y en donde los vientos (trompeta, trombón y, muy en especial, flautín y fagot) demostraron su condición de auténticos solistas. Una lectura morosa y de un fraseo paladeado al máximo del *Romeo y Julieta* chaikovskiano y un Debussy por partida doble (*El mar*, algo calmado en su inicio pero transparente, sutil y contrastado a partir de Juego de olas, y una muy interesante orquestación del tríptico para dos pianos *En blanc et noir* debida al británico Robin Holloway, estrenada en marzo por los mismos intérpretes) completó la velada correspondiente al abono de Ibermúsica.

Juan Manuel Viana

Los Siglos de Oro

RECUPERANDO A MARTÍN Y SOLER

El Pardo. Capilla del Palacio. 23-X-2004. **Cuarteto Canales.** Martín y Soler, *Una cosa rara* (arreglo para cuarteto de cuerda). **Madrid. Real Monasterio de la Encarnación.** 3-XI-2004. Raquel Andueza, soprano; Pau Bordas, bajo. El Concierto Español. Director: **Emilio Moreno.** Obras de Martín y Soler y Mozart.

Las dos sesiones de la serie *Los Siglos de Oro* que se comentan estuvieron dedicadas a recordar a Vicente Martín y Soler, un muy considerable compositor español que triunfó por toda Europa y que la más elemental justicia histórica obliga a recuperar para el patrimonio vivo. Su actividad como operista fue evocada simbólica e indirectamente al programarse la versión para cuarteto de cuerda —debida acaso al mismo Martín— de su famosísima *Una cosa rara*, una clase de arreglo que prueba por sí mismo la fama alcanzada por una obra escénica, cuyos temas principales deseaban seguir escuchándose en el ámbito más íntimo de los salones. El Cuarteto Canales, formación española sumamente interesante y de la que esperamos la grabación cuartetística integral del compositor que le



da nombre, tocó la obra con fluido melodismo, conscientes sus miembros de que no se trataba de auténtica música de cámara sino de un puro esparcimiento.

La segunda velada ofreció la música religiosa hoy conocida de Martín y Soler. El rescate fue posible gracias a la activa labor de investigación de Emilio Moreno. Obras posiblemente circunstanciales, muy próximas al mundo de la ópera, pero resueltas en cualquier caso

con admirable solvencia profesional. La sesión reservaba una sorpresa: una obra atribuible a Mozart, la prosa para soprano *Omni die* —arreglo del aria *Per pietà, non ricercate* *Kv. 420*—, no conocida antes para esta voz y con esta instrumentación. Las versiones contaron con las estupendas contribuciones de los solistas vocales y con un Concierto Español en magnífica forma.

E.M.M.

Conciertos de la Tradición

EN TONOS GRISES

Madrid. Auditorio Nacional. 10-XI-2004. **Lisa Beznosiuk,** flauta. Orchestra of the Age of Enlightenment. Director: **Frans Brüggen.** Obras de Purcell, Marini, Bach, Stravinski y J. J. Quantz.

La brevedad de algunas de las obras interpretadas y lo heterogéneo del programa propuesto (con breves incursiones en las distintas escuelas barrocas italiana e inglesa, cierto énfasis en la producción bachiana —aunque la elección del extraño *Concierto de órgano en re menor* resultara dudosa—, una pieza preclásica y un estrambote stravinskiano) no contribuyeron a dotar de una mínima ligazón la última visita de Frans Brüggen y su flexible agrupación británica a la sala sinfónica del auditorio madrileño.

Los miembros de la Orquesta del Siglo de las Luces son excelentes pero, en esta ocasión, la mano de Brüggen sólo ha sido capaz de extraer de su paleta cromática una agradable pero limitada gama de grises. La elección de unos *tempi* demasiado relajados contribuyó a una sensación de cierta apatía general; se echó en falta más relieve en los planos, contraste en los ataques y una mayor chispa en la diferenciación de los movimientos de danza, como en la *Suite n.º 1* de Bach que resultó en exceso

plana. Formidable Lisa Beznosiuk en el *Concierto en sol mayor* de J. J. Quantz, página brillante aunque algo anodina.

Y si Norrington o Harnoncourt aplican al instrumental moderno la técnica interpretativa “con instrumentos originales”, Brüggen trasladó a las sonoridades arcaizantes de las cuerdas de tripa al Stravinski neoclásico más puro, el del *Concierto en re*. Una *boutade* que probablemente habría hecho sonreír al autor de *Pulcinella*.

Juan Manuel Viana

Universidad Complutense DESNUDEZ

Madrid. Auditorio Nacional. 21-X-2004. Cantus Cölln. Director: **Konrad Junghänel.** Bach, *Misa en si menor*.

Algunos este Bach les podrá parecer desmedrado, tal es la parquedad de los medios empleados: 29 músicos entre coro y orquesta. Es verdad que el gran Cantor no solía disponer de contingentes mucho mayores, sobre todo para las cantatas y los servicios habituales, y que se arreglaba con un corito de infantes; pero eso no quiere decir que no necesitara de un orgánico más completo. En todo caso, la *Misa en si menor*, integrada por músicas de aluvión, de distintas procedencias, nunca pudo escucharla completa el compositor.

Junghänel y sus conjuntos se decantan por la desnudez, con dos cantantes por parte, lo que es admisible y se ha practicado por otros como Leonhardt. Los resultados son excelentes, porque el laudista alemán conoce bien el estilo, elige *tempi* muy defendibles, insufla la energía suficiente a los movimientos rápidos, con saludable reproducción de agilidades, y marca un ritmo animado y vigoroso. Ciertos instantes de recogimiento, como el Crucifixus, estuvieron faltos de unción, de expresividad. Pero la claridad polifónica estuvo asegurada.

El conjunto instrumental es magnífico, con un traveso, Michael Schmidt-Casdorff, sensacional en su dúo con el tenor del *Benedictus*. No tanto el coral, en donde a veces se escuchan demasiadas desigualdades. Dentro de la modestia propia del caso, las partes solistas cumplieron con decoro. Sobresalió el muy estimable contratenor Kai Wessel. Evidentemente, el resultado sonoro no tuvo la relevancia que habría tenido en una sala más pequeña.

Arturo Reverter

Neeme Järvi dirige la Orquesta del Festival de Verbier

LA FUERZA DE LA JUVENTUD

Madrid. Auditorio Nacional. 26-X-2004. Verbier Festival Orchestra. Director: **Neeme Järvi**. Mikhail Pletnev, piano. Obras de Enesco, Rachmaninov y Bartók.




Gracias a su principal patrocinador, la Unión de Bancos Suizos, se ha presentado en nuestro país la Orquesta del Festival de Verbier con un concierto en el Auditorio madrileño incluido en su gira europea de 2004. Se trata de uno de los más recientes proyectos de orquestas juveniles de alcance internacional, surgiendo bajo el amparo del prestigioso festival que se celebra todos los veranos en tierras suizas, y su director titular es James Levine. En ella reina un clima muy simpático, como pudimos ver cuando los miembros de sus 35 países (entre los que hay dos españoles, el violinista Joan M. Alonso Ferrer y la chelista Amaia Ruano Cano) iban saludando cuando se iban nombrando sus respectivas nacionalidades como en una especie de festival de Eurovisión.


El nivel artístico es excelente, si bien hubiésemos preferido escuchar al con-

junto bajo una batuta más inclinada al matiz que la indudablemente segura y apasionada de Neeme Järvi, quien no obstante brindó una magnífica *Rapsodia rumana n° 1* de Enesco, llena de rítmica rutilante, y un poderoso acompañamiento a la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov con un no menos brillante Mijail Pletnev, de sonoridad penetrante y absoluta seguridad técnica. Pero lo mejor habría de venir en el *Concierto para orquesta* de Bartók, donde se pusieron de relieve todas las virtudes del conjunto, su disciplina y su cohesión, con unas cuerdas extraordinariamente cálidas y elocuentes (bellísima la *Elegía*) y unos metales potentes y seguros. Como propinas se ofrecieron un rutilante Shostakovich (*Tango-Foxtrot*) y un ruidoso final de *Estancia* de Ginastera.

R.B.I.




OPUS 111



Orlando furioso
Les Éléments, Ensemble Matheus
Jean-Christophe Spinosi

VIVALDI

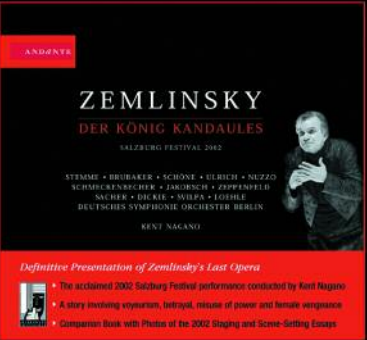
MONTEVERDI



Vespro della Beata Vergine
Concerto Italiano
Rinaldo Alessandrini

OPUS 111

ANDANTE



Der König Kandaules
Deutsches Symphonie Orchester Berlin
Mozarteum Orchester Salzburg
Kent Nagano
Festival de Salzburgo 2002

ZEMLINSKY

diverdi.com

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

Comienza el curso del CDMC

GUILLÉN Y HENCK, DOS CONCERTISTAS DE LUJO

Madrid. Centro de Arte Reina Sofía. 18-X-2004. **Manuel Guillén**, violín. Obras de Zárata, Navascués e. a. Auditorio Nacional. 28-X-2004. **Herbert Henck**, piano. Obras de Ives y Cage.

Los dos conciertos con los que ha dado comienzo su curso 2004-2005 el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del INAEM, con tener algunos puntos en común, eran radicalmente diversos en cuanto a propósitos y contenido. Ambos, sí, proponían la actuación solista de un intérprete. En ambos se había seleccionado por el Centro un ejecutor-músico de plena garantía. Y en ambos, en fin, se atendían páginas perfectamente subsumibles en el concepto musicológico de contemporaneidad. ¿Diferencias de propósitos y, consecuentemente, de contenidos? No pequeñas. La programación del primer recital estaba reservada no sólo a compositores españoles, sino a músicos en plena producción; tanto que todos los títulos ofrecidos, excepto uno, lo eran en estreno absoluto. La del segundo, en cambio, presentaba su inte-

rés principal en la revisión conjunta de páginas de sobra conocidas e instaladas ya por derecho propio en la Historia de la Música, firmadas por dos creadores norteamericanos presentes en ella con no menores derechos generales.

Pero pasemos ya al detalle de una y otra convocatoria. La primera, que tuvo lugar en un Centro de Arte Reina Sofía casi lleno, estuvo confiada a ese espléndido violinista madrileño, tan ejemplarmente atento también a la creación actual española, que es Manuel Guillén. En el programa, las ocho páginas para violín solo que cito a continuación, oscilantes entre cinco y doce minutos, nuevas todas excepto la primera y todas escritas para y dedicadas a Guillén: *Canto*, de José Zárata; *3 Bocetos*, de Santiago Navascués; *Danzas: n.º4 "Locura"*, de Zulema de la Cruz; *Versículo*, de David

del Puerto; *Cuaderno de miniaturas. I. Sota de bastos. III. Rey de bastos. IV. As de bastos.*, de Mario Gosálvez; *Escritas en cristal*, de Sebastián Mariné; *Albaes, variaciones*, de Emilio Mateu, y *Et in terra pax*, de Salvador Brotons.

El éxito fue espectacular, con los compositores — hábiles añadidores a su personalidad de lenguaje de las características instrumentales del mejor Guillén— acompañándole al final en el estrado, en triunfo común tan lógico como merecido.

No fue menor el que acompañó en el Auditorio Nacional al pianista alemán Herbert Henck en el segundo de los conciertos que aquí comento, organizado éste con la colaboración del Goethe-Institut. Con idéntica justicia. Porque hay mucho más que explicar, que diferenciar y que tocar de lo que "prima facie" pueda parecer en este programa:

The seasons, 1947 (versión original para piano), *Ophelia*, 1946, e *In a Landscape*, 1948, de John Cage, y *Piano Sonata n.º2 (Concord Sonata)*, 1915, de Charles Ives. Y Henck, en las tres piezas de Cage, con exhibición permanente de un sonido cuidado y redondo, acertó de pleno al dotar a la primera y a la tercera de esa calma reflexiva que las domina y que las separa de la rítmica expresividad de la segunda, al paso que en la demostración de sus profundos saberes musicales se mostró generosamente doble en su versión de la siembra peligrosa *Concord Sonata*. Porque si los resultados de su macroconstrucción fueron modélicos, no menos magistral me pareció la aplicación, a su desarrollo temporal, del concepto de la agógica en su más puro significado "riemanniano".

Leopoldo Hontañón

Ciclos de la Fundación March

AULA PARA CLAUDIO PRIETO

Madrid. Fundación Juan March. 3-XI-2004. **Manuel Escalante**, piano. *Homenaje a Claudio Prieto en su 70 cumpleaños.*

Las series y los ciclos musicales pensados y organizados por la Fundación Juan March que se suceden en su salón de actos de la calle Castelló, son continuos y siempre interesantes. Conviene recalcarlo una vez más, por cuanto, debido a la cada vez más apretada vida concertística de este país, las referencias directas que pueden dedicárseles en una revista mensual no son sino meros ejemplos puntuales de una soberbia y muy amplia labor.

Lo es, con carácter general, ese ciclo que responde al título de *Aula de*

reestrenos con el que se suple de lleno y directamente esa ausencia de atención, que tantas veces ha sido denunciada, hacia las reposiciones de las páginas que estrenan nuestros músicos. Y lo ha sido también — bien que ceñido al piano sólo— el concreto concierto que sirve de base a este comentario, que suponía ya la quincuagésima primera cita de la mencionada *Aula* y con el que se rendía homenaje al compositor palentino Claudio Prieto (Muñeca de la Peña, 24 de noviembre de 1934) en su setenta cumpleaños.

Y resultó ejemplar este

concierto, a pesar de ser tardía y minoritaria la contribución de Prieto al piano solo, por varias razones. La primera es el carácter doblemente significativo de esa contribución, tanto por suponer las cinco obras programadas la aportación real del autor al instrumento —tras haber estado casi veinte años de vida creadora preparándose para ello—, como por haberse preocupado de que trascendiera ya en todas su renacida "manera de entender la creación", unida a su "interés de comunicación". Lo que, en efecto, se aprecia en las cinco, que cito por orden cronológico de escri-

tura: *Pieza caprichosa* (1978-79), *Turiniana* (1982), *Meditación* (1995), *Sonata 12* (1995) y *La mirada abierta, fantasía para piano* (2003).

El excelente trabajo traductor y discriminante de virtuosismos y austeridades del mexicano Manuel Escalante —tan bien conocido aquí por su fecunda dedicación a lo nuestro y destinatario de la última de las piezas reseñadas—, contribuyó al éxito grande del homenaje, con la presencia en el escenario del propio Prieto para agradecer las felicitaciones.

L.H.

Entremont, pianista y director

PREVALECIÓ LA BATUTA

Málaga. Teatro Municipal Miguel de Cervantes. 12-XI-2004. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director y pianista: **Philippe Entremont.** Obras de Ravel, Falla y Granados.

MÁLAGA Esta cita sinfónica depa-
raba la oportunidad de
ver actuar al gran músico
francés Philippe Entremont
en la doble faceta
de pianista y director, en
un programa "español" que
él domina y conoce sobra-
damente y que, por lo tanto,
cabía esperar, desde su
madura posición ante los
autores y obras, la supera-
ción de interpretaciones al
uso generando, desde la
fidelidad a las partituras,
reflejos y matices de un con-
sagrado y experto intérprete.
Tal expectativa se cumplió
en parte en un doble senti-
do: la batuta funcionó mejor
que el teclado, y Ravel se
impuso a nuestros dos com-
positores patrios.

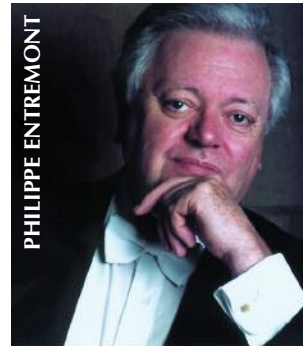
El espíritu evocador de
la auroral pieza raveliana se
hizo presente desde el pri-
mer compás, presagiando un
destacado concierto. La
orquesta manifestaba sus
mejores colores, dentro de la
sequedad acústica del recin-
to, haciendo que la maestría

en el arte de la instrumenta-
ción del gran compositor de
la localidad vasco-francesa
de Ciboure, surgiera con fren-
nesi y desenfreno; siguiendo
con pulcra convicción los
gestos de un director que
cuida al máximo la elegancia
en sus indicaciones, siempre
precisas, sacando de cada
músico lo mejor de sus
capacidades. La orquesta se
mostró cómoda, atenta y
pletórica en esta preciosista
y exigente cuarta pieza de
Miroirs.

Las "impresiones sinfóni-
cas" indicadas en el título de
*Noches en los jardines de
España* quedaron más en un
deseo que en una realidad.
El grado de bien con que se
había iniciado la velada fue
diluyéndose conforme avanza-
ba la interpretación de
esta obra emblemática del
catálogo sinfónico español.
Entremont encaró a los
músicos incrustando el pia-
no entre violines segundos y
violas queriendo concertar a
lo Mozart, sin alcanzar en

modo alguno su indiscutible
saber pianístico. El sonido
del instrumento se perdía, al
eliminarse la capacidad
sonora reflectante de su
cubierta, y la precisión de
dirección mostrada en la
pieza anterior perdió rigor y
consecuentemente eficacia.
Una atmósfera que destilaba
cierta indecisión general se
apoderó de la interpreta-
ción, quedando acentuada
por el declive sonoro de la
obra en su final.

Dada la peculiar y rica
capacidad polifónica del pia-
no, son pocas las transcrip-
ciones que de su literatura
original resisten el paso a la
orquesta. Excepciones mag-
istrales como los *Cuadros
de una exposición* de
Musorgski-Ravel, confirman
esta regla que no deja de
cumplirse incluso cuando es
el propio compositor quien
asume esta tarea de adapta-
ción. Tal ha ocurrido con la
suite *Goyescas* de Granados
que no trasciende en lo más
mínimo el origen pianístico



PHILIPPE ENTREMONT

de sus contenidos. Esta reali-
dad no permitía que los
filarmónicos malagueños
manifestaran todos sus talen-
tos que, para bien, quedaron
liberados en el *Bolero*, pieza
maestra donde las haya de la
más rica instrumentación
orquestal. La creciente inten-
sidad de su discurso se
adueñó del auditorio que
exclamó gozoso en su
espectacular final. Director y
orquesta proyectaron en él
toda la tensión acumulada
en un programa que tuvo un
esperanzador inicio pero
que sólo con la vuelta de
Ravel adquirió la belleza y
coherencia deseadas.

José Antonio Cantón García

La Muestra en un trance histórico

CRECER O MORIR

X Muestra de Música Antigua de Olivares. 28/31-X-2004. Teatro Municipal de Olivares. Orquesta Barroca de Sevilla. Accademia del Piacere. Micrologus. Núria Rial y José Miguel Moreno.

OLIVARES La Muestra de Música
Antigua de Olivares se
encuentra en un mo-
mento crucial de su aún
corta historia. Tras cele-
brarse de manera brillan-
te la décima edición, el úni-
co camino viable para este
pequeño pero interesantísi-
mo festival es el del creci-
miento, un crecimiento que
sólo será posible situándolo
al margen de la legítima
lucha política en las institu-
ciones, que ha estado a pun-
to de asfixiarlo este año.

Finalmente, el certamen
salió adelante con un consi-
derable éxito de público. Se

inició con el habitual concier-
to didáctico, que este año
estuvo a cargo del colombia-
no Francisco Orozco. Siguió
la Orquesta Barroca de Sevil-
la, con Pablo Valetti como
concertino y director, que con
su habitual excelencia hizo un
repasso por música barroca
(Vivaldi, Bach, Boccherini)
empleada en el cine. Guillermo
Peñalver fue un solista
excepcional en el *Concierto
para flauta piccolo RV 443* de
Vivaldi y Valetti tocó con gran
intensidad el *Concierto para
violín BWV 1042* de Bach,
subyugante en el Adagio.

El 29, la Accademia del

Piacere, formación en torno
al violagambista sevillano
Fahmi Alqhai, hizo un reco-
rrido por música vocal muy
exigente de Vivaldi y Haen-
del, de la que salieron airo-
sos los jóvenes Mariví Blasco
(soprano) y José Carrión
(contratenor). Alqhai tocó de
manera prodigiosa una *Sona-
ta para chelo* de Vivaldi
transcrita por él mismo para
la viola. Los italianos de
Micrologus deslumbraron el
día 30 con un programa de
música del siglo XIV muy
colorista, que resultó mejor
en las obras de carácter
popular que en las baladas

del Ars Nova, que habrían
requerido algo más de refina-
miento. Un refinamiento que
fue el que le sobró a la
soprano catalana Núria Rial
en el recital de cierre, en el
que interpretó con una deli-
cadesa, una claridad en la
prosodia y una belleza tím-
brica emocionantes un pro-
grama con obras del Renaci-
miento (Dowland, Daça,
anónimos españoles...) y el
Romanticismo (Sor, Giuliani).
José Miguel Moreno acompa-
ñó con sus proverbiales
musicalidad y virtuosismo.

Pablo J. Vayón

Se mantiene el excelente nivel de la temporada

JOVEN Y BRILLANTE CLASICISMO

Teatro Campoamor. 11-XI-2004. Mozart, **Le nozze di Figaro.** Manuel Lanza, Ana Ibarra, Simón Órfila, Ofelia Sala, Soledad Cardoso, Alexandra Rivas, Celestino Varela, Begoña Alberdi, Jon Plazaola, Miguel López Galindo, Francisco Javier Jiménez. Director musical: **Paul Goodwin.** Director de escena: **Emilio Sagi.** Escenografía y vestuario: Julio Galán. Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo. Coro de la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera.



Las bodas de Figaro de Mozart en la Ópera de Oviedo

OVIEDO Otra estupenda velada operística. Excelentes resultados los que muestra la Asociación de Amigos de la Ópera de Oviedo en la presente LVII Temporada. Si los dos primeros títulos, *Elektra* y *Tancredi* se pueden calificar de apabullantes artísticamente, la versión ofrecida de la conocidísima ópera de Mozart no hizo más que poner de relieve el buen momento artístico por el que pasa la Asociación.

En el aspecto interpretativo se contaba con un reparto constituido por cantantes españoles casi en su totalidad, además de muy jóvenes. Por otro lado, estaba la concepción de la escena, basada en una conocida producción de Emilio Sagi y el fallecido Julio Galán, a quien estaba dedicada la función. Y por último, la concepción musical de Paul Goodwin, un director familiarizado con lo barroco, al

que se presentaba el reto de dirigir una de las obras más conocidas del repertorio.

Simón Órfila ofreció una caracterización de *Figaro* de notable intensidad escénica y brillantez vocal, dotando a su rol de un carácter bastante refinado. Manuel Lanza posee una contundente voz de barítono de un volumen sonoro pleno, que acompaña con un evidente talento interpretativo en todas sus intervenciones.

Ana Ibarra ha sido otra de las más destacadas de la noche, con una voz que se adecua perfectamente a las características de Rosina. El cuarteto protagonista se cierra con Ofelia Sala, cuya actuación en el papel de Susana se puede calificar de exultante y fresca, muy generosa en lo vocal, con magníficos resultados expresivos.

La concepción del Cherubino de Alexandra Rivas fue de lo más relevante de la

noche escénicamente, sin descuidar el maravilloso trabajo de Celestino Varela, Miguel López Galindo y Soledad Cardoso, al mismo nivel.

Muy buena participación también la de Jon Plazaola en el papel de Basilio, con una bonita voz de tenor que consiguió modular de manera acorde con la dudosas virtudes morales de su personaje. De igual forma, hay que subrayar el trabajo de Begoña Alberdi como Marcellina y de Miguel López Galindo como Antonio, este último con mucho dinamismo en escena y una especial gracia para el personaje. Otra de las cantantes con mayores virtudes escénicas fue Soledad Cardoso, que puso en pie el personaje de Barbarina con una brillantez poco usual. De buenos resultados hay que calificar el trabajo desarrollado también por Fran-

cisco Javier Jiménez como Don Curcio, rol cuya simpatía hizo creíble en todo momento.

El trabajo de Emilio Sagi para la escena mostró detalles ciertamente bellos, como el encendido de las luces del teatro en el momento en el que Figaro se dirige al colectivo masculino para hablar de las indecorosas "virtudes" femeninas. Otras de sus características positivas fueron el dinamismo, elegancia y verosimilitud escénica.

La versión musical de Paul Goodwin, al frente de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo, se puede considerar bastante proporcionada. Su visión musical establece de manera clara la articulación de líneas de la partitura, con unos *tempi* y una dinámica nada exagerados, en el mismo nivel de equilibrio.

Aurelio M. Seco

Amigos de la Ópera de Sabadell

APUESTA ARRIESGADA

Teatre de la Farándula. 29-X-2004. Gounod, **Roméo et Juliette.** Minerva Moliner, José Luis Casanova, Lluís Sintes, Kyung Jun Park. Cor Amics de l'Òpera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès. Director musical: **Daniel Martínez.** Director de escena: **Carles Ortiz.** Producción: A. A. O. de Sabadell.

SABADELL La labor que realiza la Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, que no solo ha conseguido las representaciones en la ciudad vallesana, sino que ha creado el ciclo *Opera a Catalunya*, merece un gran elogio, por el gran esfuerzo y el interés siempre demostrado, pero por desgracia se mueven con presupuestos muy limitados, que les obligan a apuestas arriesgadas. Sería de desear que todas las instituciones se integraran mucho más en el tema y asignaran mayores recursos. Una de estas apuestas es la inclusión de artistas jóvenes, a los cuales se les da oportunidad de demostrar sus condiciones, hecho en principio muy positivo, pero que si se



Minerva Moliner y José Luis Casanova en *Romeo y Julieta* de Gounod

generaliza puede llevar a resultados inferiores.

En esta función de *Roméo et Juliette* los principales protagonistas reunían estas condiciones y el nivel fue inferior a otras propuestas. Daniel Martínez es el director del Coro sabadellen-

se y está realizando una buena labor, pero como director de orquesta le falta alcanzar un mayor dominio, sobre todo si sus cantantes no tienen mucha experiencia. Logró mejor resultado con el coro, que estuvo a buen nivel, que con la

orquestra muy genérica y a veces con volumen excesivo. La puesta en escena de Carles Ortiz era genérica, con movimientos de masas poco convincentes y resultó apagada.

Entre los intérpretes lo más destacable fue Minerva Moliner, que mostró musicalidad y cuidada técnica, aunque le falte alcanzar mayor comunicación, mientras que José Luis Casanova tiene un bello timbre, pero su técnica debe mejorar mucho, para superar demasiados momentos de dudosa musicalidad, y que le permite administrar mejor sus facultades. Correcto Lluís Sintes y muy cuidada la labor de Kyung Jun Park.

Albert Vilardell

El virtuosismo de Lindberg

LA GARRA DE UN TROMBÓN

Auditorio Kursaal. 25-X-2004. Christian Lindberg, trombón; Ole Edvard Antonsen, trompeta; José Manuel Azcue, órgano. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: **Cristian Mandeal.**

SAN SEBASTIÁN La OSE presentó un programa atractivo, distinto, en el segundo concierto dentro de la actual temporada dedicada al 75º aniversario del compositor de Alsacia Agustín González Acilu. Atractivo porque la combinación de las *Variaciones ónticas para orquesta* del navarro y el estreno en España de *Behac Munrob*, el concierto para trompeta, trombón y orquesta de Lindberg resultó mucho más que original. González Acilu, presente en la sala, saludó al respetable que aplaudió tímidamente la partitura compuesta en plena madurez y que resume su concepción de la música propiamente como tal, como ese "hacer que debe prevalecer

sobre el sentir", según sus propias palabras. Los profesores de la formación vasca obtuvieron un buen resultado a lo largo de los veintidós minutos de la obra.

El gran momento llegó a través de la partitura del trombonista y director sueco Christian Lindberg, que salió al escenario con atuendo de auténtico rockero, pantalón de cuero *marcón* incluido, como si acabase de llegar al Kursaal en su Harley Davidson. Fue estupendo escuchar su *Behac Munrob*, obra compuesta entre 2001 y 2002 y que suena llena de vida, de color y de efectos sonoros suficientes como para hacerle vibrar a uno sobre su asiento. El trabajo de Lindberg sonó conjuntamente con el del trompetista

Ole Edvard Antonsen; daba la impresión de estar ante una especie de concurso de virtuosismo, donde cada cual intentaba superar el trabajo del otro, con la batuta de Mandeal pendiente de ellos marcando al detalle a la orquesta, que hizo un trabajo estupendo acompañando al dúo solista, que hizo sonar sus instrumentos de manera formidable ante una partitura en la que Lindberg combina decenas de estilos y ninguno en concreto. Fueron tan aplaudidos que cada uno de ellos ofreció por separado un pequeño bis.

Así las cosas y con el listón tan alto, la OSE puso la guinda con la *Sinfonía n.º 3 en do menor con órgano op. 78* de Saint-Saëns, para ello

contó con la sabiduría del organista José Manuel Azcue, que hizo vibrar el órgano, que sonó amplificado, en demasía en los *tutti* mas forte y en ocasiones un tanto débil en los pasajes más piano, con el consabido desequilibrio sonoro respecto a la orquesta, cuestión de electrónica, puesto que Azcue estuvo más que correcto durante todo su cometido. Mandeal buscó una versión matizada, contrastada en cuanto a volúmenes se refiere y logró que los vientos sonasen limpios y contundentes, al igual que la cuerda, a pesar de algunos desajustes durante la primera parte. Destacable el trabajo del piano.

Íñigo Arbiza



BACH: CANTATAS

Thomas Quasthoff
Berliner Barocksolisten
Rainer Kussmaul

1CD 00289 477 53261



Thomas Quasthoff considera el aria "Schlummert ein, ihr matten Augen" de la Cantata BWV 82 como una de "las cosas más hermosas de toda la música barroca"

La celebre producción de Glyndebourne llega a Canarias

CARMEN EN ESENCIA

Auditorio. 21-X-2004. Bizet, **Carmen.** Charlotte Hellekant, Carlo Guido, Virginia Wagner, Wojtek Drabowicz, Hans Voschezang, Paul Reeves, Mary Hegarty, Doreen Curran, Colin Judson. Coro de la Generalitat Valenciana. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director musical: **Timothy Redmond.** Director de escena: **David McVicar** (realizada por Lee Blakely).



Charlotte Hellekant en *Carmen* de Bizet en el Auditorio de Tenerife

TENERIFE El Festival de Ópera de Tenerife, en su 34ª edición, se ha apuntado el tanto de traer a España la producción de *Carmen* de Georges Bizet que el prestigioso Festival de Glyndebourne presentó en el verano de 2002 (y ya comentada entonces por Luis Suñén). Un considerable esfuerzo, sin duda, al apostar por un montaje de indiscutible calidad y alejado del tópico. La puesta en escena de David McVicar (adaptada fielmente por Lee Blakely) quiere ir a la esencia de la obra. Utiliza, por supuesto, la versión con diálogos hablados, y abandona el lado más espectacular para volver al espíritu de la *opéra-comique*. En Glyndebourne siempre se ha visto *Carmen* como una obra de cámara (también en la anterior producción de Peter Hall), con un especial cuidado en sus aspectos dramáticos, confiando una extraordinaria veracidad a la historia. El montaje, dentro de su concepción, es muy bello, y si al principio nos parece encontrarnos en el Londres dickensiano e industrial más que en la Sevilla romántica, el final, en rojo y negro, es de una extremada elegancia.

Muy imbuida con el espíritu de la producción, la mezzo holandesa Charlotte Hellekant fue una Carmen fiera y salvaje, dominada por su ansia de libertad, y si en el primer acto le faltó un punto de sensualidad, fue ganando a lo largo de la representación hasta crecerse dramáticamente en los dos últimos actos. El tenor franco-italiano Carlo Guido fue una revelación como un Don José muy impulsivo, la soprano argentina Virginia Wagner una Micaela de voz redonda y más decidida de lo habitual, y el barítono polaco Wojtek Drabowicz un Escamillo con la debida arrogancia. Los demás integrantes del elenco, en su mayoría pertenecientes a la compañía original, estuvieron impecables.

El Coro de la Generalitat Valenciana demostró su excelente preparación y su habitual disposición para la escena. Con el lujo de contar en el foso con una Orquesta Sinfónica de Tenerife que nos hizo volver a apreciar más de un detalle de la exquisita orquestación que a veces pasan inadvertidos, el británico Timothy Redmond dirigió con verdadero espíritu teatral y sentido del ritmo y el color.

Rafael Banús Irusta

Aniversario de Martín y Soler

EL TECHO DE LA ÓPERA EN VALENCIA

Teatro Principal. 14-X-2004. Martín y Soler, **Il burbero di buon cuore.** María Maciá, María de los Llanos, Cristina Faus, Germán Villar, Ángel Rodríguez, José Antonio López, Isidro Anaya, Augusto Val. Concordia Musicum. Director musical: **Cristóbal Soler.** Director de escena: **Tono Berti.**

VALENCIA El estreno en Valencia de la ópera *Il burbero di buon cuore* más de doscientos años después de que Vicente Martín y Soler triunfara con ella en Viena ha constituido no sólo el único resultado escénico completo dejado por la celebración del 250º aniversario del nacimiento de uno de los tres compositores valencianos más importantes de la historia, sino, en su conjunto, el acontecimiento operístico de mayor calidad e interés jamás ofrecido en esta ciudad. Así estamos por aquí.

Es una obra deliciosa, que sólo contemplada desde nuestro momento histórico frustra cuantas expectativas crea de un inminente destello de genio. No le ayuda a dar el salto un libreto excelente, pero en el que Da Ponte olvida incluir lo que nunca faltó en los tres que escribió para Mozart: un personaje malvado o siquiera malicioso.

El montaje de Tono Berti es estupendo tanto en su



Il burbero di buon cuore de Vicente Martín y Soler en el Teatro Principal de Valencia

idea como en su realización. Sobre un espacio que el diseño de los decorados, los imaginativos movimientos a uno y otro lado de los telones y las proyecciones sobre éstos hacen creer mucho mayor de lo que es, las sorpresas visuales se suceden a un ritmo que en nada moles-

ta, sino todo lo contrario, al discurso ni de la acción ni de la música.

En un futuro las ocho jóvenes voces cantarán a buen seguro mejor, pero ahora mismo lo hacen a un nivel muy aceptable y, sobre todo, con una frescura y un entusiasmo sencillamente

arrebatadores. Casi lo mismo cabría decir de la orquesta; y si no de su director, sólo por la extraordinaria madurez artística con que Cristóbal Soler hace increíble que aún no haya llegado siquiera a la cuarentena.

Alfredo Brotons Muñoz

Martín y Soler entra en el Palau

DE LO DIGNO A LO ESPANTOSO

Valencia. Palau de la Música. 6-XI-2004. Martín y Soler, **La madrileña o El tutor burlado.** Raquel Lojendio, soprano; Joana Llabrés, soprano; Antoni Aragón, tenor; Padro Castro, tenor; José Antonio López, Carlos López Galarza, barítonos; Diego Braguinsky, narrador. Capella de Ministrers. Director: **Carles Magraner.**

Como todo lo que de él vamos conociendo, *La madrileña*, primer éxito lírico de Martín y Soler, no disgustará a nadie que guste de Mozart. Tras varios intentos, por fin ha logrado entrar en el Palau en una versión digna en lo musical, espantosa en lo demás.

Lo del teatro dentro del teatro, en este caso la ficción de un ensayo en el que el público se entera del argumento a través de las explicaciones que el director de

escena da a los actores, está mucho más que visto. El ahorro en vestuario no compensa de que el tenor que interpreta al caballero parezca un patán. Y la vocalización ha de hacer inteligibles las palabras más allá de la quinta fila del patio de butacas. Por otro lado, las morcillas añadidas, so pretexto de aligerar los textos, no pueden rebajar el nivel del libreto: el de *La madrileña*, de trama tan manida como su subtítulo delata, emplea un español

delicioso, incompatible por ejemplo con el "Está buenísimo" que del barítono dice la soprano. Y basta ya de humorismo cutre a costa de un travestimiento además ni por lo más remoto justificado.

Los dos barítonos apellidados López mantuvieron el alto nivel interpretativo en ellos acostumbrado y del que ninguno de sus compañeros desmereció. Por la novedad, la tinerfeña Raquel Lojendio sorprendió sobre todo por su bello timbre y

técnica de soprano lírico-ligero, algo insuficiente en el registro grave pero a partir de la zona de paso con colores que por momentos recordaban a Lucia Popp. Magraner, que no obtuvo de la orquesta el último grado de ajuste interno y con las voces, negoció con elocuencia matices e inflexiones sobre un empaste hermosamente enriquecido por las trompas naturales.

A.B.M.

Thielemann dirige a Wagner

ORQUESTA GRANDE ANTES QUE GRAN ORQUESTA

Valencia. Palau de la Música. 19-XI-2004. Orquesta de la Ópera Alemana de Berlín. Director: **Christian Thielemann.**
Obras de Wagner.

Desde el punto de vista estrictamente técnico, en este concierto hubo poco que reprochar, pero precisamente por ello a su conclusión la impresión que cundía era la de haber escuchado a una orquesta grande antes que a una gran orquesta, bajo una dirección además más preocupada por el control que inspirada. Las cuerdas sonaron siempre con plenitud y una afinación que sólo habría admitido algo más de redondez en el final del *Pre-*

ludio de Lobengrin. En las maderas destacaron los solistas de oboe pese a cierto ahogo detectado en los *Encantos del Viernes Santo* y también el corno. La respuesta de Venus en la obertura de *Tannhäuser* el clarinete la abordó con timbre pálido y fraseo tentativo. En el metal las trompas ("wagnerianas" incluidas) resultaron más satisfactorias que unas trompetas de sonido abierto.

En el terreno interpretativo, lo más convincente se

dio en una obertura de *Rienzi* de vigoroso heroísmo y un *Amanecer* de *Sigfrido* en que se consiguió hacer audible el advenimiento de la luz. En *Tannhäuser*, la aceleración del tempo a partir de la segunda frase privó de solemnidad al coro de peregrinos y en la *Marcha fúnebre* de *El ocaso de los dioses* las retenciones podrían haber sido más pronunciadas. Salvo por las insuficiencias individuales señaladas, en *Lobengrin* y

Parsifal no se pasó de una muy digna corrección, lo mismo que sucedió con un *Preludio y muerte de Isolda* que no superó la prueba del algodón, es decir, el logro de erizar los vellos. En el *Preludio* de *Los maestros cantores* ofrecido como propina, tanto la orquesta como Thielemann parecieron recuperar algo de la soltura exhibida en *Rienzi*, pero esta vez para incurrir en un cierto atropellamiento.

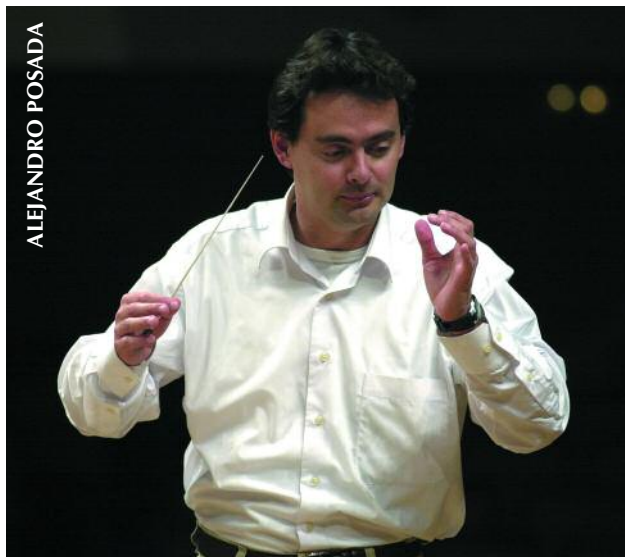
Alfredo Brotons Muñoz

La OCyL amplía horizontes

HACIA LA MADUREZ

Teatro Calderón. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. 14-X-2004. Director: **Alejandro Posada.** Steven Isserlis, violonchelo. Obras de Prieto, Schumann y Chaikovski. 21-X-2004. Director: **Edmon Colomer.** Jordi Jimeno, violín; Aldo Mata, violonchelo. Obras de Brahms. 11-XI-2004. Director: **Alejandro Posada.** Ara Malikian, violín. Obras de Montsalvatge, Berg y Musorgski.

VALLADOLID Después de su actuación en la temporada de ópera de La Coruña, que le ha ido acostumbrando al foso operístico, la orquesta ha comenzado su ciclo de conciertos a toda marcha, ampliando los mismos a las provincias limítrofes de forma cíclica. Casi está al completo, los siete contrabajos es un hecho positivo, y puede abordar todo tipo de obras como se demostró en los *Cuadros de una exposición* en la que brillaron los solistas de trompeta, tuba bombardino y saxofón, en sus difíciles prestaciones. Su director titular, Alejandro Posada, tanto en la *Quinta Sinfonía* de Chaikovski como en la obra citada mostró su capacidad de mando y una brillantez en algunos casos no demasiado profunda, por ejemplo en el final de la sinfonía. Tiene un estilo dinámico y su batuta es clara, estando muy cómodos con él los profesores de la orquesta.



Es muy joven y necesita decantar su estética para alcanzar la sustancia última de las obras de los grandes maestros, aquellas que necesitan del intérprete algo más que la brillantez externa. En lo que se refiere al sonido, en los *Cuadros* se observaron matices muy delicados

teloneras, siendo ambas de buena factura y sobre todo la última con temas líricos muy inspirados. Es un problema que habrá que abordar en el futuro. Los solistas cumplieron, tanto Isserlis en el *Concierto* de Schumann con sonido corto y delicado como Malikian en el emocionante *Concierto para violín* de Berg, tan difícil para integrarse en masa sonora en ese continuo lamento que constituye el homenaje a una joven muerta.

Fueron interesantes y densas las versiones brahmianas de Edmon Colomer. La *Segunda Sinfonía* tuvo claridad en los momentos más dificultosos, especialmente en el último tiempo y emotividad en todo su desarrollo. Un punto muy positivo: la intervención de los dos miembros de la orquesta interpretando con seguridad el *Doble Concierto para violín y violonchelo*.

Fernando Herrero

Voces y música antigua

ARE MORE: V ANIVERSARIO

Teatro-Cine Fraga. Auditorio Martín Codax. 5-XI-2004.

Celine Ricci, soprano. Ensemble Kaleidoscope. **Jory Vinikour**, clave y director. Obras de W. F. Bach, J. S. Bach, Mondonville, W. Leigh y Rameau. 10-XI-2004.

Jean-Yves Thibaudet, piano. Obras de Debussy y Liszt. 12-XI-2004. **María Bayo**, soprano; **Fabrice Boulanger**, piano. Obras de Martín y Soler, Rodríguez de Hita, Mozart, Granados, Esplá y Montsalvatge.

VIGO En su quinto año de existencia, el Festival Are More de Vigo, que dirige Roberto Relova, continúa manteniendo sus señas propias de identidad: la música vocal, plagada de grandes nombres, como eje de la programación (Mijanovic, Bayo, Göerne, Stutzmann, Lemper...), junto a importantes grupos de instrumentos originales y artistas especializados en música antigua y barroca (Le Concert d'Astree, Emmanuelle Haïm, Ensemble Kaleidoscope, Jory Vinikour, L'Assembleé des Honestes Curieux...), completado con primeras figuras mundiales (Thibaudet, piano; Hantaï, clave; Russell, guitarra) y con diversas propuestas de lo más variado (percusión, ópera para niños, cuarteto de cuerdas...). Dos meses de actuaciones que revitalizan la vida cultural de la ciudad y que consolidan un Festival que debería tener garantizada su continuidad por mucho tiempo.

En el primero de los dos conciertos del Ensemble Kaleidoscope y su director y fundador, Jory Vinikour, realizó una breve y no muy afortunada intervención la soprano Celine Ricci; su voz, árida y destemplada, y los problemas de afinación deslucieron bastante el resultado global. Destacó en el resto del programa el *Concierto de Brandemburgo n.º 5* de Bach; si bien el grupo se mantuvo como en todo el concierto un poco frío y distante, Vinikour realizó un excelente ejercicio de virtuosismo y estilo. El clavecinista americano, muy preciso y

seguro, consigue imponerse a través de un discurso riguroso y controlado, con una expresividad más intelectual que emotiva.


En su segunda visita a Vigo y al Are More, Jean-Yves Thibaudet volvió a demostrar por qué se le considera uno de los mejores pianistas de los últimos años; artista polifacético, de gusto exquisito, técnicamente excepcional, consigue crear una atmósfera sonora que envuelve al oyente con su riqueza, variedad y colorido. El magistral uso del pedal y la explosiva combinación de virtuosismo y sutileza hicieron del Libro II de *Preludios* de Debussy todo un mosaico poético de claros y oscuros y refinamientos tímbricos. En la segunda parte, dedicada a Liszt, otra de sus especialidades, la fabulosa gama dinámica, la elegancia en los matices y la intensidad expresiva, reafirmaron una vez más la grandeza del intérprete.

También repetía en el Festival la soprano navarra María Bayo, que dejó constancia nuevamente de la calidad de su voz; timbrada, limpia, de afinación perfecta y excelente proyección, aunque el recital en conjunto resultó un tanto frío, en parte el perfeccionismo de la cantante, que le lleva en ocasiones a cierta falta de naturalidad y a centrar la atención en la pura belleza sonora, y en parte también por el acompañamiento pianístico de Fabrice Boulanger, monótono, uniforme y poco participativo.

Daniel Álvarez Vázquez

Pierre-Laurent Aimard Nikolaus Harnoncourt

BEETHOVEN



Harnoncourt y Aimard
unidos por
Beethoven

Triple Concerto • Rondo in B flat
• Choral Fantasy

Thomas Zehetmair • Clemens Hagen
Chamber Orchestra of Europe
Arnold Schoenberg Chor

Ref: 825646060221

NUEVO DISCO
YA A LA VENTA

www.warnermusic.es

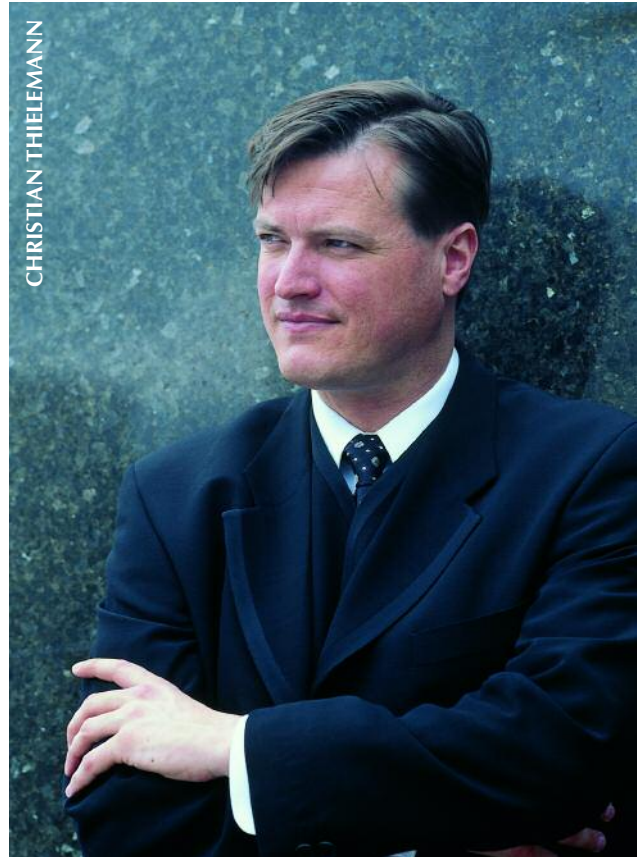
www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Primer concierto de Thielemann como titular

ENTRADA TRIUNFAL**Philharmonie am Gasteig.** 29-X-2004. Orquesta Filarmónica de Munich. Director: **Christian Thielemann.** Bruckner, *Sinfonía n.º 5 en si bemol mayor.*

MÚNICH Entre el público, muchas personalidades de la política y la cultura: todos querían estar en el concierto de presentación de Christian Thielemann como nuevo director musical de la Orquesta Filarmónica de Munich, máxime al escoger para el inicio de su mandato la *Quinta Sinfonía* de Bruckner, en la versión original de 1878. Una obra con una larga tradición múniquesa, que también Sergiu Celibidache dirigió en 1985 para la inauguración de la Philharmonie am Gasteig. Por siete años se ha comprometido Thielemann con la capital bávara, y desde el primer momento ha expresado el deseo de prolongar su contrato, lo cual permite esperar una fructífera colaboración, en la que también está incluido un estrecho contacto con los medios de comunicación —ya este primer concierto fue transmitido en directo por la emisora Bayern 4 y el canal de televisión ARTE, así como registrado por Deutsche Grammophon, que lo publicará en la próxima primavera, y a la que seguirá todos los años otra grabación para su firma exclusiva.

Como si surgiera del silencio comienza el primer movimiento —en la introducción en Adagio, el director mantiene los graves en *pizzicato* de manera casi imperceptible, como si sonasen de un primigenio origen místico, para luego hacer explotar con vigor el tema principal en un poderoso contraste. En general, los contrastes son lo que más interesa a Thielemann; enfrenta a los momentos meditativos y ensoñadores otros solemnes y elevados, en una brusca alternancia. No busca tanto la gran arquitectura, el arco monumentalmente construido, como la variedad de atmós-



CHRISTIAN THIELEMANN

feras, enfrentando de manera extrema los diferentes bloques y extendiendo a menudo hasta el límite los *tempi*. La cima de su interpretación es el segundo movimiento, el Adagio, en el cual, después de la elegíaca introducción de las cuerdas graves irrumpe el segundo tema en los violines y se eleva hacia alturas luminosas. La Filarmónica se mostró aquí en forma grandiosa, extremadamente motivada y siguiendo a su nuevo titular con evidente entrega. El homogéneo tejido sonoro sólo se vio enturbiado ocasionalmente por algunos emborronamientos de las trompas. En este segundo movimiento, el oyente pudo experimentar el nacimiento de un nuevo amor entre el director y la orquesta.

Muy enérgico, totalmente adecuado a la indicación

dinámica *molto vivace*, fue atacado el Scherzo, donde se opuso la rocosa fortaleza de los metales a figuras danzables y momentos de ensoñación. El Finale: Adagio - Allegro moderato lo desarrolla Thielemann nuevamente desde la calma, dando a las intervenciones del clarinete solista una nota grotesca y al complejo entramado contrapuntístico un aire combativo y severo. Al final el monumental coral en los metales a modo de un poderoso himno —sin embargo, Thielemann nunca observa la obra en un pedestal sino que la dota de toda su dimensión humana. Los largos y jubilosos aplausos del entusiasmado público premiaron esta versión, que hace albergar grandes esperanzas para el futuro.

Bernd Hoppe

Gira del Coro de la Comunidad de Madrid

CALORES CHINOS PARA LA ZARZUELA

Pekín. Teatro Tian Qiao. 25-X-2004. Shanghai. Auditorio He Luting (Conservatorio Superior de Música). Karina Azizova, piano; Carmen Campos y Azucena López, sopranos; Lola Bosom, mezzosoprano y Gerardo López, tenor. Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Jordi Casas**. Obras de F. Guerrero, Victoria, Mompou, R. Halffter, Marco, García Abril, M. Seco, Montsalvatge, Albéniz, Chueca, Barbieri, Bretón, Vives, Chapí, Soutullo y Vert y Sorozábal.

CHINA La música coral española, representada por géneros tan diversos como la zarzuela y la polifonía, así como por pentagramas de García Abril, Tomás Marco, Rodolfo Halffter y Montsalvatge, ha sido degustada y aplaudida con entusiasmo por el público chino que siguió las actuaciones del Coro de la Comunidad de Madrid en el país asiático. Tanto en Pekín como en Shanghai, el éxito se centró en las páginas de zarzuela que completaban la segunda parte de un programa que en su conjunto ofrecía un recorrido atractivo y ameno por el repertorio vocal español.

Asombra la recepción cálida y viva que suscita la zarzuela en un público tan lejano a su idiosincrasia. Más aún la acogida calurosa a obras como los *Tres epitafios* de Rodolfo Halffter, el *Aleluya* de Tomás Marco o *Caligrafías misteriosas* de García Abril, por no hablar del entusiasmo que despertaron las versiones de tres de las cinco *Canciones negras* de Montsalvatge, escuchadas en un espléndido y poco difundido arreglo del propio compositor gerundense, en el que brilló la realización solista de la mezzo Dolores Bosom.

Al éxito del repertorio, en el que no faltaron conocidas páginas zarzueleras de Chueca, Barbieri, Bretón, Vives, Chapí, Soutullo y Vert y Sorozábal, contribuyeron decisivamente las realizaciones del Coro de la Comunidad de Madrid, que cada día suena aún mejor de la mano de su director Jordi Casas. El silencio expectante del público a lo largo de ambos conciertos —algo ciertamente extraño en China, donde no es raro que los espectadores conversen, entren y salgan durante las actuaciones—



El Coro de la Comunidad de Madrid en su gira por Pekín y Shanghai

delataba la proximidad asombrosa con que sentía un género en apariencia tan distante de su cultura y hábitos.

Los coros de zarzuelas como *El rey que rabió*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *Doña Francisquita*, *La Gran Vía*, *La del soto del parral* ("Parral Girl", decía la versión inglesa del programa de mano) y *La verbena de la Paloma* fueron pilares de

este triunfo incuestionable del género lírico español en China. En el coro de costureras de *El barberillo de Lavapiés* lucieron la hermosa voz del tenor malagueño Gerardo López y las sopranos Carmen Campos y Azucena López, así como el piano *orquestalizado* de Karina Azizova.

La cuidada afinación, el detalle por el fraseo, la homogeneidad del color y

del timbre, el perfecto ensamblaje de las 36 profesionalizadas voces del coro madrileño, así como la matizada y flexible dirección de Jordi Casas fueron cualidades que marcaron el sobresaliente nivel artístico de estos conciertos chinos, ambos inaugurados con la gran música de Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria y culminados, fuera de programa y a modo de impactante sorpresa, con una vibrante versión cantada —al parecer— en un impecable chino mandarín, de la popular canción china *La flor del jazmín*, precisamente la que "fusiló" Giacomo Puccini en su ópera *Turandot*. Tanto en Pekín como en Shanghai, el público recibió con una espontánea ovación este bis generoso que se adentra en lo más hondo de su cultura milenaria. Fue el último y emotivo detalle de dos conciertos que nadie olvidará.



EL ARGONAUTA
la librería de la música

C/ Blasco de Garay 47 - 28015 Madrid
Tel.: 91 543 94 41. Fax: 91 543 94 74
info@elargonauta.com
www.elargonauta.com

Geometrías para Mozart

EMOCIONES VISUALES

Metropolitan Opera. 11-X-2004. Mozart, **Die Zauberflöte.** Dorothea Röschmann, Lubica Vargicová, Matthew Polenzani, Rodion Pogossoy, Kwangchul Youn. Director musical: **James Levine.** Directora de escena: **Julie Taymor.** Escenografía: **George Tsypin.** Vestuario: **Julie Taymor.** Marionetas: Julie Taymor y Michael Curry.

NUEVA YORK Aunque la fuerza motriz de la nueva *Flauta mágica* del Metropolitan es el espectáculo visual, la producción es la primera de la compañía que en los últimos cuarenta años no se asocia inseparablemente con el nombre de su escenógrafo. En 1967, hubo el estreno de “*la Flauta de Chagall*” que encantó al público durante dos décadas, como hizo también “*la Flauta de Hockney*”, estrenada en 1991. Poca gente recuerda los nombres de los directores de escena, aunque tanto Günther Rennera como John Cox, respectivamente, hicieron su trabajo con sensatez y elegancia.

Los decorados de George Tsypin para la nueva *Flauta* —mucho plexiglás, osadas formas geométricas y un gigantesco tablero de juegos que recuerda sus decorados para el *Jugador de Prokofiev*— son los mejores que ha hecho hasta ahora para el Met. Sin embargo, el espectáculo pertenece por completo a la directora, esta vez es “*la Flauta de Julie Taymor*”.

Por su puesto, como esperaba cualquiera que haya visto su versión escénica de *El rey león*, las emocionantes escenas visuales de Taymor es lo que todo el mundo va a recordar después de ver la nueva *Flauta* del Met, sea quien sea el escenógrafo. (La verdad es que Taymor diseñó el vestuario y también fue co-diseñadora de las maravillosas marionetas tan aplaudidas). Los estandartes, las máscaras, los zancos, representan una fusión japonesa-americana impregnada de ritual pero animada por el sentido infantil de la diversión y la magia; no es difícil responder a un director cuyo amor por el teatro sea tan patente



Dorothea Röschmann y Lubica Vargicová en *La flauta mágica*

y principal. Pero con todo, esta *Flauta* no tiene profundidad; debajo de todo el deslumbramiento visual, hay un concepto no menos convencional que sus dos predecesoras en el Met. Por mi parte, prefiero una *Flauta* que no tema mostrar las partes oscuras e inquietantes de la obra —por ejemplo, la producción de David McVicar del Covent Garden del año pasado— o una que presente su humanidad con mayor sencillez y corazón, como la que hizo Adrian Noble en Glyndebourne el verano pasado. Al igual que

la nueva *Flauta* del Met, ambas eran producciones “de director”, pero las dos conectaban mejor con el pulso que hay debajo del cuento de hadas y de los ritos masónicos de la ópera.

Musicalmente, fue una producción que llegó a la exigida altura, pero no más allá. James Levine mostró la renovada decisión y el vigor que tuvo cuando inauguró la temporada con *Otelo*, aunque, al igual de Taymor, su visión de la obra fue esencialmente convencional, pero lo llevó a cabo magistralmente. Matthew Polenza-

ni, en el papel de Tamino, sonó magnánimo y principesco aunque su aspecto era el contrario, mientras el aspecto de Kwangchul Youn era magnánimo, regio y serio aunque su voz careció de la solidez y la profundidad que necesita Sarastro. Un alumno del programa del Met para jóvenes artistas, Rodion Pogossoy, que sustituye al indispuerto Matthias Goerne durante este otoño, tuvo una atractiva presencia cómica como Papageno; y eso a pesar de que su oscura y muy esclava voz de bajo no es lo que se suele oír en este papel, pero eso no pareció molestar al público en absoluto. Lubica Vargicová, en el papel de la Reina de la Noche, consiguió una imponente primera impresión al salir vestida con unas vaporesas y gigantescas alas de polilla, pero cuando empezó con “*O zittre nicht*” resultó ser sólo una soprano de coloratura del montón en un papel que requiere más precisión y registro. Anna Christie lo tuvo más fácil, y se mostró encantadora en el papel de Papagena, y el regordete Volker Vogel como Monastatos fue un excelente malvado cómico.

Sin embargo, fue Dorothea Röschmann, como Pamina, la que mostró el profundo sentimiento del que esta producción carecía. Aunque intercambió un poco su facilidad con los agudos para mayor amplitud y cuerpo en las notas más graves, su resplandeciente timbre y la emotiva elocuencia de su actuación, fraseo y declamación se afirmaron modestamente como unas cualidades muy especiales que hicieron que resonara esta *Flauta* teatralmente mágica con un comparable encanto musical.

Patrick Dillon

IX CICLO

Los Siglos de Oro

Bajo la presidencia de honor de SS. MM. Los Reyes



CONCIERTOS DE NAVIDAD

NARCÍS CASANOVAS
Oficio de Navidad

ESCOLANÍA DE MONTSERRAT
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
LE CONCERT DES NATIONS
Jordi Savall, director

Basilica de Santa María del Mar

Plaza de Santa María, 1. Barcelona

9 de diciembre de 2004, 20.00 horas

Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat

C/ San Bernardo, 79. Madrid

10 de diciembre de 2004, 20.00 horas

Venta de localidades

Barcelona: Desde el día 22 de noviembre a las 8.00 horas hasta el 24 de noviembre a las 18.00 horas. Precio de las localidades 12 Euros.

Madrid: Desde el día 28 de noviembre a las 8.00 horas hasta el 30 de noviembre a las 18.00 horas. Precio de las localidades 12 Euros.

VENTA TELEFÓNICA
902 221 622



Sigue el ciclo Offenbach

LABOR DE EQUIPO

Théâtre du Châtelet. 5-X-2004. Offenbach, **La Grande-Duchesse de Gérolstein.** Felicity Lott, Sandrine Piau, Yann Beuron, Franck Leguérinel, Eric Huchet, François Le Roux, Boris Grappe. Les Musiciens du Louvre-Grenoble. Coro de Les Musiciens du Louvre. Director musical: **Marc Minkowski.** Director de escena y vestuario: **Laurent Pelly.** Decorados: Chantal Thomas. Iluminación: Joël Adam. Coreografía: Laura Scozzi.

PARÍS No se cambia a un equipo ganador. Siguiendo ese principio, el Théâtre du Châtelet, confortado por el éxito de *La belle Hélène*, ha confiado a Minkowski y Pelly *La Grande-Duchesse de Gérolstein* que el mismo Offenbach compuso tres años después del triunfo de la obra precedente. El dúo Minkowski/Pelly realiza así su cuarto Offenbach en siete años, tras *Orphée aux Enfers*, *les Contes d'Hoffmann* et *La belle Hélène*. Volcado en el guiño, Laurent Pelly no para de sorprender. El director de escena acentúa la caricatura impertinente del poder que encarna la obra, parodia de la guerra y de la política, que será prohibida en 1870, durante el conflicto franco-prusiano. Estrenada en el Théâtre des Variétés en abril de 1867, repuesta en Viena un mes más tarde, la obra sufrirá cierto número de ultrajes debidos a la censura y las

reacciones del público. La versión presentada por el Châtelet restituye la partitura original a partir del manuscrito autógrafo, lo que permite descubrir algunos números cortados o suprimidos para satisfacer las presiones de la época, aunque haya que sufrir los inconvenientes derivados de la reactualización de los diálogos de Meilhac y Halévy a cargo de Agathe Mélinand.

Inspirada y brillante, la puesta en escena de Pelly no desdena la gravedad, ya desde la escena inicial, que restituye el ambiente de las trincheras de la Primera Guerra Mundial, con cadáveres despedazados y paisajes lunares. Vestuario y luces sombríos subrayan la aspereza de sus intenciones, aunque la comedia —nunca escabrosa— siempre esté presente. La tristeza reina en el ejército y el palacio ha degenerado en un monstruoso híbrido de estilos y



Felicity Lott

estéticas. Nadie sabe ya por qué guerras, complots y desfiles continúan encadenándose, si no es para contribuir a una soberana inconsecuencia, irresponsable, insensible, frustrada, ingenua pero también desesperada. Pelly presta particular atención a cada uno de los personajes, hasta los menores papeles, lo que convierte el espectáculo en auténtico hervidero de múltiples siluetas psicológicas.

El reparto refleja el espí-

ritu de equipo que anima esta producción, por no decir el ciclo Offenbach. Como en *La belle Hélène*, Felicity Lott protagoniza una excepcional y verosímil Gran Duquesa, compleja, viva, imaginativa, espontánea, de expresión transparente y voz flexible y untuosa. A su lado, Sandrine Piau encarna una Wanda traviesa y graciosa y Yann Beuron es un Fritz falsamente ingenuo. Franck Leguérinel, François Le Roux, Eric Huchet y Boris Grappe les dan la réplica idónea. Mark Minkowski y sus Musiciens du Louvre dominan este repertorio, que les va como anillo al dedo. El Théâtre du Châtelet consigue así un maravilloso espectáculo que —seguro— será un éxito en las fiestas navideñas, pues se repondrá del 9 al 31 diciembre, antes de ser objeto de un DVD que aparecerá el año próximo.

Bruno Serrou

Acción claustrofóbica

KATIA KABANOVA 1960

París. Ópera de Paris-Palais Garnier. 28-X-2004. Janáček, **Katia Kabanova.** Angela Denoke, Jane Henschel, Dagmar Peckova, Roland Bracht, Frédéric Caton, Christoph Homberger, David Kuebler. Coro y Orquesta de la Ópera Nacional de París. Director musical: **Sylvain Cambreling.** Director de escena: **Christoph Marthaler.** Escenografía y vestuario: Anna Viebrock.

Dieciséis años después de la entrada de *Katia Kabanova* en su repertorio en la producción de Götz Friedrich, la Ópera de París propone una segunda producción de la obra maestra de Janáček, en el Palais Garnier. Esta vez, se trata de la reposición de un espectáculo nacido en 1998 en Salzburgo.

Christoph Marthaler opta decididamente por la sordidez y la crudeza; su puesta en escena irrita por un simbolismo excesivo a lo largo

de los tres actos, encadenados por la intervención de un viejo ciego y, después, un coro masculino venido de bastidores. Las ideas del director de escena suizo tienden a reducir la psicología de los personajes, que resultan demasiado monolíticos. Así, el idealismo de Katia, la lozanía de Varvara y la ambivalencia de Kabanicha no pueden expresarse plenamente en este universo aplastado por una cotidianidad siniestra.

Con todo, el reparto no

tiene apenas puntos débiles. De voz homogénea en el conjunto de su tesitura, Angela Denoke posee tal autoridad en el rol de Katia que la fragilidad del personaje queda casi oculta, al extremo de que el Boris de David Kuebler tiene dificultades en destacar a su lado. Más convincentes, el Tichon poderoso y torturado de Christoph Homberger y el Koudriach claro y lírico de Toby Spence. Más problemáticos para sus intérpretes resultan Kabanicha y Dikoy,

dos roles demasiado caricaturizados por Marthaler, que ha subrayado su aspecto más grotesco y perverso. Jane Henschel se transforma con soltura en vieja rechoncha y lúbrica aunque, por desgracia, su entonación no es todo lo justa que debiera. En cuanto a Dagmar Peckova, técnicamente irreprochable, elabora una Varvara demasiado alejada de la joven descrita en el libreto de Cervinka.

B.S.

Sigue el *Anillo* de Lloyd

EL DRAGÓN EN LA BAÑERA

English National Opera. 6-VI-2004. Wagner, **Siegfried.** Shore, Broderick, Bardon, O'Connor, Graham-Hall, Steele, Hayward. Director musical: **Paul Daniel.** Directora de escena: **Phyllida Lloyd.**

LONDRES ¿Ovaciones en el Coliseum? Parecía casi imposible, un ruido primitivo que nos remontaba en la memoria a una época lejana y más feliz para la ENO. Pero esto fue lo que ocurrió en el estreno de *Siegfried*, la segunda jornada de las cuatro partes del ciclo del *Anillo* de Wagner con la nueva puesta en escena de Phyllida Lloyd. Y qué alivio sentimos, sobre todo los que quieren ver funcionando en Londres dos teatros de ópera. La redención, la más importante de las metas de Wagner, tal vez sea todavía posible en esta frágil etapa de la propia saga de la compañía.

El oro del Rin y *La Walkyria*, que se representaron al principio de este año, fueron dos desastres en todos los aspectos. A diferencia de ellas, el reparto de *Siegfried* era más sólido, y aunque tristemente desigual, tuvo más sentido dramático y dio al gran mito de Wagner la posibilidad de comunicarse. El director musical, Paul Daniel, aún tiende a restar importancia a los momentos estelares de la ópera, pero demostró poseer esa torrencial energía que exige la partitura de Wagner. La orquesta de la ENO empezó a sonar como había hecho en los viejos buenos tiempos.

El tema del poder corporativo, que refrenaba las otras dos óperas, ya ha cedido ante un estilo más abstracto, a pesar del las ubicuas sillas de plástico, la tetera y el dispensador de agua, cargados todos, sin duda, de mucho simbolismo. Los decorados de Richard Hudson, iluminados por Adam Silverman, sirvieron para hacer un revelador uso de las sombras en las dos conquistas de *Siegfried*: la muerte del dragón, que aquí vive en una bañera, y la



Neil Libbert

Richard Berkeley-Steele en *Sigfrido* de Wagner en la ENO

conquista de Brünnhilde. Colocar a Erda (Patricia Bardon) en una casa para ancianas provocó unas cuantas risas, pero socavó parte de su posición de arquetípica diosa de la tierra.

La primera escena, en la que el llorón Mime pelea con su hijo adoptivo, el matonesco *Siegfried*, fue brillante. Por una vez, Mime, interpretado por un John Graham-Hall disfrazado como un larguirucho personaje salido de la serie televisiva *Gormenghast*, ganó toda nuestra simpatía. Cada gesto fue iluminador, cada sílaba era audible. Podría escribir página tras página de elogios por su actuación. En el papel de *Siegfried*, Richard Berkeley-Steele, sumamente atractivo en vaqueros y con una peluca de revueltos cabellos rubios, demostró tanto presencia como una voz impresionantemente heroica. Su voz

aguantó hasta el final, cosa harto difícil, e hizo inteligible cada palabra de la traducción coloquial de Jeremy Sams. El Alberich de Andres Shore se mostró también muy competente y enérgico.

El caminante de Robert Hayward fue un personaje más débil a causa de su confusa dicción, al igual que la Brünnhilde, cantada por Kathleen Broderick con *vibrato* y la nariz ensanchada. Domina bien las notas, así que las personas del público que quieran creer que la hija guerrera de Wotan era una cachonda unidimensional, estarán encantadas. Lo que me inquietó y mucho fue el pobre *Siegfried*, visto por ultima vez apresado entre las ansiosos muslos de Brünnhilde al bajar el telón. Pero hasta los héroes tienen que pasar por arduas pruebas.

Fiona Maddocks

LR MUSIC

TURANDOT
LUCIA CORRELLI
LUDOVICO UDOVICH
FRANCESCO MATTIOLI
1958

TURANDOT
Corelli, Udovich, Mattioli
Ref. VAI 4300
089948430094

KHACHATURIAN
BONUS
M. Rostropovitch
Ref. VAI 4298
089948429890

CINDERELLA BALLET
Margot Fonteyn
Ref. VAI 4296
089948429692

CARMEN
Plisetskaya, Fadeychev
Ref. VAI 4294
089948429494

www.Lrmusic LR net

Armon 11 Atº3 08022 Barcelona
Telf.93 418 65 34
www.Lrmusic.net

Sin Muti

INCANDESCENTE

Londres. Royal Opera House Covent Garden. 6-X-2004. Verdi, **La forza del destino.** Ferruccio Furlanetto, Violeta Urmana, Salvatore Licitra, Ambrogio Maestre, Marie-Ange Todorovitch. Director musical: **Antonio Pappano.**

“¿O est Muti?” dijo en broma un espectador, en referencia al voluble pero ausente director de La Scala de Milán que debía haber estado en el foso para dirigir una producción de su propio teatro. Pero no le echamos de menos. Nunca ha sonado tan feroz ni emocionante el preludio de *La forza del destino*, el tenebroso melodrama de Verdi. Después de un recibimiento de héroe y aplausos miles, Antonio Pappano, el director de la Royal Opera, consiguió de su orquesta una interpretación de tal premura e incandescencia que se podría pensar que los músicos se jugaban sus propias almas en ella.

Y hasta cierto punto eso era cierto, porque fue la culminación de tres agitadas semanas durante las cuales Pappano tuvo que aprenderse y ensayar la enorme partitura desde cero, después de que Riccardo Muti le soltó —no es momento para elegantes vocablos— el paquete. Muti abandonó en solidaridad con su director y escenógrafo, Hugo de Ana, que se enfadó cuando en su producción un trozo de metal fue sustituido por una tela por razones de seguridad. De Ana eliminó su nombre del programa así que, por absurdo que parezca, nadie asumió la responsabilidad



Violeta Urmana, Salvatore Licitra y Ferruccio Furlanetto

de la puesta en escena aunque se dice que el trabajo fue hecho por una valiente

directora de reposiciones, Patrizia Frini.

Pero cualquiera que no

estuviera completamente loco se hubiera desligado de semejante engendro, un manicomio visual que abarcaba desde Meissonier a Max Ernst con una pizca de Velázquez para dar ese toque de la España católica. La puesta en escena incluía una lucha desgana con espadas y una torpe batalla montada con fuegos artificiales en miniatura —pim, pam, pum— que fueron disparados desde una batería de armas. El coro no hacía más que dar vueltas, y muchas de las actuaciones fueron histriónicas.

Afortunadamente, las interpretaciones vocales de un reparto principalmente italiano fueron excelentes. La mayoría de los aplausos, aparte de los que recibió el ya santificado Pappano, fue para el elocuente Guardiano que cantó el bajo Ferruccio Furlanetto. La lituana Violeta Urmana, que hizo su primera Leonora, posee una rica y madura inmensidad vocal. Su ancho *vibrato* no es del gusto de todo el mundo, pero durante el final con las notas susurradas, demostró su valor dramático. Salvatore Licitra, en el difícil papel de don Alvaro, aportó unos momentos gloriosos aunque también unos cuantos más duros. El Carlo de Ambrogio Maestre, un San Bernardo frente al perrito de Alvaro, tuvo tanto corpulencia como dignidad. Marie-Ange Todorovitch en el papel de Preziosilla, fue una simpática gitana y Roberto de Candia una vivaracho Melitone. Después de la impresionante obertura, Pappano, se mostró especialmente soberbio en el cuarto acto en el que el drama llega a centrarse y se limitan todos los excesos de Verdi para poder concentrarse en el oscuro destino de las emociones humanas.



Recupere sus grabaciones
más valiosas

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

www.audio-transfer.com
91 890 92 63

Fiona Maddocks

Presentación de la ópera de Boito

EL DIABLO MAFIOSO

Het Muziektheater. 29-X-2004. Boito, **Mefistofele**. Miriam Gauci, Sally Burgess, Dario Volonté, Carlo Bosi, Gidon Saks. Sinfónica de la Radio Holandesa. Director musical: **Carlo Rizzi**. Director de escena: **Graham Vick**. Decorados y vestuario: Paul Brown.

AMSTERDAM La producción de *Mefistofele* de la Ópera de los Países Bajos parecía nacer con mala estrella. Tenía sentido unir dramáticamente las escenas de Margarita al hacer la obra con dos largos intervalos, pero por desgracia, los decorados de Paul Brown resultaron muy complicados a la hora de los cambios de escenas, incluso en un teatro con tecnología tan moderna como la del Muziektheater. Esta situación produjo cuatro intervalos más, cada uno de unos diez minutos, así que hubo que adelantar la hora de las representaciones en 30 minutos antes de lo originalmente anunciada. La ópera de Boito, aunque emocionante, no es ninguna obra maestra. Tampoco podía ser de otra manera, ya que fue escrita por un compositor sin experiencia cuando tenía poco más de veinte años, que la basó en una de las obras más complejas y grandes de la literatura europea. Además, la nueva versión, escrita después del fiasco de su estreno en 1868, —la partitura fue reducida a la mitad— dio como resultado una obra —comparada con *Faust Szenen* de Schumann y *La damnation de Faust* de Berlioz— que fue más una secuencia de escenas aisladas que un drama musical continuo. En la noche del estreno, hubo seis intervalos que hicieron poco para animar al público y sofocó cualquier tensión dramática desde el primer momento, lo cual no fue precisamente por culpa de la música de Boito.

Y para colmo, la producción de Graham Vick se centró en grandes conjuntos con el propósito de reflejar nuestra sociedad. Se presentó la Feria de Pascua de Francfort como una *volksfest*



Miriam Gauci, Dario Volonté, Gidon Saks y Sally Burgess

contemporánea con hinchas holandeses y alemanes, y otros detalles de nuestra sociedad moderna de comida rápida, y en la escena de Brocken no nos encontramos con brujas y diablos, sino una escena de neveras colocadas como las piedras de Stonehenge que proporcionó una nueva visión del Infierno de Dante, ahora poblado con los condenados de nuestra sociedad. Como contraste, el Acto Griego estaba situado dentro de una biblioteca idílica, donde gente que huía de la realidad se enterraban en un mundo de sueños —no es de sorprender que Mefistófeles no se sintiera cómodo

en este ambiente. Sobre todo el Mefistófeles de Gidon Saks, una especie de mafioso vulgar con una gran presencia escénica y una impresionante voz, cuya imagen de persona inquieta no siempre reflejaba la música de Boito.

Con tanta exuberancia escénica, Fausto y Margarita apenas recibieron la atención que merecieron, ni siquiera tuvieron la oportunidad de crear unos personajes convincentes. Dario Volonté parecía estar más cómodo en los momentos más extravagantes que cuando el ambiente se tornaba más filosófico, y cantó en un estilo de verismo que no se

ajustaba a una ópera del mismo período que cuando Verdi trabajaba en *Don Carlos*. Miriam Gauci tuvo más consciencia del estilo exigido. En el papel de Margarita mostró una vulnerabilidad vocal que produjo los momentos más conmovedores de la representación, pero en la escena de Helena su dúo con Fausto falló porque la decisión de Vick de que ambos se dirigieran a una figura soñada funcionaba bien musicalmente pero no dramáticamente.

El estreno dejó al público algo desconcertado y hubo muchos asientos vacíos después del último largo intervalo. Pero luego algo sorprendente empezó a ocurrir. Como asistí a varias funciones, me di cuenta que iba en aumento el interés del público. No sólo se estaba convirtiendo en un éxito de taquilla, a pesar de las iniciales malas críticas, sino que el entusiasmo crecía, y después de las últimas representaciones hubo grandes ovaciones. Por supuesto, eso también se debió a que los técnicos habían agilizado los cambios de los decorados entre las escenas, pero realmente fue gracias al trabajo de Carlo Rizzi. Después de unas vacilaciones en las primeras representaciones, su dirección mostró un fuerte dominio de la partitura que animó a los solistas, al igual que a la Orquesta Sinfónica de la Radio a que cada representación, fueran mejor que la anterior. También el coro consiguió algunos de los momentos más emocionantes, empezando con un prólogo en el que sus miembros estaban colocados a la derecha y la izquierda del escenario creando el efecto de una deidad omnipresente. Un efecto casi mágico.

Paul Korenhof

Festival de Ópera de Wexford

LEGADO ESLAVO

Theatre Royal. 14/31-X-2004. Mercadante, **La vestale**. Foerster, **Eva**. Braunfels, **Prinzessin Brambilla**.

WEXFORD El Festival de Ópera de Wexford de 2004 ha supuesto la despedida del director artístico, Luigi Ferrari, y, acertadamente, ofreció una programación típicamente suya. Muy criticado durante años por su, entre otros pecados, elección de repertorio y, según parece, su aversión a los cantantes irlandeses, este año Ferrari se despidió airoso, burlándose de sus críticos al presentar una temporada que les dejó turulatos.

La primera noche se estrenó una de las óperas favoritas de Ferrari que sus detractores ven como un espanto, a saber, *La vestale* (1840) de Saverio Mercadante. Es la tercera ópera de este compositor que Ferrari ha puesto en escena y la cuarta en Wexford. Ha hecho bien en presentar esta olvidada obra puente entre los compositores del bel canto y Verdi; estas óperas no sólo son importantes por razones históricas, sino porque contienen mucha música bella, aunque es necesario mostrar mucho amor y paciencia por este género cuando Mercadante empieza a desplegar sus distendidas formas y mofarse de las convenciones.

La vestale recibió en una ocasión el apodo *l'opera dei duetti*, porque parecía que se centraba mucho más en la exploración de dos voces que, como en un aria convencional, sólo una. Es una partitura relativamente breve con pocos números largos. La ópera mereció una puesta en escena mejor que la que tuvo en Wexford. Thomas de Mallet Burgess y su escenógrafo, Jamie Vartan, la reformaron a lo *Star Trek* (la eterna llama del templo de Vesta se convirtió en un generador de energía atómica alimentado por una cápsula en forma de falo) y el resultado fue una especie de burla de su anticuado y trá-

Veta Jirkova en *Eva* de Josef Bohuslav Foerster en Wexford

gico argumento. Nadie sabía con seguridad si la acción se desarrollaba en el espacio o en tierra firme, pero el efecto en su conjunto fue ridículo y molesto, y el vestuario especialmente feo. Afortunadamente, el director musical Paolo Arrivabeni sabía cómo dirigir la partitura y mimar a sus cantantes, y la Filarmónica de Cacrovia —el sustituto eslavo este año de la terca Sinfónica Nacional de Irlanda que aún no ha llegado a un acuerdo con el Festival— tocó, al igual que las dos noches siguientes, espléndidamente. Aunque un poco inmadura, Dorian Milazzo es hermosa y cantó bien el papel de la desventurada virgen vestal del título que está enamorada del elegante héroe militar de Dante Alcalá. Agata Bienkowska y Davide Damiani apoyaron a los otros cantantes con eficacia, aunque Bienkowska aun no es capaz de controlar el fuerte vibrato que hace tres temporadas perjudicó un poco su excelente voz. (Fue mejor dos días más tarde en el papel de una erótica Concepción en la producción de Escenas de Ópera de *L'heure espagnole*, una encantadora producción de John McKee-own que parecía hecha a

medida para el escenario del Theatre Royal).

Wexford no se ha hecho famoso por presentar óperas que tienen la garantía de agradar al público, pero cuando Ferrari eligió como producción final la *Prinzessin Brambilla* de Walter Braunfels, hasta para Wexford fue un poco demasiado. Hace unos años, el nombre de Braunfels nadie lo hubiera conocido salvo los más entendidos en la música alemana del siglo XX.

Pero este compositor, que tenía una parte de sangre judía, pasó una gran parte de los años hitlerianos en un exilio interior cerca del Lago Constanza, con su música prohibida por los puristas del nacionalsocialismo. Recientemente ha conseguido reconocimiento póstumo a través de la serie, ahora lamentablemente truncada, *Entartete Musik* de Decca, que sacó la grabación de otra de las óperas de Braunfels, *Die Vögel* (1920) entre los tesoros que ese sello descubrió. Cualquiera que conozca esa a menudo mágicamente hermosa obra seguramente tendría una gran curiosidad por ver *Prinzessin Brambilla*.

Pero *Brambilla* se

remonta a un período anterior de la carrera de Braunfels (1906-09), cuando tenía poco más de veinte años y todavía mucho que aprender. Dos décadas más tarde reconoció sus fallos e hizo una revisión de la obra, pero tampoco esta vez acertó con el público. Braunfels escribió su propio texto, basado en una de las *Fantasiestücke in Callots Manier* (Piezas fantásticas a la manera de Callot) de E. T. A. Hoffmann, que también inspiró *I capricci di Callot* de Malipiero. Se trata del cuento de un presumido actor convencido, gracias a las tretas de algunos, de que es un príncipe y su amante costurera es la imaginaria princesa del título. Muy admirada por Busoni, entre otros, *Brambilla* es un primer ejemplo de la fascinación que sintió su época con la commedia dell'arte, que inspiró obras tan diversas como *Ariadne auf Naxos* de Strauss, *Pulcinella* de Stravinski, así como *Arlecchino* y *Turandot* de Busoni. Por desgracia, la obra de Braunfels no es tan buena como esas otras. Está orquestada con elegancia (el interludio orquestal que abrió la segunda parte de la producción de Wexford, con su viva interacción de los instrumentos de viento, es de una calidad straussiana, y estuvo bien interpretado bajo la batuta de Daniele Belardinelli); y es realmente muy agradable. Pero hay demasiada poca variedad en su color y ritmo, demasiada poca distensión y todo se mueve lentamente. El libreto no es de mucho interés, y los cantantes no tuvieron suficiente oportunidad para hacer que el público cambiara de opinión.

Eso no quiere decir que, engatusados por su animada directora, Rosetta Cucchi, no se esforzaron para entretener a su público. En los papeles del príncipe y su

travieso criado, el bajo Peter Paul y especialmente el barítono Enrico Marabelli, un favorito en Wexford, salieron del paso airoosamente, aunque Paul con su aspecto tan juvenil tuvo problemas para representar a una figura a lo Hans Sachs a la que refiere el programa. El tenor Eric Shaw acertó plenamente en Wexford en el papel de Claudio, el actor engañado que con sus gafas de cristales teñidos de azul convierte la fantasía en realidad. Con su esbelta figura y hermoso rostro un poco descentrado, estuvo perfecto para ese papel y el de Don Gastón en *Die drei Pintos* del año pasado —esa clase de actor principal cómico que no alcanza a ser el romántico ideal— y cantó con su acostumbrada elegancia y concentración. Mereció tener una pareja mucho más digna que Elena Lo Forte, que incluso cuando cantaba *piano* sonó desagradable y débil para este papel lírico ligero (y seguramente hubiera sonado aún peor como Aida o Lady Macbeth, que el programa decía que han sido otros de sus papeles). Resultó extraño que no se le diera una oportunidad a la hermosa soprano irlandesa Kim Sheehan, una cantante mucho más musical que cantó un papel breve, cuando la que iba a cantar el papel se retiró. Tal vez los anteojos con los cristales teñidos de azul hicieron que Ferrari viera tanto a la prima donna como la *Princesa* como más capaces de lo que en realidad fueron.

Metida entre las óperas de Mercadante y de Braunsfels, *Eva* de Josef Bohuslav Foerster se presentó como la atracción principal del Festival. Foerster basó su libreto en una obra teatral de Gabriela Preissová, que también inspiró *Jenufa* de Janáček más o menos al mismo tiempo (1899), y recuerda mucho a esa obra maestra y a *Kat'a Kabanová*. Es el cuento de una costurera de aldea (de las tres óperas, el Festival ha elegido dos que tienen a costureras como heroínas) a la que un hombre sencillo y honrado ama

pero ella está enamorada de un niño de mamá rico y débil. Se casa con el honrado hombre y luego se fuga con el rico y termina tirándose al Danubio cuando se da cuenta de que nunca podrá alcanzar sus deseos. Musicalmente, la obra recuerda a *Smetana*; y Foerster comparte con sus más famosos compatriotas una comprensiva humanidad que engloba a los personajes con todos sus defectos. *Eva* sigue siendo una rareza incluso en la República Checa, pero la música merece ser escuchada por un público más amplio.

También merece ser estrenada en más teatros, y en una producción tan convincente como la de Wexford. El director de escena Paul Curran, ayudado por los limpios decorados evocadores de Paul Edwards, adelantó la acción en unas cuantas décadas (no se sabe cuántas), pero era palpable que al compositor le encantaba su conflictivo triángulo y su decisión de hacer del hijo muerto de Eva una presencia visible en el escenario provocó unos momentos tan inquietantes como emocionalmente sobrecogedores. Iveta Jirřková expresó soberbiamente y de manera conmovedora los anhelos que alimentaba bajo la hermosa y rubia presencia de Eva, y a su manera obstinada pero típicamente eslava cantó maravillosamente. Igor Tarasov se mostró desgarradoramente vulnerable en el papel del lisiado que adora a Eva y con quien ella se casa, y Konstantin Andreiev cantó con eficacia los tristes matices del inmaduro galán que sella el destino de la pobre muchacha. Jaroslav Kyzlink dirigió musicalmente con gran acierto y probablemente después de unas cuantas representaciones más la hará aún mejor. En conjunto, *Eva* fue una adición enriquecedora al espléndido grupo de óperas eslavas que probablemente se recordarán como la parte más digna del acosado mandato de Ferrari en Wexford.

Patrick Dillon

Mallorca
Illes Balears

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

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

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

Amb la col·laboració i assessorament de l'

ACCADEMIA
D'ART E MESTIERI
DELLO SPETTACOLO
TEATRO ALLA SCALA

EL PATROCINEN

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

Ajuntament de Palma

Consell de Mallorca
Cultura i Patrimoni Històric

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

IBATUR

Quince estrenos absolutos

RESUCITA LA BIENAL

XLVIII Festival Internacional de Música Contemporánea. 14/23-X-2004.

VENEZIA Después de algunos años borrosos la Bienal musical de Venecia ha recuperado el rango que se merece de la mano de su director artístico, el compositor italiano Giorgio Battistelli. El primer impulso ha sido encargar quince piezas a otros tantos compositores que bordean la cuarentena; es decir, evitando a los llamados “monstruos sagrados”, por otro lado presentes, como Luciano Berio, con obras importantes. En el caso del gran compositor italiano, la Sinfónica de la RAI tocó su último trabajo, *Stanze*. A su lado, Wolfgang Rihm, György Ligeti, Hans Werner Henze (con su bellissimo melólogo *Aristæus*) y Harrison Birtwistle (con su *Endless Parade*, para trompeta y orquesta). Párrafo aparte merece Salvatore Sciarrino, del que en la primera e intensa jornada, el Klangforum de Viena, bajo la dirección de Beat Furrer, presentó

en estreno italiano *Quaderno di strada*, doce cantos y un proverbio para barítono e instrumentos (2003). Pues bien, sin medias tintas, se trata de una pieza de rara belleza, en la que la infinita fantasía de Sciarrino, sobre todo en el manejo de los instrumentos (vientos y cuerdas, sin olvidar al piano y la percusión, que son invitados no a desnaturalizar su propia voz sino más bien a descubrir nuevas potencialidades expresivas), se arrima a textos que el compositor mismo extrae de autores y fuentes diversísimos, del pintor Lorenzo Lotto a Rilke, de Brecht a un dicho popular de Todí. Este material aparentemente heterogéneo es integrado orgánicamente con mano maestra por el compositor siciliano, hasta el punto de obtener de los magníficos músicos del grupo vienés (sin olvidar al excepcional barítono Otto Katzamaier) un caleidoscopio de sonidos

tan variados como la propia vida.

La orquesta de la Arena de Verona, no asociada por cierto a lo contemporáneo, bajo la dirección del magnífico Johannes Debus, se portó egregiamente frente a piezas nada fáciles de Henze. Espléndido el recitador Sandro Lombardi. No estuvieron a la altura los encargos a Roberta Vacca (*Il canto muto*), pieza trivial e insignificante, e Ian Wilson, cuya *Licht/ung* resultó correcta pero inútil. Menos lograda la colaboración con la joven Orquesta del Friuli Venezia Giulia (fundada en 2000), grupo todavía demasiado ácido, con evidentes problemas de conjunción y entonación. El taller con cuatro compositores del este europeo, que han trabajado varios días en estrecho contacto con los músicos para preparar sus piezas, resultó decepcionante (la dirección era de Erasmo Gaudiomonte).

Si Katarzyna Glowicka (autora de *Breaths*) y Alexander Peçi (que ha escrito *Oisosophonia*) son compositores modestos pero dotados de buen oficio, en los límites de lo aficionado se mostró Slavomir Solovic, responsable de una suite de su ópera *Hippocampus* de rara trivialidad y además orquestada mal y sin gusto. Digno el trabajo de Vladimir Tarnopolski, *Feux follets*, que hubiera requerido una orquesta que dominase sus no pocas dificultades técnicas con mano segura para ser mejor apreciada. Mucho más interesante —y desde hace tiempo— Giovanni Verrando, cuyo *Agile* para orquesta es tímbricamente intrigante y no privado de cierta ironía. La Orquesta de Toscana confirmó su vocación por lo contemporáneo, con la excelente participación del director inglés Stefan Asbury.

Carmelo Di Gennaro

La ORCAM se luce

COLORES EN LOS CANALES

Venecia. Bienal. 15,16-X-2004. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Directores: **José Ramón Encinar** y **Luca Pfaff**. Obras de Sánchez Verdú, Erkoreka, Posadas, Guerrero, De Pablo, Romitelli y Kyburz.

La visita de la Orquesta de la Comunidad de Madrid a la Biennale de Venecia ha puesto de relieve el importante avance que ha experimentado el conjunto en todos los órdenes. Qué duda cabe que la labor de ensayos y el trabajo durante los conciertos de su titular José Ramón Encinar, puntilloso y racional, y de Luca Pfaff, más cálido, con ciertos toques poéticos, han sido provechosos.

Cinco obras de otros tantos compositores —escuchadas por primera vez en la ciudad de los dogos— llevaba la orquesta en sus atriles.

Taqsim de José María Sánchez Verdú es una elástica y delicada exploración emparentada con ciertas formas musicales del Magreb que tiene algo de refinado motu perpetuo. *Afrika* de Gabriel Erkoreka es un singular concierto para marimba, un bien calibrado trabajo dominado por *ostinati* rítmicos y una sorprendente variedad de colores. El excelente Pedro Carneiro sugirió con su marimba calidades tímbricas propias de otros instrumentos, como la txalaparta. En *Apeiron* Alberto Posadas practica una escritura que conecta con el radicalismo feroz de su

maestro Francisco Guerrero en una planificación compleja que nace del manejo de una serie de 16 notas, trabajadas microtonalmente.

La última partitura sinfónica de Francisco Guerrero, *Coma Berenices*, está dotada de una energía fabulosa y primitiva nacida a través de cálculos combinatorios. Es Guerrero en estado químicamente puro, con sus descargas, sus masivas superposiciones, sus líneas divididas, su fuerza cósmica irrefrenable. La obra de un iluminado, tocada magníficamente por los parches de la Orquesta. Frente a estas cuatro pro-

puestas, *Vendaval* de Luis de Pablo quizá resultara algo anticuada y discursiva, pese a la seriedad del concepto, la fiabilidad del tratamiento y la solidez del dibujo.

Una obra del italiano Fausto Romitelli, *Flowing down too slow*, habilidosa y emotiva, construida sobre largas notas y silencios, y otra del suizo Hans Peter Kyburz, un cortante, transparente, agresivo de texturas, lineal y geométrico *Concierto para piano*, bien tocado por Üli Wiget, completaban la selección.

Arturo Reverter



Las Cantatas de BACH

Temporada 2004 - 2005

I CICLO DE MÚSICA en las IGLESIAS DE MADRID

Octubre 2004

Sábado 30 de octubre a las 20:30 h
Domingo 31 de octubre a las 20:30 h
Real Iglesia de San Ginés
C/ Arenal, 43

CORO Y ORQUESTA DE LA CAPILLA
REAL DE MADRID

Director: Óscar Gershensohn

Noviembre 2004

Sábado 13 de noviembre a las 20:00 h
Domingo 14 de noviembre a las 18:30 h
Parroquia de Ntra. Sra. de las Maravillas
y Santos Justo y Pastor
C/ Dos de Mayo, 11

HIPPOCAMPUS

Diciembre 2004

Sábado 18 de diciembre a las 20:30 h
Domingo 19 de diciembre a las 18:30 h
Parroquia de Santiago el Mayor
C/ Quiñones (Plaza de las Comendadoras)

GRUPO LA FOJA
Director: Pedro Bonet

CORO DE LA CAPILLA REAL DE MADRID
Director: Óscar Gershensohn

Enero 2005

Sábado 15 de enero 20:30 h
Domingo 16 de enero a las 18:30 h
Real Basílica de Ntra. Sra. de Atocha
Avda. Ciudad de Barcelona, 1

HIPPOCAMPUS

Febrero 2005

Sábado 26 de febrero a las 20:00 h
Domingo 27 de febrero a las 17:45 h
Basílica Pontificia de San Miguel
C/ San Justo, 4

HIPPOCAMPUS

Marzo 2005

Sábado 19 de marzo a las 20:45 h
Domingo 20 de marzo a las 20:45 h
Parroquia de Santa Teresa y Santa Isabel
Glorieta del pintor Sorolla, 2

CORO Y ORQUESTA DE LA CAPILLA
REAL DE MADRID

Director: Óscar Gershensohn

Abril 2005

Sábado 23 de abril a las 20:30 h
Domingo 24 de abril a las 20:30 h
Parroquia de Santiago el Mayor
C/ Quiñones (Plaza de las Comendadoras)

LOS MÚSICOS DEL BUEN RETIRO
CORO DE LA CAPILLA REAL DE MADRID

Director: Óscar Gershensohn

Mayo 2005

Sábado 14 de mayo a las 20:30 h
Domingo 15 de mayo a las 20:30 h
Parroquia de San Marcos
C/ San Leonardo, 10

LOS MÚSICOS DEL BUEN RETIRO

Junio 2005

Sábado 11 de junio a las 20:30 h
Domingo 12 de junio a las 20:30 h
Real Iglesia de San Ginés
C/ Arenal, 13

CORO DE LA CAPILLA REAL DE MADRID
HIPPOCAMPUS

Director invitado: Richard Egarr



madrid
ÁREA DE LAS ARTES

INFORMACIÓN 010
www.munimadrid.es

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO
ESTA PROGRAMACIÓN ESTÁ SUJETA A CAMBIOS

Nuevo teatro

REFINADO DÍPTICO

Teatro delle Muse. 5-XI-2004. Stravinski, **The Flood.** Ravel, **L'enfant et les sortilèges.** Director musical: **Yoram David.** Director de escena: **Daniele Abbado.** Escenografía: Graziano Gregori. Vestuario: Carla Teti.

ANCONA En el conformismo que domina los programas de los entes líricos italianos, el nuevo Teatro de las Musas de Ancona ha demostrado que, con un proyecto valiente pero bien realizado, se puede obtener un gran éxito de público. De hecho, se ha presentado un curioso y refinado díptico. El *musical play*, compuesto por Stravinski en 1962 para televisión, con la coreografía de Balanchine, donde resume dos episodios bíblicos (la creación del mundo y el diluvio). El compositor ruso demostró al tiempo inquietud espiritual e ironía. El trabajo se abre y se cierra con un coro, como ocurre en *Edipo rey*, bien que aquí se produzca una gran contraposición entre el arcaísmo del texto del *Te Deum* inicial o el *Sanctus* final y el lenguaje musical rígidamente serial.

Fascinado por el estilo del último Webern, que Stravinski estudió concienzudamente, obtuvo una partitura esencializada. Junto a personajes sobrenaturales (Dios, encarnado por dos intérpretes), Satanás, personificado por un tenor "pederasta" como dice el propio compositor, los únicos que cantan, se encuentran los personajes terrenales, encarnados por dos actores. Excelente como poco decir la labor de Yoram David, hasta el punto de hacer sonar muy bien a la Orquesta Filarmónica Marchigiana —y otro tanto de hacer cantar al Coro Lírico Vincenzo Bellini— en partitura tan difícil. El espectáculo de Daniele Abbado evita todo tipo de naturalismo, dividiendo la escena en dos porciones donde se mueven respectivamente dioses y hombres. Aun el arca está eficaz-

mente representada por una simple rejilla de madera.

Igualmente radical, pero de manera distinta, resulta el lenguaje escénico y musical de *L'enfant et les sortilèges*, que bajo su ligera apariencia esconde las turbaciones e inquietudes de un adolescente. Refinadísima la ciencia musical dispensada, que amontona citas musicales muy diversas, pasando del vals al fox-trot, todo magistralmente amalgamado, al punto de crear tramas tímbricas de singular belleza. La modernidad de Ravel reside, entre otras cosas, en esto, en citar estilos y músicas dejando claramente reconocibles las citas, sin inclinación postmoderna, o sea no apoderándose indebidamente de los materiales. También en este caso, David realizó un excelente trabajo de concertación, contribuyendo a

desentrañar cada secreto de esta partitura admirable. Entre el numeroso reparto, destacó ciertamente el Niño de Laura Polverelli, que regaló asombro e ingenuidad al personaje. Estupenda Gabriella Sborgi —empeñada en cuatro papeles—, cantante que evidenció notables dotes interpretativas. A su lado, Roberto Abbondanza, Ruth Rosique (que resolvió muy bien las difíciles agilidad del Ruiseñor) y Jean Delescluse. Una vez más, convincente espectáculo de Abbado, que parte aquí de un punto de realismo, la habitación del muchacho, luego la puesta en escena se libera de toda atadura naturalística, dando vida al caleidoscopio fantástico e inquietante que Ravel contrapuntea con su música.

Carmelo Di Gennaro

Farsa y realidad

A CÁMARA LENTA

Teatro Comunale. 22-X-2004. Mozart, **Così fan tutte.** Anja Harteros, Monica Bacelli, Pietro Spagnoli, Francesco Meli, Giorgio Surjan. Director musical: **Gérard Korsten.** Director de escena y escenografía: **Jonathan Miller.** Vestuario: Sue Blane.

FLORENCIA Como segundo título de la temporada invernal, el teatro florentino ha propuesto *Così fan tutte*, en la producción original de Miller para el Mayo Musical de 1991. Se ha tratado, ya queda dicho, de una producción no a la altura del excelente nivel cualitativo al que el teatro florentino ha acostumbrado a la crítica y al público. Ciertamente nada escandaloso, pero un espectáculo que insinúa el peligro de una tediosa rutina, uno de los peores males del teatro contemporáneo según el firmante. Antes de nada, la dirección musical: Korsten, que tenía a su disposición la mejor orquesta italiana, dirigió con

el loable empeño de hacer lo más comprensible posible el texto, la llamada "palabra escénica", en verdad fundamental en Mozart. Pero para hacer esto ha ralentizado los *tempi*, haciendo desorganizados e inconexos sobre todo los dos sublimes finales. Desde la obertura se escuchó una orquesta pesante, de fraseo demasiado romántico, con *tempi* morosos que pusieron en serias dificultades a los cantantes. Por lo demás, el reparto no era particularmente distinguido, con la loable excepción de Pietro Spagnoli, que hizo un Guglielmo más noble que bohemio. A su lado, el digno Ferrando de Francesco Meli,

joven y prometedor tenor, quizá todavía no del todo centrado en el estilo de canto mozartiano. Suficiente la Despina de Marina Comparato, aunque exageró el lado caricaturesco, volviendo grotesco su personaje, pero esto debe achacarse a la trivial dirección de escena. Anja Harteros interpretó una Géilda Fiordiligi, mientras que Monica Bacelli, como Dora-bella, puso a contribución su consabida habilidad escénica, no del todo acompañada por la belleza de la voz. Por fin, Don Alfonso: desde hace algunos años, para este crucial papel se piensa sobre todo en cantantes que son sobre todo buenos actores —y Giorgio Surjan cierta-

mente lo es—, olvidando que el personaje debe ser sobre todo cantado. La dirección de Miller fue cuidada pero convencional, ambientando la historia en una Nápoles dieciochesca de colores pastel, pero sin ningún tipo de lectura que profundizase en el ánimo de los personajes. El resultado fue decepcionante, porque una trama así propone multitud de planos interpretativos, que el regista inglés apenas esboza, jugando más con la farsa que sobre la dura realidad del asunto de la ópera, o sea que la naturaleza y la razón siempre entran en inextinguible conflicto.

C.D.G.

Continúa la recuperación de Alessandro Scarlatti TRES SIGLOS DESPUÉS

Teatro dei Rozzi. 29-X-2004. A. Scarlatti, **La caduta dei Decemviri.** Elena Cecchi Fedi, Rossana Bertini, Lucia Sciannimanico, Iván García, Valentina Colandonato. Director musical: **Ottaviano Tenerani.** Director de escena, escenografía y vestuario: **Alessio Rosati.** Orquesta Barroca Il Rossignolo.



Escena de *La caduta dei Decemviri* de Alessandro Scarlatti

SIENA Corría el año 1704 en Siena, el Teatro dei Rozzi preparó para el carnaval *La caduta dei Decemviri*, trigésimotercera de las 114 obras teatrales de Scarlatti, deseada por el nuevo virrey español de Nápoles, Don Luis de la Cerda, para la temporada 1697 del Teatro de San Bartolomeo.

Siena, 2004, ahora como entonces: el mismo teatro, sede actual de la Academia homónima. Primera interpretación moderna, luego del anticipo en el ámbito del Festival OperaBarga, que continúa con la meritoria tarea de redescubrimiento de un repertorio demasiado olvidado. Y, sin embargo, esta ópera se considera que contiene el patrón de la obertura con forma de sinfonía tripartita a la italiana. Silvio Stampaglia se inspiró en el tercer libro de Tito Livio con una cierta libertad: la acostumbrada historia del poderoso que daña a una mujer. Aquí, el tirano Appio Claudio se enamora, sin ser correspondido, de Virginia, prometida de Icilio. Al ser rechazado, se venga y ordena a su esclavo Flacco que la rapte. Pero como es pre-

ceptivo hay un final feliz, Lucio depone a Appio y reunión de todos los amantes. La búsqueda filológica va en todas direcciones, con una puesta en escena *ancien régime*, con escenarios pintados, pelucas a lo Luis XIV, vestuario de época y figurantes en poses ingenuas. Tanta fidelidad, si funcional en lo dramático, corre el riesgo de suscitar hilaridad. ¡Demasiada ingenuidad! Una producción que se hubiera servido de los medios de la contemporaneidad hubiera sido posiblemente más eficaz.

La orquesta de veinte elementos fue dirigida metronómicamente, brillante y compacta en las arias guerreras, en admirable equilibrio con las voces. Sciannimanico es una gran característica, arrebatadora en su dúo bufo con García travestido. Con Bertini en escena, Cecchi cantó entre los músicos, que la taparon. Convinciente pero no sensacional el dúo. No habrá que esperar otros trescientos años para disfrutar de nuevo de la partitura, Bongiovanni la sacará en disco en breve.

Franco Soda



**CHOPIN:
4 SCHERZI,
IMPROMPTUS
NOS. 1-3**

Yundi Li

1CD 00289 474 51624



Chopin es la llave del éxito en la vida musical de Yundi Li. Este cd conquistará los corazones de sus admiradores y de los críticos.

Ciclo Janáček

VACÍO HABITADO POR LUCES

Grand Théâtre. 4-XI-2004. Janáček, **Desde la casa de los muertos.** Peter Mikulas, Stefan Margita, Gordon Gietz, Alexandre Krawetz, Ales Jenis, Pavlo Hunka, Director musical: **Jiri Belohlavek.** Director de escena y escenografía: **Pierre Strosser.**

GINEBRA Prosiguiendo con la interpretación integral de las óperas de Leos Janáček, se ha presentado una nueva producción de *Desde la casa de los muertos*, la última obra maestra del gran compositor moravo. El gran escenógrafo francés ha dado muestras una vez más de su maestría, valiéndose del vestuario tal vez irreverente de Patrice Cauchetier y de la dirección de luces de vital importancia de Joel Hourbeigt para representar el infierno carcelario siberiano en una escena poco menos que vacía y habitada casi únicamente por luces, aislando así dra-

máticamente a los protagonistas en su desesperada soledad y vacío existencial. Fue decisiva la aportación del reparto, desde el Gorjancikov del bajo eslovaco Peter Mikulas al Filka Morozov de Stefan Margita en sensacional forma, del Skuratov inobjetable del joven tenor canadiense Gordon Gietz (magnífica pronunciación del texto), el extravagante Sapkin de Alexandre Krawetz, el prisionero en absoluto secundario del joven barítono Ales Jenis, hasta la garantía constituida por el célebre barítono anglo-ucraniano Pavlo Hunka en el papel de Siskov, perfecto vocalmente

y en los aspectos declamatorio y teatral. Mención especial debe reservarse al Aljeja de la mezzo Stephanie Novacek, que supo entrar en la extrema complejidad de su papel. Esta joven cantante estuvo más que convincente en lo escénico y en lo vocal y se le augura una brillante carrera. Por lo que respecta a los papeles secundarios, sobresalió el preso borracho del siempre convincente Guy Bonfiglio y la prostituta de Magali Duceau. El Coro del Gran Teatro ofreció una de sus mejores prestaciones, superando esta dura prueba junto al Coro Orpheus de Sofia. El gran director pra-

guense Jiri Belohlávek, por su parte, se sirvió de la versión original de la partitura, optando por una lectura casi camerística, que evidenciaba el diálogo polifónico de las secciones instrumentales sintonizadas con el casi recitativo vocal de numerosos números de la partitura, pero sin dejar de lado la gran tensión rítmica y el ansia lanzada hacia una libertad soñada que anima la obra hasta el último compás. La Orquesta de la Suisse Romande, en magnífica forma, siguió minuciosamente todas sus indicaciones.

Giacomo Di Vittorio

La obra de afirmación pucciniana se convierte en un triunfo para Nello Santi

TODO ES PASIÓN

Opernhaus. 16-X-2004. Puccini, **Manon Lescaut.** Sylvie Valayre, Marcello Giordani, Carlos Chausson, Cheyne Davidson. Director musical: **Nello Santi.** Director de escena: **Grischa Asagaroff.** Decorados y vestuario: Reinhard von der Thannen.

ZÜRICH Hace 44 años, un joven Nello Santi dirigió por primera vez en Zúrich *Manon Lescaut*. La pasión por la música de Puccini fluye aún por las venas del maestro italiano, que cuenta ahora 73 años, y que supo transmitir a una orquesta que le sigue fabulosamente. El drama amoroso de Manon Lescaut y el caballero Des Grieux transcurre en toda su pureza e integridad (¡qué hermoso suena el preludio al acto III!). Con razón se ha convertido Nello Santi desde hace tiempo para el público suizo en uno de sus directores favoritos. Cree fervientemente en los apasionados tonos del joven Puccini, quien había afirmado sobre la versión musical de la novela de Prévost compuesta poco antes por Massenet: "él siente el tema a la francesa, con polvos de talco y minuetos; yo lo siento a la italiana, con



Cheyne Davidson, Sylvie Valayre y Carlos Chausson en *Manon Lescaut*

pasión desesperada".

Justamente esta acentuación unilateral de la "pasión desesperada" es el principal problema de la ópera. Junto a los cuatro grandes dúos de Manon y Des Grieux, el resto de la obra aparece como un puro accesorio y musicalmente no es siempre de la máxima calidad. Magníficamente apoyados por las olas orquestales de Santi, los protagonistas pudieron entregarse incondicionalmente a sus cometidos. Naturalmen-

te, Sylvie Valayre trató también de introducir tonos más delicados, para diferenciar sus grandes sentimientos. A pesar de un pronunciado vibrato, los momentos más convincentes fueron los pasajes líricos, especialmente en la extensa escena de la muerte. Su compañero Marcello Giordani, por el contrario, se basó primordialmente en la potencia, y su voz, que está adquiriendo una metálica dureza, tiende cada vez más al *fortissimo*.

No hay duda de que pudo con el papel, pero le faltaron matices.

Grischa Asagaroff, director de escena "de la casa" en la Ópera de Zúrich, trató de delimitar el individualista drama amoroso de manera extremadamente realista contra todo el trañín anecdótico, que acentuó de forma paródica. Se vio obligado a hacerlo, porque el decorado único en blanco y negro de Reinhard von der Thannen ofrecía pocas posibilidades de desarrollo (a lo que el traslado de la acción a la época de Puccini apenas aportó nada). Pero este juego resultó algo afectado y excesivo, ofreciendo mucho movimiento en el fondo del escenario, mientras en primer plano la triste pareja de enamorados revelaba sus apasionados deseos de manera estática.

Mario Gerteis

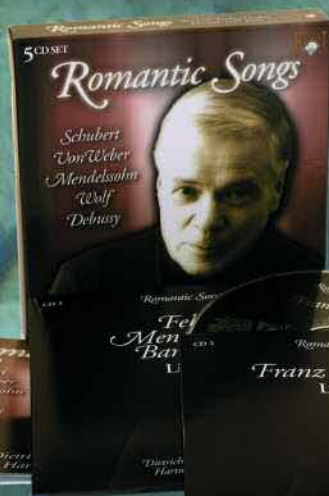
BRILLIANT CLASSICS



ROMANTIC ENSEMBLES
Spohr, Hummel, Berwald, Kreutzer,
Beethoven y Schubert
6 CD BOX



The Great Piano Concertos
Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt
Chaikovsky Rachmaninov, Ravel.
5 CD BOX



ROMANTIC SONGS
Schubert, Weber, Mendelssohn,
Wolf, Debussy
5 CD set



Sviatoslav Richter in concert
Beethoven, Schubert, Liszt
5 CD set



Top 100 Favourite Classical Melodies
5 CD set



Heinrich Schütz Edition
Volume II
Beethoven Cappella Augustana
Matteo Messori
5 CD set



Distribuidor exclusivo



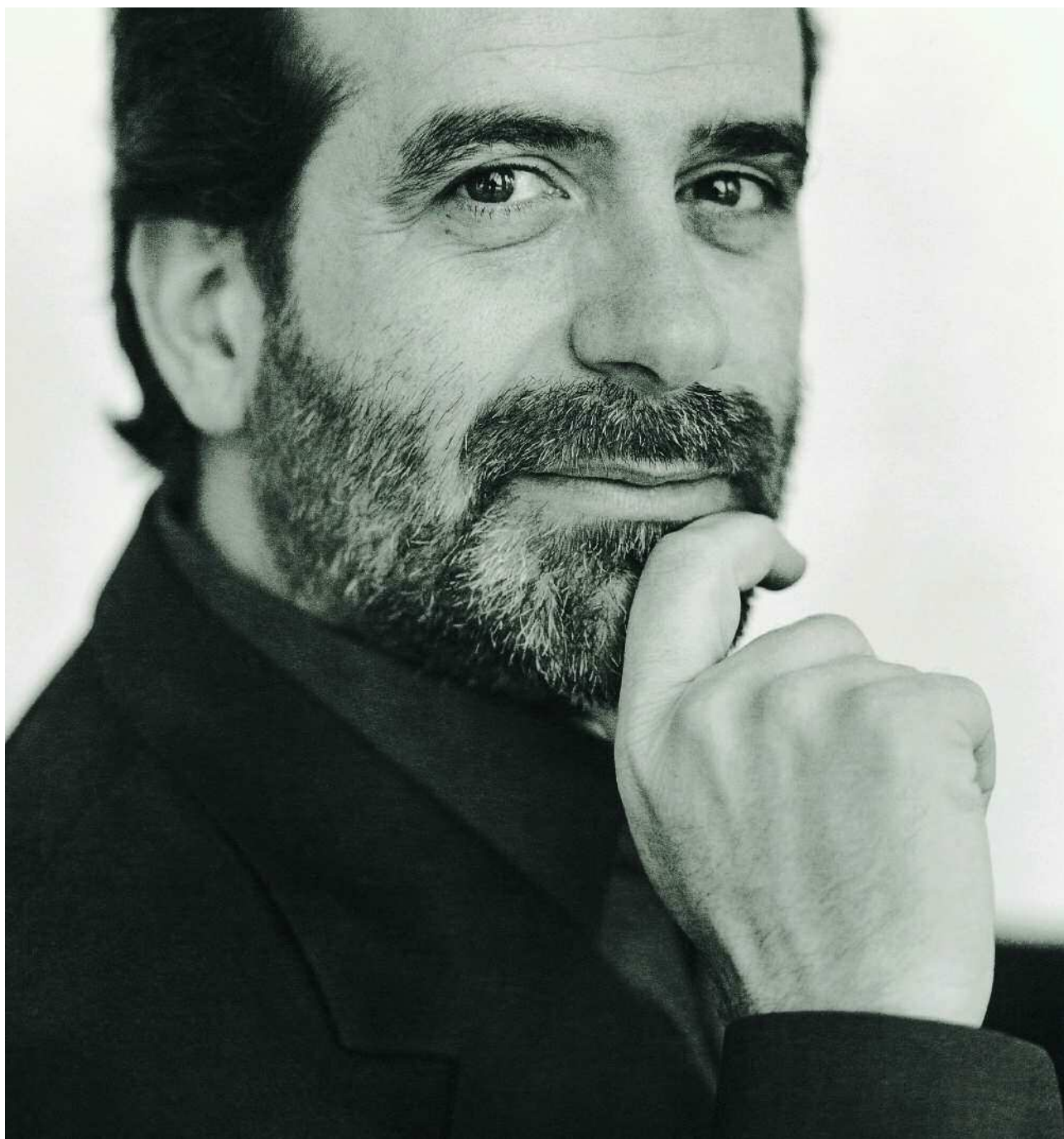
Polígono Európolis Calle O Nave 10-A
28230 Las Rozas (Madrid)
Tel : 91 636 04 23 Fax: 91 710 34 16
e-mail: catmusicsl@catmusicsl.com

Andrea Marcon

“EL MÚSICO QUE NO INVESTIGA SE MUERE”

Andrea Marcon, nacido en Treviso, estudió con Vanni Ussardi y en Basilea con Jesper Christensen y Jordi Savall. En 1983, fundó I Sonatori de la Gioiosa Marca y en 1998 la Orquesta Barroca de Venecia, el conjunto residente de la Scuola Grande di San Rocco. Con este grupo ha interpretado obras de Cavalli, B. Marcello, Cimarosa, Haendel y Vivaldi. Una aportación significativa al catálogo del autor de *Las cuatro estaciones* ha causado sensación, pues Marcon ha grabado en disco recientemente la serenata *Andromeda liberata* que está convencido que contiene una gran parte de música de Vivaldi. El 17 de noviembre de 2004, aprovechando una estancia de Andrea Marcon en Granada para ensayar las obras de Manuel García que iba a interpretar en el Festival de Cádiz, se le pudo hacer la siguiente entrevista.

Fotos: Harald Hoffman



Está aquí para trabajar con la Orquesta Ciudad de Granada. Es la segunda vez que la dirige.

Sí, pero en esta ocasión no se trata de un concierto de la temporada de la OCG, sino que la dirigiré en el Festival en Cádiz dedicado este año a Manuel García.

¿El padre de la Malibran y de Pauline Viardot?

Exacto. El verdadero descubrimiento de ese grandísimo tenor y muy buen compositor de una música muy interesante. Música española de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, de muy buena calidad, con mucho carácter. Nunca se había grabado, las partituras han sido publicadas a propósito para este acontecimiento.

La música de Manuel García es muy interesante, con un estilo entre el de Mozart y Cimarosa y el de Rossini, pero absolutamente española, con motivos y figuraciones populares, fantástica.

Una tradición española o hispano-italiana, a través de Scarlatti, Boccherini... Y más atrás, Farinelli, el favorito de Felipe V.

Sí, le cantaba todas las noches al rey. No había discos en aquella época. **Creo que era el único que podía hacer firmar los decretos a Felipe V cuando se encerraba a causa de la depresión. Pero quizá Manuel García escapa un poco a su especialización, a sus intereses, casi con un pie en el romanticismo.**

Amo toda la música, la música bella. El director de la orquesta me pidió hacer el proyecto. Dije que tenía que ver la música, me ha parecido muy interesante y he aceptado. Siempre me ha gustado el romanticismo, como el clasicismo. He realizado una elección natural por la música antigua, porque soy clavecinista y especialista en órgano antiguo, pero tengo interés también por el órgano romántico. No me da miedo dirigir música romántica.

Eso quizá diferencie los "barrocos" italianos de los neerlandeses. Pienso por ejemplo en Koopman o en Leonhardt, más "rigoristas" en la elección del repertorio.

Tienen diferente personalidad. Aunque Koopman es menos "calvinista" que Leonhardt.

Harnoncourt vinculaba el auge de la música antigua, con instrumentos originales, al divorcio entre el público y la música contemporánea. Algo parecido a lo que sostiene Baricco, de forma mucho más provocadora, en *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*.

¿Han traducido al español el libro de Baricco? Es un libro increíble. Alessandro Baricco me parece un genio. Yo creo que la provocación no agresiva es siempre positiva. La provocación hecha por un caballero tiene una reacción también positiva. Eso proporciona un movimiento de ideas. El problema es la provocación agresiva. La provocación hecha

con una sonrisa es siempre positiva.

Lo que sucede es que los adornianos que critica Baricco en general son muy académicos y algo malhumorados. Usted que está próximo a la cultura alemana lo sabe bien.

Incluso el movimiento de la música antigua es visto como algo severo, serio, de arqueología musical. Lo que no es verdad en absoluto. También en Italia los críticos musicales, por ejemplo los del *Corriere della Sera*, prefiero no decir nombres, siempre que escriben mal de los músicos que hacen música antigua, los ven como sacerdotes, siempre vestidos de oscuro, integristas, lo que no es cierto. Aún hay dificultades para la música antigua en Italia. Los críticos de los grandes periódicos tienen aún treinta años de retraso.

Sin embargo, ahora hay muchos grupos italianos que hacen música barroca.

Giardino Armonico en Milán, Florio en Nápoles, Alessandrini en Roma... El patrimonio musical es tan grande, que lo ideal sería tener cincuenta orquestas barrocas en Italia para hacer renacer todo el patrimonio. Especialmente en el ámbito de la ópera barroca. Es un trabajo de generaciones. Algo comienza a cambiar. En la temporada de la Scala, este año hay una ópera de Haendel, *Rinaldo*. Han llamado a un especialista para dirigirla, Ottavio Dantone, que es amigo de Riccardo Muti, presidente de la Accademia Bizantina. Esto es un signo muy fuerte de cambio. Pero Italia es un país muy conservador, mucho más que España.

Pero hay menos orquestas barrocas en España.

Hay modo de hacerlas. Aquí mismo, en Granada, se ha formado la Academia, entre los músicos de la OCG que están interesados. Se puede convertir en la mejor orquesta barroca de España y hasta del sur de Europa. A menudo es un problema político. La Orquesta Barroca de Venecia ha nacido del idealismo de pocas personas. Pero el idealismo no es bastante. En Zúrich lo hacen, en la orquesta de la ópera. Cuando vienen Harnoncourt o William Christie tocan con instrumentos barrocos bajo el nombre de La Scintilla. Pero son los mismos músicos. Muy innovadores. Sería posible hacerlo también en Granada.

Casi todos los directores de música barroca son instrumentistas, la mayor parte clavecinistas.

Ha sido lo mismo en la época antigua. Normalmente dirigían el clavecinista o el primer violín. El compositor de la ópera tocaba a menudo el clave en las representaciones. Y era el clavecinista el que trabajaba con los cantantes solistas. No se puede hacer una escuela de dirección de música barroca.

Es una música que no fue concebida para ser dirigida de un modo moderno. Los gestos de los directores modernos pueden destruir la música barroca...

O los barrocos el pie, como Lully con el bastón...

Pero las producciones grandes como óperas, oratorios... han sido dirigidas por el instrumentista, clavecinista o primer violín.

Hay una gran escuela de directores que proceden de clave.

No es que todos los clavecinistas puedan dirigir. Es un desarrollo natural de la profesión de clavecinista o de organista. Se comienza como solista, después se hace el *basso continuo*. Después te piden que prepares a los cantantes. En mi caso ha sido un proceso natural. Lo importante es que llegues en el momento que estás bien preparado, no anticiparte. Yo he dirigido la primera vez después de quince años de experiencia en el bajo continuo, como correpetidor, como acompañante. Y eso es lo correcto. No se puede aprender a ser director en un curso de verano. Se aprende trabajando con buenos directores, con buenas orquestas, con buenos solistas, cuando eres joven, y después poco a poco si se produce la posibilidad de hacerlo. Me sigue gustando mucho hacer música con los miembros de la orquesta. Si puedo, formo parte del continuo y toco en los recitativos.

El destino natural parece ser sin embargo no volver a tocar el instrumento, como Harnoncourt o Brüggen. O Minkowski, que no creo que toque ya el fagot.

El clavecinista puede seguir tocando. Es curioso e interesante que músicos que vienen de la música antigua, cada vez más hacen música romántica o incluso Bruckner, como Harnoncourt, y los músicos digamos modernos, que no tienen aún la experiencia, hacen música antigua, Rameau, etc. Abbado, Chailly, han comprendido que esta música debe ser interpretada de un modo diferente. Si se escucha la *Misa en si menor* por Karajan o las *Pasiones* por Karl Richter, sueñan siempre bien porque tienen la cultura del sonido opulento, pero es una estética completamente diferente. El prejuicio a la presunta rigidez de los músicos barrocos no es cierto. Son los más abiertos, los más disponibles para buscar la música. La última grabación de Abbado de las sinfonías de Beethoven parte de una revisión crítica, cada sinfonía con una plantilla orquestal diferente, según su época de composición, intentando no hacer lo mismo de siempre, con una voluntad crítica que es también artística. Que Abbado, con setenta años, piense así es fantástico. Solti tiene una entrevista, hecha uno o dos años antes de su



muerte, grabada en Salzburgo en que refiriéndose a la *Segunda Sinfonía* de Beethoven, con el metrónomo, dice “¿Por qué sólo ahora que soy tan viejo comprendo el *tempo* que ha escrito Beethoven? ¿Por qué no he intentado una vez tocar con el *tempo* que Beethoven ha escrito?” Pero lo mismo ocurre con todas sus sonatas y conciertos para piano, el *Concierto para violín*, todos los tríos con piano, los dúos, de violín y piano, de violonchelo y piano, tienen todas las indicaciones. Hay un libro de Carl Czerny. ¿Qué pianista lo conoce? ¿Quién se ha propuesto seguir de una manera crítica las ideas de Beethoven? Si luego tengo una idea propia diferente, bien. Esta cultura está llegando, finalmente. Antes, la posición del intérprete...

Sí, pero si se examinan los materiales del “fiel” Toscanini, se aprecian divergencias respecto de la partitura...

Pero es interesante que muchos de los tiempos de Toscanini sean cercanos a la intención de Beethoven. Es el menos romántico de todos. Si se hace una confrontación con Furtwängler, Toscanini suena como Harnoncourt o Gardiner. En cierto sentido, ha sido un pionero. Creo que no ha sido consecuencia de un discurso crítico de Toscanini, sino su propia estética. Cuando toca la música lírica de Verdi o Puccini

es totalmente diferente.

El discurso de la interpretación es siempre fascinante. Cuando la interpretación requiere muchas preguntas y pruebas, buscar documentos sólo para hacerse una imagen, aunque luego ésta no sirva. No importa. El proceso de búsqueda es siempre positivo. En todas las profesiones. Es como si un médico se detiene y carece de la pasión de buscar, de leer sobre las últimas investigaciones y de ir hacia delante, termina atrofiándose. En música esto es aún más peligroso, aunque claro, el médico puede matar a la gente, pero el intérprete muere porque no tiene dentro el sentimiento para tener la inspiración, porque no ha investigado, porque no ha visto... También la música muere.

Eso es lo que venía a decir Harnoncourt, hay que utilizar instrumentos originales (y además buenos) no por un criterio de adecuación musicológica, sino por una necesidad estética. Pasando a otro tema ¿cuál es la relación que mantiene la música antigua con el disco?

Cuando ha comenzado, sólo eran conocidos por todo el mundo *Las cuatro estaciones*, los *Conciertos para violín* y los *Conciertos de Brandemburgo* de Bach, el *Te Deum* de Charpentier... y eso representaba sólo un tres por ciento del total. Si coges hoy una revisi-

ta como SCHERZO y miras los discos de música antigua, un número grandísimo de ellos contienen obras que nunca habían sido grabadas. Los discos han sido la fortuna de la música antigua y la música antigua ha sido la fortuna de los discos. Lo normal antes era tener en casa las nueve sinfonías de Beethoven, las sonatas para piano. Antes del movimiento de la música antigua, la historia de la música comenzaba con Mozart o, digamos, con Bach. Pero todo lo anterior a Bach había sido muy poco grabado y, muy a menudo, muy mal grabado. Y esa ha sido la suerte de la música antigua. Tiene un público de aficionados porque la categoría del público que compra discos se puede dividir en dos. Primero, el que está encantado de comprar una obra que no conoce, como quien compra un libro nuevo, una nueva novela de Umberto Eco (aún no la ha escrito). Otro público quiere la misma obra que ya tiene, pero tocada de modo diferente. El primer tipo de público favorece a la música antigua, porque o no ha sido grabada o existen pocas versiones. En el otro campo, tenemos el Beethoven o el Bruckner de Harnoncourt. Tenemos la curiosidad de sentir la maestría de Harnoncourt, con su filosofía del sonido, seguramente habrá investigado cosas

que no conocíamos, tendrá una nueva interpretación que proponer.

¿Y la relación con las discográficas? ¿Mejor grandes o pequeñas? Usted ha pasado por dos grandes, Sony y Universal.

Mi primer disco con la Orquesta Barroca de Venecia lo grabé para una pequeña compañía, Arts. Antes, grabé varios discos para Divox con los Suonatori della Gioiosa Marca, grupo que formé en 1982.

Muy premiado en Francia, por ejemplo.

He trabajado con él durante diecisiete años. Era un grupo más bien de cámara, sin director, con un instrumento por parte. Excepcionalmente, con una formación mayor. Esa ha sido una de las razones. Un músico debe ser siempre interesante, e interesado. Aumentar el repertorio significa incrementar la plantilla, para mí ha sido una necesidad hacer óperas, serenatas... Vamos a hacer el cuatro de julio la *Misa en si menor* de Bach y la *Andromeda liberata* y otras cosas como óperas de Haendel. Para comenzar, está claro que no tienes otra posibilidad que hacerlo con una discográfica pequeña. A menudo son gestionadas con mucho amor, por muy poca gente que se reparte todas las funciones.

En Italia hay muchas.

Tactus, Symphonia... Pero es difícil grabar discos gratuitamente. Puedes hacer uno para comenzar. Pero para nosotros los músicos la vida es dura. Si uno no tiene el dinero para comer y mandar a los hijos a la escuela... Hacer el trabajo no es sólo un pasatiempo. También lo es, sin duda. A veces te

ofrecen la posibilidad de salir al mercado, pero sin cobrar o recibiendo cincuenta discos que tú mismo tienes que vender. No es fácil, tienen muchos gastos por la grabación, por la distribución... Lo ideal es que los músicos sean sostenidos por la comunidad porque se trata de proteger la cultura.

Así es en Francia.

También en Alemania. En Italia es un desastre, no hay nada. Si haces la restauración de un palacio antiguo o de un lienzo, hacen exposiciones, libros... No si te propones la representación de una ópera de Cimarosa que nunca se ha vuelto a representar, o de Cavalli, que tiene diez o doce que nunca se han hecho.

Quizá porque las artes visuales son más fáciles de "vender".

Prefieren dar dinero para cosas de calidad ínfima que editar la partitura o grabar una ópera de Cavalli que seguramente es una obra maestra. Esta sensibilidad falta en Italia, el país en que nació la ópera y ha habido una tradición musical impresionante durante siglos. Desde el comienzo, desde la época del Renacimiento encontramos a Gabrieli, Claudio Merulo, Gesualdo, Monteverdi, Corelli, Vivaldi para llegar a Cimarosa, que es el Mozart italiano y la ópera romántica. De cuatrocientos años, el interés del gobierno italiano siempre han sido los últimos cien años, el siglo XIX, de Bellini a Puccini. Es sintomático que si buscas un compositor en los billetes en liras, el único que aparecía era Verdi. En Italia es imposible escuchar una ópera de Monteverdi,

uno de los compositores más geniales de la historia. Tienes que ir a Francia o a España. En Venecia debería ser obligatorio que cada año hubiera una ópera de Monteverdi. Falta la voluntad de un renacimiento de este repertorio. Existe el dinero en los teatros líricos italianos para hacer las otras óperas.

Hay más teatros de ópera en Italia que en España.

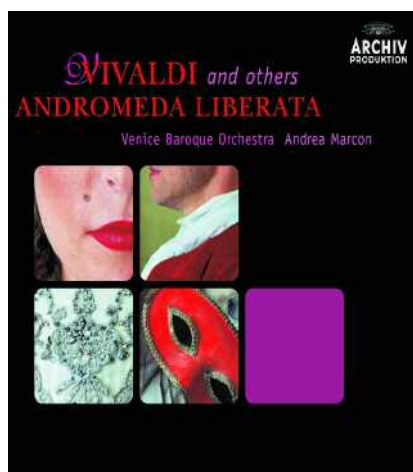
Pero las programaciones en España son mucho más interesantes. Son pocos los teatros italianos con una programación interesante. En la ópera se piensa cada vez más en el teatro separado de la música. Lo interesante son las puestas en escena. Hoy los directores teatrales son más importantes que los músicos. La música pasa al segundo plano. Porque se repite siempre el mismo repertorio. El verdadero interés debería ser interpretar la música que nunca se ha escuchado, reapropiarse un repertorio perdido. No es una crítica generalizada. Me parece fantástica la producción del *Ritorno* dirigido por Christie, que vi en Nueva York. Quizá porque es una ópera aún no muy conocida. Ronconi ha hecho un *Orfeo* fantástico en Florencia con René Jacobs.

No me ha dicho las ventajas de trabajar con las grandes discográficas.

La distribución y saberse apoyado en el trabajo, si se tiene la suerte de trabajar en exclusiva. Es como una familia de personas que creen profundamente en lo que haces. Esto es muy importante para el músico.

Joaquín García

UN DISCO PARA LA POLÉMICA



En abril de 2002, el musicólogo francés Olivier Fourés encontraba en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia el manuscrito de una serenata titulada *Andromeda libe-*

rata en el que no figuraba autoría alguna. Siguiendo fundamentalmente la escritura violinística del manuscrito y atendiendo a alguna de las arias que contenía, Fourés llegó a la conclusión de que se trataba de una obra de Vivaldi. Más tarde, prosiguiendo su investigación, supo que se interpretó por vez primera en un concierto organizado en el otoño de 1726, en Venecia, en honor del cardenal Pietro Ottoboni. Por su parte, el experto vivaldiano Michael Talbot niega que la obra pueda ser considerada como del autor de *Las cuatro estaciones* y considera que se trata de un *pasticcio* en el que su mano se unió a la de otros compositores, como Giovanni Porta y Tomaso Albinoni.

Andrea Marcon terciaba en la discusión, y en unas declaraciones recogidas por *The New York Times* el 21 de noviembre afirmaba que "es difícil para un musicólogo admitir que ha tenido

en sus manos un manuscrito durante diez años sin darse cuenta de lo que era. El ataque de Talbot es irritante. Escribió a Deutsche Grammophon para tratar de parar el lanzamiento de los discos pensando que yo era un estúpido o un ingenuo. Y no soy un estúpido. Yo hago mi trabajo y Talbot debería hacer el suyo". Marcon considera la paternidad de Vivaldi como enteramente plausible y ha creído prioritario, frente a cualquier discusión, dar a conocer la obra en el primer disco que realiza con la Orquesta Barroca de Venecia para el sello Archiv.

El caso es que los aficionados disponen hoy de una nueva obra vivaldiana, con su voz y su eco, y que la musicología demuestra ser un organismo vivo capaz de suscitar la discusión acalorada. Disfrutemos de la música, que la polémica está servida.

[Crítica de *Andromeda liberata* en la página 99].

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

DEL MES DE DICIEMBRE DE 2004

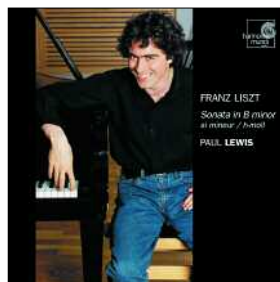


La distinción de **DISCOS EXCEPCIONALES** se concede a las novedades discográficas que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia.



BEETHOVEN:
Sonatas para piano opp. 10 y 13.
MAURIZIO POLLINI, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 810-2.

Un Beethoven que ahonda en su clasicismo más puro. Todo resulta natural, fluido, carente de manierismo. **C.V.N.** Pg. 77



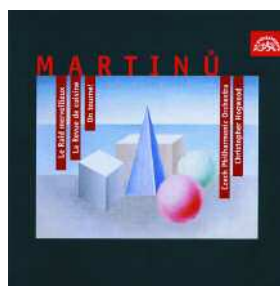
LISZT:
Sonata en si menor. Nubes grises. Richard Wagner – Venecia. Cuatro pequeñas piezas para piano. En rêve. e.a.
PAUL LEWIS, piano.
HARMONIA MUNDI HMC 901845.

Con un sonido untuoso y una articulación transparente Lewis logra una de las lecturas más interesantes de la discografía moderna. **C.V.N.** Pg. 89



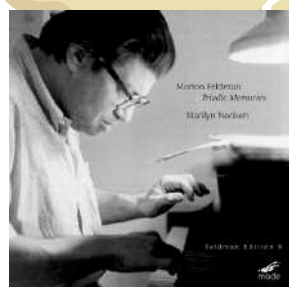
DEBUSSY: El Mar. MAHLER: Sinfonía nº 2 "Resurrección". ETERI GVAZAVA, ANNA LARSSON. ORFEOŃ DONOSTIARRA. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE LUCERNA. Director: CLAUDIO ABBADO. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5082.

Todos los calificativos laudatorios son poco para traducir con palabras estas emocionantes interpretaciones en vivo. **E.P.A.** Pg. 80



MARTINU:
Le raid merveilleux, ballet mécanique. La revue de cuisine, ballet para seis instrumentos. On tourne!, ballet en un acto.
ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. Director: CHRISTOPHER HOGWOOD. SUPRAPHON SU 3749-2 031.

Magnífico Hogwood, sensacional Martinu, espléndidos filarmónicos checos. No se lo pierdan. **S.M.B.** Pg. 89



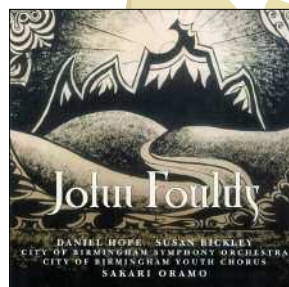
FELDMAN:
Triadic memories. MARYLIN NONKEN, piano.
2 CD MODE 136.

Nonken ilumina la música de este *Triadic memories*, que, a partir de ahora, figurará desde una óptica distinta en la *memoria* del aficionado mortoniano. **F.R.** Pg. 82



PROKOFIEV:
Sonatas para piano nºs 1, 6 y 7. Toccata op. 11. Estudio op. 2, nº1.
FREDDY KEMPF, piano. BIS CD-1260.

Unas partituras llenas de vigor que con interpretaciones como las de Kempf nadie debería diseñar. Soberbio. **S.M.B.** Pg. 91



FOULDS: Tres mantras de "Avatara" op. 61b. Lyra Celtica. Apotheosis. Mirage. SUSAN BICKLEY, mezzosoprano; DANIEL HOPE, violín. CORO JUVENIL Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BIRMINGHAM. Director: SAKARI ORAMO. WARNER 2564 61525-2.

Las versiones que se nos ofrecen son extraordinarias. Un disco sorprendente y emocionante. **C.V.W.** Pg. 83



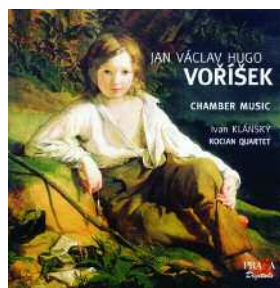
PROKOFIEV: Cinderella, suite del ballet op. 87 transcrito para dos pianos por Mijail Pletnev. RAVEL: Ma mère l'oye, para piano a cuatro manos. MARTHA ARGERICH Y MIJAIL PLETNEV, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 8172.

Argerich y Pletnev están desbordantes. Un exquisito recital a cuatro manos. **S.M.B.** Pg. 92



KOEHLIN:
Vers la voûte étoilée op. 129. Le docteur Fabricius op. 202.
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. CHRISTINE SIMONIN, ondas Martenot. Director: HEINZ HOLLIGER. HÄNSSLER CD 93.106.

Estamos ante un descubrimiento de gran importancia. Un disco con mucha, mucha belleza. **S.M.B.** Pg. 87



VORÍSEK:
Sonata para violín op. 5. Rondó para violín y piano op. 8. Variaciones para violonchelo y piano op. 9. Rondó para cuarteto de cuerda op. 11. CUARTETO KOČIAN. IVÁN KLÁNSKÝ, piano. PRAGA PRD/DSD 250 204.

Un disco para conocer y que merece ser disfrutado una y otra vez. Una preciosidad. **J.P.** Pg. 100

sch^{er}zo DISCOS

Año XX – nº 192 – Diciembre 2004

Isabelle Levy



SPINOSI

ALESSANDRINI

BIONDI

SCHNEEBELI

El barroco que viene

PERLAS ANTIGUAS

Los importantes novedades vocales se incorporan, como últimas entregas, a la ambiciosa *Edición Vivaldi* auspiciada por el sello Opus 111 (desde este otoño distribuido en nuestro mercado por Diverdi): el volumen II de *Conciertos y cantatas de cámara* a cargo de Gemma Bertagnolli y el conjunto L'Astrée dirigido por Giorgio Tabacco, y el muy esperado *Orlando furioso* que, con Jean-Christophe Spinosi al frente del Ensemble Matheus y el Coro Les Éléments, acoge un reparto integrado por Marie-Nicole Lemieux, Jennifer Larmore, Veronica Cangemi y Philippe Jaroussky. También para la discográfica gala, Rinaldo Alessandrini presenta su último Monteverdi, las *Vespro della Beata Vergine* en lo que se anuncia como "nueva transcripción" a cargo del clavecinista y director del Concerto Italiano que cuenta, para la ocasión, con las voces de Roberta Invernizzi, Sara Mingardo, Francesco Ghelardini, Vincenzo di Donato, Pietro Spagnoli, Furio Zanasi y Antonio Abete.

Si Ton Koopman prosigue con el Volumen 16 su laboriosa integral de las *Cantatas* de Bach (Challenge), Fabio Biondi y Europa Galante —esta vez junto a Patrizia Ciofi— continúan su antología sacra vivaldiana para Virgin con una nueva versión del *Laudate Pueri Dominum* y tres *Motetes* (los RV 626, 627 y 631). En Universal, una selección de arias de oratorios romanos de Caldara, Stradella y Haendel conforma el nuevo recital de Cecilia Bartoli (Decca), aquí en compañía de Marc Minkowski y Les Musiciens du Louvre. Un repertorio algo posterior en el tiempo al contenido en el registro de Anne Sofie von Otter para Archiv: monodias barrocas italianas firmadas por Caccini, Ferrari, Monteverdi, Frescobaldi y Barbara Strozzi. Finalmente, destacar los *Grandes Motetes* de Lully (K617) por Olivier Schneebeli y sus *Pajes y Chantres del Centro de Música Barroca de Versalles*.

En el terreno clavecinístico —y tras sus *Suites inglesas* del año pasado— Christophe Rousset continúa su periplo por la obra bachiana con las *Suites francesas* que, como la anterior entrega, edita Ambroisie (Harmonia Mundi) en un doble CD. Igualmente distribuido por el sello de Arles, Mirare anuncia el esperado segundo volumen de *Sonatas* de Domenico Scarlatti a cargo de Pierre Hantaï mientras Skip Sempé dedica su última grabación en Alpha (Diverdi) a las *Suites pour clavecin* de Louis Couperin. Por último, el veterano organista André Isoir consagra a Buxtehude (Calliope) su última grabación efectuada en la basílica Saint-Remi de Reims.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Perlas antiguas 65

ENTREVISTA:

Emilio Aragón. *J.A.L.* 66

ESTUDIO:

Boris Godunov. *S.M.B.* 67

REEDICIONES:

Jovanschina en DVD. *S.M.B.* 68

Naxos Historical. *B.M.* 69

Dal Segno. *S.M.B.* 70

Warner Edición Dvorák. *S.M.B.* 71

Virgin-Homenaje a Poulenc. *S.M.B.* 72

Virgin Veritas x 2. *E.M.M.* 72

Arioso Grandes Directores. *C.V.N.* 73

DISCOS de la A a la Z 74

DVD de la A a la Z 108

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS 111

EL BARATILLO. *Nadir Madriles* 112

Emilio Aragón

“HABRÁ DIRECTORES QUE MEJORARÁN LO QUE HE ESCRITO”

Hace unos días, Emilio Aragón dirigía en el Teatro Real de Madrid dos conciertos para presentar un disco que ha grabado con la Orquesta Sinfónica de Tenerife destinado al público infantil. En él se incluyen dos obras escritas por el propio Aragón: *El soldadito de plomo*, sobre la conocida historia de Andersen, y *La flor más grande del mundo*, subrayando musicalmente el único cuento escrito por José Saramago. Las localidades se agotaron hora y media después de ponerse a la venta, prueba evidente del poder mediático de este artista plural, que hace cuatro años puso en marcha en Gijón la Fundación Magistralia, y que ha articulado un buen número de proyectos dedicados a la formación musical de los más jóvenes.

Con su título de piano bajo el brazo, hace seis años decidió trasladarse a Boston a estudiar dirección de orquesta y composición con Richard Hoenick y John Heiss ¿Consideraba insuficiente el nivel de docencia en España?

Al contrario. Creo que hay gente maravillosa. Personas magníficas. En este caso simplemente fue para, en cierto modo, blindarme. En otro entorno, en otra casa, con otra comida... Estando al otro lado del Atlántico era más complicado que mis socios y mis amigos me dijeran “oye, toma un avión y ven”. Aun así, lo tuve que hacer en un par de ocasiones, aunque sólo fuese por dos o tres días.

Por la vía de Magistralia ¿quería dar rienda suelta a sus afanes de pedagogo?

La idea inicial de esta Fundación era intentar que los chavales de 15 y 16 años, que estaban en un conservatorio, y a los que lo máximo que se les brindaba era la música de cámara, pudieran hacer atril. Y esto sólo era posible, juntándose durante el verano con otros 80 o 90 colegas para tocar en una orquesta. Ese fue el primer objetivo, aunque Magistralia tiene como vocación llegar más allá, por lo que queremos ampliar el periodo de trabajo al resto del año. Y no solamente eso, sino que a partir de la Semana Santa del año que viene vamos a crear tres grupos distintos: preescolares, preadolescentes y adolescentes, que supondrán otras tantas temporadas, donde los alumnos tendrán la oportunidad de recibir clases de magníficos profesores, siempre en Gijón, en Asturias.

¿Fue con ellos con quien ejerció por primera vez como director?

No. Anteriormente ya lo había hecho con un pequeño grupo llamado Particella que formamos en Madrid con alumnos del Conservatorio de Arturo Soria. Creamos la Orquesta Sinfónica de Arturo Soria con la que dimos conciertos. Lo recuerdo como una experiencia maravillosa. Aunque mi mujer casi me echa de casa, porque de lunes a viernes trabajaba y los fines de semana me iba a ensayar con los chicos. Incluso salíamos a dar conciertos viajando en autobús a Cuenca, a Gijón... Pero llegó un momento en que yo físicamente no podía más, y me tuve que limitar a ceñirme sólo al verano.

¿Qué programas les ha dirigido?

Con estas orquestas he hecho siempre mis obras y, a veces, otras como *Pedro y el lobo*. A la del Conservatorio sí le he dirigido un poco de todo.

¿Tiene algún repertorio en el que

sienta más cómodo?

La verdad es que me siento cómodo con todo. Sinceramente. Cada una de las partituras con que me enfrento trato de disfrutarla y de sacarle el mayor jugo posible. Desde el *Egmont* de Beethoven a ese *Pedro y el lobo* que decía pasando por la *Sinfonía n.º 62* de Haydn o cualquier cosa de Ravel, por citar algunas de las obras que he dirigido recientemente.

Hay quien se hace director para que los otros no destruyan a sus criaturas. ¿Es su caso? ¿Es celoso de lo que escribe?

No. De hecho, estoy convencido de que habrá directores que mejorarán lo que yo he escrito. De todas maneras, sí es cierto que las primeras veces que se dirigen prefiero estar, para intentar de algún modo imprimir o marcar las pautas de lo que quiero hacer.

¿Se las piden con frecuencia?

Sí. Y por otra parte, lo que me están solicitando mucho es la posibilidad de hacer reducciones para orquestas de cámara para esos conciertos pedagógicos que se dan. Y estoy en ello. Del *Soldadito de plomo*, que está pensada inicialmente para más de sesenta músicos, quiero hacer una para octeto, o para un conjunto de más o menos esas dimensiones.

Así como la música de *La flor más grande del mundo* está más próxima a los subrayados incidentales de las bandas cinematográficas, en el *Soldadito* se percibe voluntad de compromiso ¿Existe un punto de emulación en sus obras?

Creo que al final es inevitable sudar aquello que has bebido. En algunas ocasiones haces guiños a propósito; en otras te salen. Sí puedo decir con qué me identifico más, tal vez diría que con el postimpresionismo. Si se les pregunta a mis hermanas o a cualquiera de mi familia cuáles son mis compositores preferidos seguro que contestarían que Ravel o Prokofiev. Luego, a la hora de crear, es inevitable que haya referencias, y no lo voy a negar. Pero la historia de la música está llena de ellas. Lo que sí puedo decir es que me siento muy cómodo en la música tonal y es lo que voy a seguir haciendo.

Cita mucho a Prokofiev, Sin embargo, su *Soldadito* suena más a Stravinski.

Seguramente. No digo que no. Pero es que está en mi cabeza, y lo hago sin querer, porque es otro de mis compositores favoritos, a quien admiro por su personalidad y por su obra. Más desde que hace unos meses vi en el canal Arte un documental excelente — sin ningún tipo de comentarios, con la cámara gra-



bándole a él— que me acabó de convencer en lo que digo.

¿Qué otras obras ha compuesto?

Un trío para chelo, trompeta y piano, un divertimento para piano y orquesta de cuerda y seis canciones líricas para mezzo y piano, que algún día pienso orquestar y que es lo único que está sin estrenar. Y ahora pretendo hacer un ballet en un acto de unos setenta minutos de música.

La captación del interés de la infancia ¿es el mejor camino para que la música no muera?

Creo que sí. Últimamente se oye decir que los niños suelen escuchar la música de sus hermanos mayores. Pero a mí me parece que no. Los niños siguen siendo niños y como a tales les gusta escuchar *Pedro y el lobo* o la *Historia de Babar*. El problema luego es que todo se reduce a sota caballo y rey, y al final siempre se acaban repitiendo las mismas obras de Britten, Poulenc o Prokofiev a la hora de pensar en qué ofrecerles.

¿Cómo procedería para ampliar ese reducido catálogo?

Invitando a los jóvenes compositores a escribir también obras destinadas a este tipo de público.

Juan Antonio Llorente

Boris Christoff

MONTANDO Y DESMONTANDO A BORIS

MUSORGSKI: Boris Godunov.



BORIS CHRISTOFF (Boris, Pimen, Varlaam), NICOLAI GEDDA (El falso Dimitri), EUGENIA ZARESKA (Marina y El zariévich Fiodor), WASSILI PASTERNAK (el iuródivi), ANDRZEJ BIELECKI (Misail, Shuiski y Jrushov), LYDIA ROMANOVA (La posadera y La niñera), KIM BORG (Rangoni y Shelkalov).

CORO RUSO DE PARÍS.

ORQUESTA NACIONAL DE LA RADIO FRANCESA.

Director: ISSAY DOBROWEN.

Apéndice: GRABACIONES EN ESTUDIO DE FIODOR CHALIAPIN COMO BORIS GODUNOV.

3 CD NAXOS 8.110242-44. ADD. 204'20" (ópera), 26'31" (Chaliapin). Grabación: París, Théâtre des Champs-Élysées, VII/1952 (ópera). Londres, Kingsway Hall y Queen's Small Hall, 1926 y 1931 (Chaliapin). Ingeniero de la restauración: Mark Obert-Thorn. Distribuidor: Ferysa.   PE



Con una o dos de las referencias Rimski se educaron varias generaciones de amantes de *Boris*. No hay que desdeñarlas ahora, sino entenderlas, y sobre todo ver las bondades de batutas y voces. Hoy ya no existen esas batutas, o apenas; y, desde luego, desaparecieron esas voces. No tema el lector: no vamos a extendernos de nuevo con "lo que hay y no hay" en este *Boris*. Baste con decir que este triple álbum contiene una versión Rimski con algún que otro corte: ha desaparecido San Basilio, porque estamos en una época en que, de acuerdo con alguna de las intenciones originales, Kromi excluía San Basilio y le quitaba la escena del iuródivi martirizado por los niños. Hay también alguna inconsecuencia debido a la tradición o al divismo del protagonista: Kromi aparece antes que la muerte de Boris. Por lo demás, hay un acto polaco como es debido (treinta y seis minutos).

Hay dos referencias históricas de la versión Rimski en las que Boris Christoff hace los tres papeles de bajo (el zar, más Pimen y Varlaam). Una es ésta, grabada en 1952, y otra la de André Cluytens, posterior en diez años. Ambas fueron de la EMI francesa (Pathé Marconi, si no me equivoco), y la propia EMI reeditó en 1994 una remasterización de la de Dobrowen (la que comentamos ahora)

en su serie *Références*; desde luego, fue objeto de comentario en estas páginas por aquellos días. Ahora Naxos nos trae el mismo registro, aunque en una restauración sonora distinta, que revaloriza esta interesante versión.

En nuestra opinión, la hazaña de Christoff es legítima en ambos casos, aunque la lectura de Cluytens suene mejor y sea más redonda. Lo que ya no es tan legítimo es que, como Chaliapin, imponga Christoff como final la muerte de Boris y le quite efectividad al cuadro de Kromi. Christoff es continuador de la línea de Chaliapin en cuanto a gesto y expresividad, y en este sentido sus interpretaciones codifican una opción de especial interés, no una exageración del lejano modelo. Como puede verse en los créditos, otros cantantes hacen doblete, e incluso triplican (Bielecki), como el protagonista. El resultado en lo vocal es de mucho nivel, tanto por los tres personajes muy matizados de Christoff (el mismo timbre, pero distintas construcciones vocales y dramáticas) como por la divina voz de Gedda, en su mejor momento; la bella prestación de la mezzo Zareska, de voz pastosa y flexible, lo mismo infantil e inocente (Fiodor) que adulta y pérfida (Marina); la flexibilidad de una voz de raíz belcantista como la de Bielecki, aunque no se moviera a gusto en los graves. No será preciso encarecer esos dos lujos que son los dobletes de Romanova y Borg. Es una lástima que el llamado Coro ruso de París fuera un poco gritón y no estuviera a la altura de ese racimo de voces. Dobrowen, que fallecía al año siguiente, acompañaba con eficacia, con sentido dramático, con pundonor, en una época en que sólo alguna batuta rusa lo hacía de manera claramente superior (Golovanov). Pero de este registro hace más de cincuenta años, y desde entonces Dobrowen ha sido más o menos aventajado, como lo ha sido la versión Rimski. Ahora bien, no ha sido un progreso espectacular. Ese progreso no ha eliminado el interés de lo que decía entonces Dobrowen con su batuta y sus huestes franco-rusas, ni en general el elevado interés de esta lectura, cuyas grandes bazas (las voces) sabrán apreciar los aficionados al cabo del tiempo.

Como propina, el tercero de los CD nos trae registros de Chaliapin en el papel de Boris. No hay que confundir todas estas grabaciones con las que editó EMI en diversos momentos en la serie *Références*, aunque alguna se repite. En la reedición de 1987 (*Chaliapin: arias de óperas rusas*, CDH 7610092) teníamos cinco escenas grabadas en fechas distintas: dos partes de la coronación (Salle Pleyel, Opera Rusa de París, dirección de Max Steinmann, enero de 1931; Queen's Hall, dirección de E. Goossens, mayo de 1926); monólogo del acto segundo y escena del carillón del mismo acto (ambos, Kingsway Hall, London



BORIS CHRISTOFF

Symphony, dir. de M. Steinmann, junio de 1931); despedida y muerte, acto cuarto (Covent Garden, dir. de Vincenzo Belleza, julio de 1928).

Algunas de las seis tomas que ahora trae Naxos son registros no tenidos en cuenta para su publicación. Se repiten los famosísimos solos del acto II (1931), pero la coronación que se nos propone es toda de 1926, en el Queen's Hall y con la batuta de E. Goossens; la segunda parte sí es la de EMI, pero no la primera. Seguimos en 1926, en el Queen's Hall y con Goossens en los dos cortes de despedida y muerte de Boris, que cierran el CD. Se nos puede preguntar: ¿tiene todo esto interés artístico? Cuestión retórica, o de principiante: es notorio que se trata de documentos de primer orden. Es una manera de hacer que ha marcado todo el siglo XX, y que no ha sido superada del todo. La manera de Chaliapin (sería más adecuado que escribiéramos Shaliapin) es una manera antigua, pero cargada de electricidad, de nervio, de pathos, a menudo recitado dramático más que canto, con mucho de influencia verista, con trucos que hoy nos pueden sonar poco legítimos, pero escucharemos estos fonogramas una y otra vez como propuesta artística de primer orden y como documento; no son separables ambas dimensiones, y al oír las comprendemos que son mutuamente fecundas. Si el *Boris* de Christoff y Dobrowen no es referencia ideal para iniciarse en este título señero del repertorio, las interpretaciones de Chaliapin tampoco lo son para construir hoy el personaje del zar vilipendiado y calumniado por Pushkin y por Musorgski. Pero se trata de viejas propuestas que enriquecen la historia del sonido grabado. Este álbum, con estos contenidos, es un precioso regalo para el aficionado.

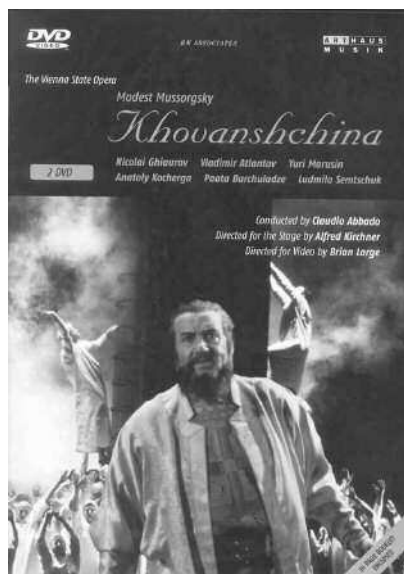
Santiago Martín Bermúdez

Claudio Abbado

EN BUSCA DE MUSORGSKI

MUSORGSKI: Jovanschina.

ORQUESTACIÓN DE DIMITRI SHOSTAKOVICH, ESCENA FINAL ORQUESTADA POR IGOR STRAVINSKI. NICOLAI GHIAUROV (Ivan Jovanski), VLADIMIR ATLANTOV (Andrei Jovanski), PAATA BURCHULADZE (Dosifei), IURI MARUZIN (Vasili Golitsin), ANATOLI KOTSCHERGA (Shakloviti), LUDMILA SEMTSCHUK (Marfa), JOANNA BOROWSKA (Emma), HEINZ ZEDNIK (El escribano), BRIGITTE PSCHNER-KLEBEL (Susanna). CORO Y ORQUESTA DE LA STAATSOPER DE VIENA. CORO DE LA FILARMÓNICA ESLOVACA DE BRATISLAVA. CORO DE MUCHACHOS DE VIENA. Director musical: CLAUDIO ABBADO. Director de escena: ALFRED KIRCHNER. Escenografía: ERICH WONDER. Figurines: JOACHIM HERZOG. Coreografía: BERND R. BIENERT. Director de vídeo: BRIAN LARGE. 2 DVD ARTHAUS 100 310. 190'. Filmación: 1989. Distribuidor: Ferysa.  PN



Musorgski sí terminó *Boris Godunov*. Otra cosa es que en la versión final estrenada en 1874 falten cosas de la anterior que reclamen su lugar. Pero se puede acudir a una versión auténtica, por decirlo así. No es el caso de *Jovanschina*, inconclusa a la muerte del compositor. Rimski puso manos a la obra, años antes de enfrentarse con *Boris*, y consiguió que tan importante obra se diera a conocer. Al cabo del tiempo, como en el caso de *Boris*, se consideró legítimo y necesario volver a los manuscritos de Musorgski y a las sucesivas aportaciones de otros maestros para acceder a lo ocultado por la benevolencia de Rimski, que limó asperezas o dio brillo a lo que tenía que ser oscuro e incluso opaco y occidentalizó lo que armónicamente no tenía por qué serlo. Lo de siempre. Musorgski no llegó a componer el final de los actos segundo y quinto y, aunque no llegó a orquestrar demasiado, existen instrucciones más o menos adecuadas sobre cómo

llevar a cabo la orquestación. Rimski modificó armonías, cortó aquí y allá, varió tesituras, y la obra pudo estrenarse en 1886, algo menos de cinco años después de fallecer Musorgski, y diez años antes de la primera versión *Rimski* de *Boris*.

El musicólogo ruso Pavel Lamm, gran amigo de Prokofiev y de Miaskovski, se convirtió en 1928 en director de la publicación de la obra completa de Musorgski y de obras concretas de otros compositores. En los años siguientes surgieron así ediciones de óperas y otras obras de cámara, sinfónicas y vocales, a partir de los manuscritos existentes, y con el prurito de restituir la autenticidad de las intenciones de cada compositor. Así aparecieron ediciones auténticas de obras como *Boris Godunov* y *Jovanschina*, de Musorgski, mas también de *Rusalka*, de Dargomishki, y *El príncipe Igor*, de Borodin, e incluso *El voivoda*, ópera temprana de Chaikovski destruida por el propio compositor.

Pasaría mucho tiempo hasta que Shostakovich publicara una versión que pretendía ser fiel a las intenciones de Musorgski, a partir de los intentos de Stravinski y Ravel antes de la primera guerra mundial, que fueron encargados de Diaguilev para los Ballets Rusos. La versión de Shostakovich, publicada en la década de los sesenta del siglo pasado, ha ido ganando aceptación y suele ser fuente de las interpretaciones actuales. Es decir, Shostakovich se ha impuesto con *Jovanschina*, al contrario que con su *Boris*.

Hará catorce años que reseñábamos en SCHERZO la espléndida lectura fonográfica de *Jovanschina* en la batuta de Abbado, para DG. Este DVD recoge una sesión muy parecida, de las mismas fechas y aquella misma Viena. Hay dos cambios importantes: Ghiaurov en lugar de Haugland, y tal vez salimos ganando con el veterano, a pesar de los pesares que ahora veremos; Maruzin como Golitsin, en vez de Popov; y una buena cantante como Semtschuk en lugar, ay, de la insuperable Marjana Lipovsek.

La opción sigue siendo la misma, y el paso del tiempo no hace sino consolidar su gran altura artística en tanto que fonograma. Al preferir la versión de Shostakovich opta por una *Jovanschina* áspera, lo contrario que el género *grand opéra*, por mucho que la obra haya surgido de ahí. Aunque no sean incompatibles, se prefiere la garra, la fuerza al brillo allí donde Musorgski no había puesto brillo y Rimski sí. Orquestalmente rica, pródiga, de sorprendentes timbres, esta *Jovanschina* es el retrato trágico de un tiempo de cambio insoslayable en que el pasado pretende convertirse en presente. Como decíamos hace años, la altura shakespeariana de la obra pocas veces se ha dado así, y para ello habría que acudir a antiguas lecturas rusas que hace

catorce años no habían sido rescatadas todavía de los archivos.

Ahora bien, y al margen de unos coros espléndidos, incluido el infantil, los problemas de esta sesión se dan en lo estrictamente vocal. Lo mejor es el Dosifei de Burchuladze, excelente bajo para este fanático que sin embargo posee gran estatura humana y dramática, un complejo personaje que no se puede despachar con pinceladas. Se mantiene, a pesar del tiempo y en medio de trucos, un eficaz Ghiaurov en Ivan. Los tenores cumplen como pueden, con algunos forzamientos (Mazurin en la escena de la carta, de manera no muy lejana a Popov en la versión audio), mas también con bastante sentido dramático, en especial en el caso de Atlantov, un Andrei siempre encendido; aunque también Mazurin en su escena, hasta la culminación en el enfrentamiento a tres bandas del acto tercero, que luego comentamos. Kotscherga, que ha cantado Boris en la versión de referencia también de Abbado, interpreta un espléndido Shakloviti (atención a su "lamento sobre Rusia" en el acto tercero). Semtschuk, en Marfa, resulta muy adecuada, con personalidad, aunque con menos voz que Lipovsek. La breve pero intensa presencia de Joanna Borowska, en la acosada Emma, esa mujer exótica, protestante, poco menos que extranjera, que provoca la pasión del joven Andrei.

Uno de los momentos culminantes de esta lectura es el enfrentamiento ideológico del segundo, con tres posturas en rigor irreconciliables: Golitsin, Jovanski, Dosifei. Resalta el conflicto mediante una clara oposición vocal. Aquí, más que en las forzadas tramas eróticas (que, por otra parte, trata el compositor con total falta de complacencia), es donde se muestra Musorgski inspirado y a gusto, y aquí es donde brilla mejor la batuta dramática de Abbado. Al margen, claro está, de los importantes momentos corales: los *streltsi* borrachos, autocomplacientes, reñidos por sus esposas, con ese canto popular en medio que simboliza la ingenuidad del perverso, que ignora que de un momento a otro le espera la muerte como grupo y como individuo, como simboliza la vacilación, la impotencia de Jovanski, el señor que ya no puede proteger a los suyos. O como la escena final, la orquestada por Stravinski (las partes orquestadas por Ravel se perdieron en su día), sobria, austera, y sin embargo encendida (es decir, que Stravinski también podía componer así). Atención a la primera parte del acto tercero, que tiene como función dramática demostrar la humanidad de Marfa y Dosifei, a costa de la pobre Susanna, uno de esos personaje negativos que sirven para afirmar a otros.

La muy interesante propuesta escénica de Alfred Kirchner pierde bastante en la filmación, y no porque sea de

Brian Large, sino porque está pensada para el teatro, no para este soporte. Como a menudo sucede, hay que echarle cierta imaginación, conceder aquí y allá, y no considerar la toma de vídeo como una propuesta estética en sí. Los decorados de Erich Wonder tienden a la abstracción, mientras que los figurines de Herzog mantienen cierta pretensión histórica. Hasta llegar a lo obvio, como en la escena del enfrentamiento triangular, en la que Maruzin se viste de francés con peluca para que comprendamos su *occidentalismo*. Pero a lo largo de estas tres horas hay mucha verdad escénica, sobre todo cuando están en juego

las fuerzas históricas que, pese a no pocas libertades del compositor, inspiraron esta obra inmensa, más difícil y menos cercana que *Boris*, pese a las concesiones del compositor (al menos, dos: la trama amorosa con triángulo y las danzas exóticas para el Ballet Imperial). Y esa verdad hace que esta filmación sea una de las mejores opciones posibles para acceder con imágenes a este título operístico. Aunque perdamos de vista ese decorado que conforma la acción; y pese a esa absurda coreografía de las danzas persas (por otra parte: qué haces con esa escena tan *pompier*), con un Ghiaurov naturalísimo, que

incluso mastica sus viandas, lo que choca y chirría frente a un baile estilizado y hasta pretencioso (las esclavas llegan con cadenas y totalmente cubiertas: ¿lo captan ustedes?). Hay demasiadas aportaciones en una ópera para que el todo funcione, y en la ópera filmada hay que añadir la toma en vídeo. El equilibrio es muy favorable, y el todo funciona y satisface al espectador exigente. Pero, si no erramos mucho, no le provocará los entusiasmos que se le han dedicado aquí y allá en páginas críticas. Las cosas, como son.

Santiago Martín Bermúdez

Naxos Historical

DEL BAÚL DE LOS RECUERDOS

En sus infatigables series, Naxos sigue ofreciendo las pulidísimas remasterizaciones de Ward Marston, capaces de volver audibles para un escucha de hoy las venerandas tomas acústicas de principios del siglo XX y las iniciales del período eléctrico.

La edición integral de Beniamino Gigli alcanza su quinto volumen (8.110266) con los registros obtenidos en Camden y Nueva York (años 1927 y 1928). Desfilan por ellos algunos de los caballos batallones y victoriosos montados por el tenor de Recanati: Edgardo, Vasco da Gama, Alfredo, Wilhelm Meister, Turiddu, es decir una amplia alternancia de papeles líricos y de carácter, que Beniamino podía abordar por su dominio de los volúmenes y la facilidad con que abría la vibración de sus emisiones o las reducía a un resplandeciente hilo vocal.

Especial interés revisten las placas en las que el artista comparte página con nombres de primera fila para la época. Con Giuseppe de Luca, un barítono lírico de nobles medios y canto depurado, ofrece los dúos de *Los pescadores de perlas* y *La Gioconda* (éste con las dos tomas: la editada y la inédita). Una tropa ilustre (De Luca, Ezio Pinza, Amelita Galli-Curci, Angelo Bada, Louise Homer) se reúne en torno a Gigli para servir dos camafeos de la historia del disco: el cuarteto de *Rigoletto* (también en doble toma) y el sexteto de *Lucia di Lammermoor*.

Otra serie, la de Grandes Cantantes, se aumenta con el cuarto volumen de la Colección Jussi Björling (8.110788) que reúne grabaciones de 1945 a 1951. Björling no tiene el *glamour* italiano y la terminación prolija de Gigli. Es, sencillamente, una de las más bellas voces de la historia. Su nobleza natural y su canto sensible pasan por encima de algunas rudezas de su dicción latina y algún descuido en el remate de las frases. La lista de clásicos suyos sería fatigosa. Caigan algunos nombres para que el lector la complete: Radamés, Turiddu, Des Grieux francés, Don José, Romeo.



Lo más notable del compacto lo constituyen los dúos con el barítono Robert Merrill, en particular el que remata el segundo acto del verdiano *Otello*, papel que Björling no cantó en escena, que yo sepa, y donde luce una garra dramática y un heroísmo vocal magnífico. Otros papeles de fuerza (Don Alvaro, Don Carlos) se codean con los dúos de *La bohème* y *Los pescadores de perlas*, de suave y convincente lirismo. Merrill tiene facultades y autoridad como para medirse con el sol de medianoche que vino del Norte.

Otro mundo, la seducción del imperio bicéfalo y la Viena sentimental y coqueta de principios del siglo XX, se puede visitar en un completísimo compacto de opereta protagonizado por Richard Tauber (8.110779), a quien a veces acompañan la excelente Vera Schwarz y Carlotta Vanconti, cuyo mayor mérito es conyugal.

Tauber da lecciones de cómo cantar la opereta y es posible que las siga dando en siglos venideros, a pesar de que estamos ante grabaciones vetustas, de 1921 a 1932. Para evitar el inventario, destaco los momentos de *Paganini* de Lehár, en la fecha de su estreno (1925) y dos papeles que Tauber borda con su elegante sentimentalidad, sus pianísimos, sus falsetes y su variable e intencionada dicción: *Condesa Maritza* de Kálmán y *Rose Marie* (en alemán)



de Friml. No faltan curiosidades, como las del dúo o vals del baile de las Sirenas, de *La viuda alegre*, donde el tenor hace de Danilo y de viuda, papel de soprano que repite en la canción de Vilja de la misma opereta y en el aria del reservado de *El baile en la Ópera* de Heuberger.

Al fondo de este memorioso baúl hallamos las últimas grabaciones de Nelly Melba (8.110780) obtenidas entre 1921 y 1926. La primera fecha recoge a Melba con sesenta años, cantando a olvidados autores de melodías con un aroma de viejo salón que puede seducir: Ronald, Dieurance, Douglas-Scott, Bishop, junto a la canción hindú de Rimski-Korsakov. Los medios de Melba se han atenuado y ella se recoge en un repertorio íntimo, cantado con arbo, emisión angelical y señorial prescindencia de afinación y solfeo.

Luego están las sesiones de despedida de la australiana en Londres (Covent Garden y Queen's Hall) en 1926, con sesenta y cinco años a cuestas. Aquí Melba se mete donde no debe: papeles líricos y hasta de fuerza, Verdi y Puccini, Desdémona y Mimí, con inoportunas exageraciones más o menos dramáticas. El valor documental de las tomas en vivo, incluido un par de discursos, es de primera calidad.

Dal Segno

MECANISMOS

Antes de la bendita difusión del sonido grabado, antes de la asociación de electricidad y registro sonoro allá por la segunda mitad de los años veinte, la única manera de dejar constancia de la interpretación de un pianista para la posteridad era el rollo, esas cintas, esos papelillos agujereados que ponían en marcha el dispositivo sonoro de la pianola. El caso es que un buen rollo, o un rollo bien conservado, más una buena pianola, producen un sonido mejor que ciertos registros antiguos que llamamos históricos. La serie *Masters of the piano roll*, del sello británico Dal Segno (LR Music), nos presenta ahora cinco CD generosos en contenido, fabricados en virtud de esos mecanismos, a cargo de lejanísimos compositores-virtuosos y algunos invitados cada vez: Debussy (con Ganz, Mero, Puishno, Gieseking y otros), Gershwin, Paderewski, Prokofiev (con Scriabin) y Ravel (con Damrosch, Bacon, Ganz y otros). La mayoría, acaso todas estas grabaciones, se han oído antes en otros registros. Pero creemos que no así. Es una pena que desconozcamos todas las fechas. Una virguería adicional: determinados dispositivos de reproducción permiten que aparezca por pantalla un título para cada pista. Caramba.

Debussy y sus invitados nos brindan un recital (DSPRCO 001) con piezas extraídas de los *Preludios*, *Estampas*, *Arabescos* o *Imágenes*, más el inevitable *Claro de luna* y un plato fuerte, todo el *Children's corner*, en excelente lectura del propio Debussy. Sabemos que no podemos fiarnos por completo de lo que nos depara el rollo pianístico en cuanto a intensidades, dinámicas y otro tipo de matizaciones, pero el caso es que Debussy parecía tocar muy bien sus propias obras y no parecía partidario de la bruma pedaleadora o incluso el efecto de *embeleso* que se apoderó de su legado algo después. Algunos de esos embelesadores le acompañan aquí, y es notorio escucharlos junto al maestro. Con todas las reservas, repetimos, que el procedimiento del rollo aconseja.

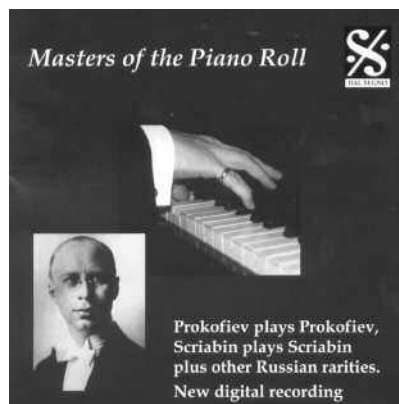
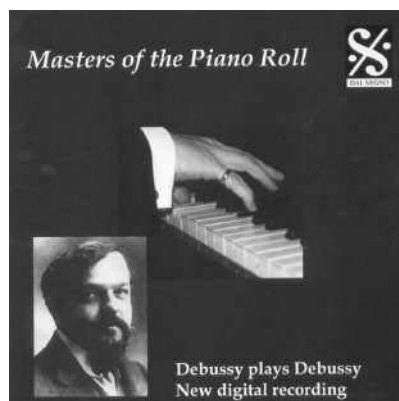
El disco de Gershwin (DSPRCO 003), como no podía ser menos, es rico en *swing*, en humor y en virtuosismo que recuerda tanto el rag como la rítmica y la secuencia del estilo Dixie. No es jazz, pero se le parece, lo evoca. El CD comienza con una preciosa *Rapsodia in blue* a solo, y sigue con reducciones pianísticas de obras vocales propias, un buen puñado de Kern y un picoteo de otros compositores de esa índole, entre los que está Irving Berlin. En este CD, Gershwin está solo, sin invitados. El disco es una preciosidad.

Ignacy Jan Paderewski es un pianista legendario, mas también un legendario político. Nunca fue antisemita, y su fortuna venida del piano la gastó en causas patrióticas y de defensa de los judíos. Fue ministro de asuntos exteriores y pri-

mer ministro de su atormentado país tras conseguirse la independencia de Rusia al cabo de la primera gran guerra. Fue un virtuoso indiscutible, pero nunca un niño prodigio. Su Chopin es tan legendario como él, y en este CD (DSPRCO 002) hay cuatro muestras llenas de vigor y de una musicalidad poderosa. Hay obras propias, arreglos de Schubert a cargo de Liszt, un Debussy, la *Décima Rapsodia* de Liszt y algunas cosas más. El recital se cierra con la *Claro de luna* de Beethoven, algo peinadita, y final de una serie de platos fuertes que se diría que intentan matizar los productos del disco con este conseguido recogimiento final. Un documento y un deleite.

Prokofiev comparte su disco (DSPRCO 005) con otros colegas. Incluso él mismo toca un *Preludio* de Rachmaninov, dos piezas de Scriabin y una *Gavotte* de Glazunov. Nueve pistas de *Prokofiev por Prokofiev* conviven con siete de *Scriabin por Scriabin* y una de Liapunov por sí mismo, la única pieza larga del recital, *Elegía a la muerte de Liszt*, once minutos de desbordante pianismo "a la antigua", todo un documento. En total, este interesantísimo CD encierra veintitrés pistas de miniaturas rusas, algunas de ellas verdaderas rarezas, como la citada. El caso es que gracias a estos registros nos hacemos una idea quizá muy aproximada de cómo tocaba ese virtuoso del piano que fue el espléndido compositor Sergei Sergeievich. Ese toque nervioso, pero controlado; diestro en los recorridos veloces, que le gustaban lo mismo al componer que al tocar, y conmovedor en los introspectivos, que sabía teñir de un lirismo que llevaba un reconocible sello de la casa. Scriabin nos trae cinco *Preludios*, una *Mazurca* y un *Deseo*. A nadie le sorprenderá que imponga el reinado del pedal suspensivo de sonidos. Esa suspensión es como el halo en que gustaba envolver sus piezas que, aunque tienen mucho de francesas, reclaman un tipo de bruma que acaso sea propia de aquel lado de los Urales, pero que en cualquier caso no es germánica.

Ravel, el compositor, no era partidario de los platos fuertes. El pianista, tampoco. Así que en el caso de su CD (DSPRCO 004) no podemos echar mano de imágenes gastronómicas. Lo exquistito desborda aquí lo regalón. Las pistas tienen duraciones que excluyen la etiqueta de miniatura, y hay dos aún más amplias: trece minutos de *Valses nobles y sentimentales* por Ravel y un *Boléro* de sólo diez por Ganz (virtuoso, pero con muchas libertades y alegrías). Ravel está en nueve de las doce pistas, incluidos dos números a cuatro manos de *Ma mère l'oye* con Damrosch. El Ravel de Ravel es diáfano, cristalino, de una musicalidad que de buena gana prescindir del virtuosismo; si es que matizar no es cosa de virtuosos. Piezas íntegras como la *Pavana* (que no es lo mejor del



disco) o movimientos de *Sonatina* (de lo mejorcito, junto con *Jeux d'eau* y alguna cosa más), *Tombeau*, *Miroirs* o *Gaspard* completan este recital cuya sencillez y oculta complejidad emocionarán al raveliano que todos llevamos dentro, un aficionado agradecido de que le ofrezcan refinamientos como si fuera lo más natural.

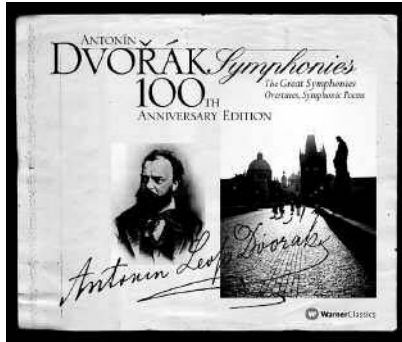
En resumen: cinco discos documentales que además resultan de espléndido gusto, con muy buena música e interpretaciones que aúnan el encanto de lo antiguo y el buen sonido. No nos llamemos a engaño: aparte del caso de Paderewski, que es sobre todo un virtuoso aunque también compuso, muchos seguidores de cada compositor lo han hecho probablemente mejor. Pero estos mecanismos de reproducción sonora nos traen unas verdades, una autenticidad, una legitimidad con las que apenas contábamos ya.

Santiago Martín Bermúdez

Warner Edición Dvorák

PARA UN DEBUTANTE IMAGINARIO

En pleno centenario de Dvorák, Warner Classics presenta tres álbumes con diecisiete discos que abarcan todos los géneros, incluso con un rinconcito para la ópera; la mayoría de los registros es reciente y digital.



Orquesta

En el álbum dedicado a lo sinfónico (2564 61530-2, 5 CD) la parte del león le corresponde a la batuta de Nikolaus Harnoncourt, nada menos que con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam: *Sinfonías n.ºs 7, 8 y 9*, más los cuatro *Poemas sinfónicos* de Erben (*opp. 107 a 110*). Hay perfección en la manera en que resuelve Harnoncourt las tres sinfonías de Dvorák, y también maestría. Esto se nota más aún en los poemas sinfónicos, acaso porque su propia dramática les presta apoyo suplementario. Hemos reseñado estos poemas no hace mucho, no insistamos.

El caso es que si un joven aficionado en ciernes comenzara por esta fonografía orquestal, habría que felicitarle por su buena suerte. Eso no quiere decir que estén aquí las grandes referencias. Harnoncourt resuelve muy bien, sí, pero el secreto a voces del sinfonismo de Dvorák lo han tratado otros mucho antes, y no es el maestro berlinés el que va a trascenderlos. Puede colocarse junto a ellos sin menoscabo, pero hay alturas que no se pueden alcanzar. Hay en este Harnoncourt calor y sentido de la poética dvorákiana, un despliegue de sinfonismo de altura, y esto ya es un buen servicio a un compositor a veces tratado con condescendencia. Las tres oberturas hermanas (*Naturaleza, Carnaval, Otelo*) las guía Kurt Masur con la Filarmónica de Nueva York en versiones contrastadas, opuestas, mas también complementarias en su diversidad de sentidos; aquella diferencia notoria y esta identidad profunda propician la unidad que de manera explícita reclama el tríptico, como si fuera una sinfonía heterodoxa en tres movimientos programáticos. Meritorias lecturas de otras obras completan este álbum de elevado interés. Envidiemos al principiante imaginario, aunque sepamos que no tiene que quedarse ahí.

Cámara

En los seis discos de música de cámara (2564 61527-2) no hay más ciclo completo que la lectura del Fontenay de los cuatro tríos con piano. Es un ciclo coherente, virtuoso, que se aparta de la ligereza que, en general y con excepciones, informa todo este álbum; lo que podría equivocar a nuestro buen principiante sobre el alcance del camerismo de Dvorák. Hay un progresivo rigor en estas cuatro excelentes piezas, que no sin lógica alcanza su culminación en la densa lectura del *op. 65*, y su plenitud en el equilibrio danza-solidez del *Dumky (op. 90)*. El Cuarteto Keller no se mete en especiales honduras ni densidades, y canta con gracia y cierta desparpajo virtuoso sus dos *Americanos (Cuarteto y Quinteto opp. 96 y 97)*, éste con el refuerzo de Anna Deeva en la viola), en grabaciones de hace sólo diez años. Otras formaciones pasan revista a algunas de las mayores aportaciones de Dvorák a un género tan suyo como el cuarteto de cuerda; aunque no siempre con la fortuna de la solitaria aparición del Alban Berg, con el *Cuarteto n.º 13 op. 106*, en un viejo registro vienés, delicioso de veras, de hace casi treinta años. Señalemos el virtuosismo del American String Quartet, con sus lecturas danzantes de *Noveno y Décimo* (1985). Hay que destacar también el *Sexteto op. 48* en una sensacional lectura de 1983 de los espléndidos Boston Symphony Chamber Players. De lo mejorcito del álbum es un puñado de *Cipreses* a cargo del excelente Nuevo Cuarteto de Helsinki, y por eso sabe a poco la selección de sólo cinco números.

El Cuarteto Panocha ha tocado a menudo con Andrés Schiff, y los hemos visto al menos en el Liceo de Cámara hace unos años. El último CD de este álbum camerístico incluye dos obras maestras de madurez, el *Quinteto op. 81* y el *Cuarteto con piano op. 87*, registros que hemos comentado con elogio en estas páginas y que, pese a la competencia (sobre todo por la abundancia de registros del *Quinteto*), se mantienen en un lugar destacado y honorable. De este álbum, el aficionado en ciernes sale alegre por lo luminoso e incluso ligero de las habitaciones de la casa que ha recorrido.

Conciertos, coros y danzas

Continuación natural del sinfónico es el álbum que incluye las piezas concertantes de Dvorák —menos el llamado *Concierto para chelo n.º 1*— más las dos *Serenatas*, la *Misa de Réquiem* y las inevitables *Danzas eslavas opp 46 y 72* (2564 61528-2, 6 CD). Algunos de estos registros los hemos reseñado no hace mucho: el acertado *Concierto para piano* de Aimard y Harnoncourt, una referencia interesante de brillante sonido; y

las prescindibles aunque muy bien tocadas *Danzas* por Harnoncourt y la Orquesta de Cámara de Europa. Rostropovich grababa una vez más con Ozawa y la Sinfónica de Boston el *Concierto de chelo op. 104* (1986). Como siempre, Slava está grandioso, con un sentido cantabile imposible de superar. Pero no será éste el registro que más se recuerde de él, y no porque el acompañamiento no sea irreprochable, sino porque hay una especie de divorcio entre Ozawa y Rostropovich, pese a que han trabajado juntos a menudo. El caso es que hay otros registros con acompañamientos superiores para tan magnífico solista. Lo contrario sucede con Masur y Nueva York con respecto a Maxim Vengerov (2000): juntos consiguen un espléndido *Concierto para violín*, lírico e intenso, de amplio vuelo, de inspirado virtuosismo. Thomas Zehetmair al violín, acompañado por Inbal y la Philharmonia, ofrece una refinada y concentrada lectura de la *Romanza op. 11*. Arto Noras, con la Kuopio dirigida por Markus Lehtinen, dibuja con intensidad la bella línea de *Bosques silenciosos*. La *Rapsodia eslava op. 45, n.º 1* permite la presencia inespurada de Václav Neumann y la Filarmónica Checa, con un registro lejano (1972) y una lectura muy aceptable de una obra algo menor y bastante "marchosa".

Tiene gran interés la presencia de la Saint Paul Chamber, dirigida por Hugh Wolff, en ambas *Serenatas*, tan distintas en cuanto a dispositivo: cuerda en el *op. 22* y primacía de los vientos en el *op. 44*. Ambas lecturas despliegan musicalidad, delicadeza, clasicismo. Muy recomendables. El CD de ambas obras se remata con una magnífica propina doble: un par de arias de *Rusalka* en la impresionante voz de Eva Urbanová. Es la única presencia de la ópera en toda la Edición Warner, pero ¡qué presencia!

Mención especial merece el registro ya lejano de la *Misa de Réquiem*, grabación de 1981, con un excelente cuarteto vocal (Zylis-Gara, Toczyska, Dvorsky y Mróz), un muy espiritual y expresivo Coro de Radio France y un bello acompañamiento de la orquesta de esta misma emisora, dirigidos todos con acierto, detallismo y elegancia por Armin Jordan, que por entonces debía de encarnar al doliente Amfortas de Syberberg (también fue responsabilidad suya el registro sonoro para tan sugerente film). Al margen de estallidos concretos y precisos, propios de la superior teatralidad de las misas de difuntos, Jordan consigue un oratorio intimista, de dramatismo meditativo. Esta lectura es más que suficiente para introducirse y adentrarse en obra tan bella, aunque no sea una de las referencias absolutas, según vimos ya en la discografía del centenario.

Santiago Martín Bermúdez

Virgin

BRITISH POULENC

Este álbum es reedición de cinco cedés de Virgin (5 62384 2) con obras de Poulenc. Adelantemos que aquellos discos fueron plenos aciertos; y que, en consecuencia, también lo es que se reediten, y además a precio medio. Tenemos en esta amplia muestra obras concertantes, más la *Sinfonietta* (1 y 2), piezas sinfónico-corales (3) y obras corales a cappella (4 y 5). Los dos primeros los protagoniza la City of London Sinfonía; dirigida por Hickox, y con unos cuantos solistas, claro. Los dos últimos son de The Sixteen, dirigidos con inspiración, delicadeza y al tiempo vigor, por Harry Christophers. El tercero de estos discos es terreno común de la misma orquesta, con un excelente coro, los Westminster Singers, con muy equilibradas lecturas de Christophers de las *Lecturas a la Virgen negra*, y de esas dos obras classicistas, el *Gloria* y el *Stabat Mater*, las dos de innegable espíritu stravinskiano incluso en el retorno a la fe que las motiva. Admirable Catherine Dubosc en sus solos (ambos *Domine Deus*, del *Gloria*; o el *Vidit suum*, del *Stabat Mater*), que nos llegan al alma a través del profundo lirismo del compositor y sin asomo de recurso patético.

Una secuencia de la totalidad de la obra concertante de Poulenc —con Jean-Bernard Pommier, piano, y Maggie Cole, clave— tiene la ventaja de ser una muestra biográfica entre más o menos

1928 y 1950. Hacia el final de esas dos décadas largas, tenemos también la *Sinfonietta*, de 1947. Christophers se plantea sus acertados acompañamientos como continuación del clasicismo del compositor, que en el fondo es siempre el mismo, aunque el tono y los humores nos inviten a dividirlos en piezas *pre* y *post-Rocamadour*. Esos bellos acompañamientos, que de puro transparentes parecen ligeros, envuelven a virtuosos de gran categoría, cuyas lecturas de los *Conciertos* de Poulenc son aciertos de concepto y de ejecución: Weir al órgano, Cole al clave, Pommier al piano (éste, tres veces; con la muy poulanquianna Anne Queffélec en el *Concierto para dos pianos*).

El interés de los discos concertantes es elevado. Sin embargo, creemos que es mayor aún el de los dos últimos CD del álbum, dos preciosos discos con la bella secuencia de magníficas obras para coro a cappella. Empezando por esa pequeña maravilla que es *Figure humaine* y terminando con las *Siete canciones a la francesa*, a la antigua, nostalgia de la polifonía y trasunto acaso de otras añoranzas verdidas hacia el pasado. Más explícitas en la evocación nostálgica de un pasado en que había un imaginario común de creencias son los *Motetes*, tantos lo de preñencia como los de Navidad, las *Laudas a San Antonio*, las *Plegarias de San Francisco*; más aún que la



Salve o la *Misa*, más claramente, más directamente litúrgicas. The Sixteen y Christophers conseguían en estos registros de hace catorce y quince años un tono como de pequeña masa coral antigua que en terminados puntos es conmovedor y que siempre resulta expresivo y sugerente, un conjunto íntimo y de gran espiritualidad en que las voces agudas de repente nos elevan hacia lo alto, como el Eterno femenino del final del *Fausto*, y las graves sirven de acompañamiento, de envolvente; no de tierra, sino de casa a la que regresar. Aunque todo el álbum merezca atención, ojo con estos dos CD.

Santiago Martín Bermúdez

Virgin Veritas x 2

PERFILES DE CÁMARA

La nueva entrega de los álbumes dobles de Virgin Veritas ofrece una selección de obras de cámara, entendiendo esta idea en un sentido muy amplio; es decir, voces e instrumentos en formaciones reducidas.

Las *Canciones con laúd* de John Dowland y Robert Jones por Emma Kirkby y Anthony Rooley (5 62410 2, grabaciones: 1988-89) proponen una recopilación de lo más significativo del arte isabelino en este terreno, bien que el segundo de los autores no esté a la altura del primero. El timbre añorado de Kirkby puede ser una ventaja o un inconveniente, según las preferencias personales, pero su arte vocal y sutileza interpretativa son indiscutibles.

La grabación acogida al título *Dños de cámara* de Monteverdi reúne en realidad madrigales a dos voces en diversas combinaciones. La versión de Il Complesso Barocco y Alan Curtis (5 62416 2, grabaciones: 1996-97) sigue las directrices de la sensualidad y la retórica, beneficiándose de la correcta dicción italiana de los cantantes, pues en el grupo encontramos los nombres, por ejemplo, de Gloria Banditelli o Furio Zanasi.

Dos álbumes indagan en la mina ina-

gotable del barroco francés. El protagonizado por Les Talens Lyriques y Christophe Rousset, al clave, el órgano y la dirección (5 62419 2, grabaciones: 1992-93), posee el interés de rescatar unos motetes desatendidos de François Couperin. Especialmente interesantes los *Sept versets d'un motet composé de l'ordre du Roy* y el *Motet à Sainte Suzanne: Veni sponsa Christi*. Versiones detallistas e idiomáticas, con excelentes prestaciones de la soprano Sandrine Piau. Los *Motetes en diálogo* de Henry Du Mont, junto a algunas piezas instrumentales —lo que le da al programa una atractiva variedad—, son expuestos con intencionalidad dramática y apasionada expresividad.

La interpretación del grupo californiano Musica Pacifica (5 62422 2, grabación: 1996) de la colección de *Piezas en trío* de Marin Marais es una buena oportunidad para adentrarse en la música de este compositor no regida por la viola da gamba. Lecturas finas, moderadas, a la acuarela, muy matizadas y si acaso algo lánguidas en ocasiones. Excelente trabajo del oboísta Gonzalo Ruiz.

Finalmente, el acoplamiento de motetes de Vivaldi y Galuppi, con Gérard Lesne y el Seminario Musicale (5



62413 2, grabaciones: 1991-92). El primer disco explora algunas obras religiosas no muy conocidas de Vivaldi e incluye el *Concierto para violín RV. 581*, a modo de intermedio, donde encontramos a un espléndido Biondi. Versiones serias y reflexivas las del cantante, que en Galuppi se muestra muy refinado y expresivo, llamando especialmente la atención su capacidad para las graduaciones dinámicas.

Enrique Martínez Miura

Arioso Grandes Directores

RESCATES DEL PASADO

El sello Arioso (LR Music) lanza una segunda tanda de la serie de álbumes dobles dedicados a grandes directores del pasado con grabaciones poco difundidas y de un interés indudable. Ése es el caso del dedicado a Sergiu Celibidache (ARI 006), que nos presenta grabaciones de 1946 a 1950, durante su etapa de titular de la Orquesta Filarmónica de Berlín y que muestran a un director efervescente y endiablidamente fogoso. El repertorio es de lo más atractivo: las *Sinfonías Séptima* y *Novena* de Shostakovich, la *Sinfonía "Clásica"* de Prokofiev y la *Segunda* de Chaikovski. Las versiones de las dos primeras obras son, sencillamente, espectaculares. El juego de tensiones y la carga emocional de las obras se ven reflejadas de una forma cristalina y con una fuerza interna a la altura de las mayores referencias de la discografía. La *Sinfonía "Clásica"* ha sido una de las obras recurrentes del director rumano a lo largo de su carrera (no olvidar la hermosísima versión aparecida en láser disc hace unos años). Sin la parsimonia de esta última versión, la de 1946 posee las mismas virtudes de ligereza y transparencia, agudizada por un sentido más punzante de la rítmica. La *Pequeña Rusia* goza de una lectura plena de vida, en la que la riqueza temática y sus raíces populares se ven engrandecidas.

Pierre Monteux es el protagonista de un volumen que contiene cuatro obras con dos orquestas distintas (ARI 009). Frente a la Sinfónica de San Francisco, formación de la cual extrajo siempre más de lo que tenía en realidad, dirige una descriptiva y minuciosa *Vida de héroe*, de Strauss, y la *Sinfonía op. 20* de Chausson, marca de la casa, cuya lectura

resulta de una opulencia difícil de superar. En el podio de la Concertgebouw interpreta un sólido *Concierto* de Sibelius junto a Jan Damen y el *Concierto* de Brahms con Nathan Milstein al instrumento solista en una lectura que destaca por su solidez estructural y la adecuación expresiva del violinista, cuyo trabajo discurre por unos parámetros de exquisita exposición y equilibrio en lo sonoro.

Nicolai Golovanov (ARI 008) es hoy un director prácticamente olvidado. Su inclusión en la serie de *Grandes directores del siglo XX* de EMI supuso un pequeño homenaje a una figura importante dentro de la escuela directorial rusa. Estos discos dedicados a Rimski-Korsakov (*Scheherazade* y *El gallo de oro*) y a Rachmaninov (*Tercera Sinfonía*, *La roca* y *Cantata de Primavera*) nos muestran a un director de carácter en el que la tensión y la fuerza expresiva priman sobre la finura en el trazo y la entereza global de sus interpretaciones. Las grabaciones, extraídas de acetatos de los años treinta y cuarenta, no se encuentran en un estado óptimo, pero permiten apreciar el estilo de un músico muy personal. Además, *Scheherazade* cuenta con el lujo del violín solista de David Oistrakh.

Beethoven es el destinatario del último volumen del lanzamiento, consagrado a Karl Böhm (ARI 007). Más concretamente a su faceta concertante, de la que se incluyen el *Cuarto Concierto para piano* (con Wilhelm Backhaus), el *Emperador* (junto a Elly Ney) y el *Concierto para violín* (con Christian Ferras). Como propina, la *Obertura Leonora 3*. Las versiones son, en general, sólidas, aunque sin llegar a la



brillantez de otras propuestas. Quizás lo mejor sea el pianismo de un Backhaus en plenitud (año 1950), en el que destaca un sentido de la pureza clasicista difícilmente igualable.

Carlos Vílchez Negrín

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

(Edición Nacional)

22, 23 y 24 de agosto de 2005

XVIII CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA

Llanes - Asturias

Del 16 al 31 de Agosto de 2005

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

Asociación de Músicos de Asturias

C/ Monte Gamonal, 21-6º D. 33012 Oviedo. España

Información: 985 08 46 90 / 985 25 62 87

Web : www.llanesmusica.com e-mail: mateoluces@telecable.es

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES



DISCOS
CRÍTICAS de la A a la Z**AHO:****Danzas sinfónicas. Sinfonía nº 11.**

KROUMATA PERCUSSION ENSEMBLE.

ORQUESTA SINFÓNICA DE LAHTI. Director:

OSMO VÄNSKÄ.

BIS CD-1336. DDD. 60'09". Grabación: Lahti, I y

II/2002. Productores: Robert Suff e Ingo Petry.

Ingenieros: Ingo Petry y Thore Brinkmann.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Prosigue el sello discográfico BIS con la grabación de la obra completa del compositor finlandés Kalevi Aho (n. 1949), uno de los más relevantes de su país, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Lahti, bajo la batuta de Osmo Vänskä. En su día nos ocupamos de la *Sinfonía nº 4*, acompañada en aquel CD por *Kiinalaista lauluja*, (Canciones chinas), compuesta entre 1972 y 1973, en el momento culminante del primer periodo creativo del autor. Si esa *Cuarta Sinfonía* hacía un planteamiento catastrófico que, sin embargo, se resolvía con una liberación espiritual al final de los tres movimientos en que se divide la obra, la *Sinfonía nº 11* incluida en el CD que nos ocupa, escrita en 1997-98 para seis percussionistas y orquesta sinfónica, está dominada por ritmos potentes e hipnóticos así como por sutiles colores tonales.

Tensiones y relajamientos, marcados contrastes que permiten el lucimiento de la buena Orquesta Sinfónica de Lahti, bajo la dirección de Osmo Vänskä. Con la participación asimismo del Kroumata Percussion Ensemble, el único grupo percussionista profesional de los países nórdicos, cuyos miembros han de realizar ciertos movimientos escénicos y teatrales en el curso de esta obra. Como complemento, se incluye en el disco *Danzas sinfónicas* (2001), homenaje a Uuno Klami (1900-1961), y que en realidad es el tercer acto del ballet *Pyörteitä* que éste dejó inacabado. Aho, que ya con anterioridad había orquestado el primer acto de tal ballet, se atiene a las indicaciones y apuntes que Klami había dejado y procura no separarse tampoco de su estilo aunque deje, naturalmente, su propia impronta.

Un vibrante prelude da paso, sucesivamente, a tres movimientos que sólo con su enunciado son suficientemente explicativos: *Regreso de las llamas y Danza*, *Danza grotesca* y *Danza de los vientos y los fuegos*. La obra de Aho merece esta labor que lleva a cabo el sello BIS.

J.G.M.

AUERBACH:**Veinticuatro preludios para violín y piano op. 46. T'filah. Postludio.**

VADIM GLUZMAN, violín; ANGELA YOFFE, piano.

BIS CD-1242. DDD. 68'06". Grabación:

Estocolmo, VII/2002. Productor e ingeniero:

Martin Nagorni. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La compositora siberiana Lera Auerbach (n. 1973) mostró su talento musical muy pronto. Su primer concierto público como pianista lo dio cuando contaba seis años de edad; dos años después actuó por primera vez como solista con orquesta, y a los doce compuso una ópera, que no sólo fue estrenada sino que también se dio a conocer por lo que entonces era la URSS. En 1991 y en el transcurso de una gira por Estados Unidos decidió quedarse en el país americano y allí continúa su brillante carrera como pianista y compositora, además de dedicarse a escribir poemas. Escuchando su ambicioso ciclo de preludios para violín y piano se tiene la sensación de que Auerbach es dueña de un oficio seguro y que tiene las ideas claras acerca de cómo expresarse. Su afecto por la tradición es evidente pero también es verdad que manifiesta estar al corriente de la vanguardia y del momento actual, tan ecléctico y heterogéneo, e incluso, ¿por qué no reconocerlo?, tan contradictorio. Y algo de todo eso, incluida la contradicción asumida como rasgo definitorio del tiempo histórico-estético que nos ha tocado vivir, se encuentra en esta obra mayor en la que el imposible encuentro entre tonalidades (y tanto las mayores como las menores) y un mayor o menor grado, según el caso, de atonalidad supone un evidente desafío para la compositora. Esta es una obra de esas que uno no sabe por dónde cogerla, pero también se tiene la sensación de que lo que cuenta no es entenderla sino, simplemente, escucharla con atención. *T'filah* (plegaria u oración en hebreo) para violín solo es, según la autora, "mi reacción a la tragedia del Holocausto" y ya puede suponerse que se trata de una pieza emotiva, lírica, meditativa, de cierto dramatismo... Lo es, y está muy bien escrita y resulta muy sincera y poética. También de inspiración fúnebre es *Postludio para violín y piano*, compuesto en memoria de un amigo de Auerbach, en el que "he querido crear la impresión de que la música es escuchada a través de las nubes de la memoria" y que es, posiblemente, lo menos interesante del disco dado que suena a muy tradicional y a ya conocido, pero su aliento poético, que

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO**PN** Precio normal: cuando el disco cuesta más de 15 €**PM** Precio medio: el disco cuesta entre 7,35 y 15 €**PE** Precio económico: el precio es menor de 7,35 €

suponemos a raíz de lo escuchado aquí como definitorio del proceder de su autora, es innegable. Las versiones, a cargo de dos músicos que conocen las obras de primera mano por ser sus destinatarios, son excelentes.

J.P.

BACH:

Suites para violonchelo solo BWV 1007-1012. Sonatas para viola da gamba y clave BWV 1027-1029.

WIELAND KUIJKEN, violonchelo y viola da gamba; PIET KUIJKEN, clave. 3 CD ARCANA A 421. DDD. 210'. Grabaciones: Saint Jean de Côte, IX/2001; VI-VII/2002. Productor: Michel Bernstein. Ingenieros: Charlotte Gilart de Keranflec'h y Michel Bernstein. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En el cuadernillo de este álbum, Wieland Kuijken reconoce no saber cómo ha de interpretarse a Bach, luego de cuarenta años de interpretación de la música antigua. La declaración a favor de la intuición y el subjetivismo, procedente de uno de los padres fundadores de la corriente auténtica, con todas las matizaciones que se quieran sobre la posibilidad o no de la certeza de un conocimiento como el del estilo apropiado aplicable a un autor, suena a un "curarse en salud". En efecto, ya que Kuijken ha optado por la libertad interpretativa en las *Suites para violonchelo*, que se traduce en unos *tempi* de lentitud extrema, salvo casos contados, como las Bourrés de la *Cuarta*. Lo que puede ganarse en claridad expositiva, percepción de la polifonía imaginaria y redondez del sonido se pierde en la caída general de la tensión del discurso, que en las Sarabandes bordea peligrosamente la falta de continuidad. El despego de las particularidades inherentes a las danzas es por otra parte total. No es que Kuijken romantice las obras, puesto que por ejemplo no usa el *vibrato* continuo ni aplica grandes arcos de *legato* a su articulación, pero su acercamiento es totalmente personal, lo que acaso haya podido nacer de la necesidad de escapar a la influencia de las dos magníficas grabaciones de Bylsma. El síndrome desaparece en las *Sonatas para viola da gamba*, aunque la versión no supere la propia de Kuijken con Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi, 1974) ni iguale la de Savall con Koopman (Alia Vox, 2000). Una grabación más bien decepcionante por lo que a las *Suites de chelo* se refiere.

E.M.M.

BACH:

Cantatas apócrifas BWV 15, 141, 142 y 160. DOROTHEA MIELDS, soprano; HENNING VOSS, contratenor; HENNING KAISER, tenor; ROLF GROBE, bajo. I FEBIARMONICI. ALSFELDER VOKALEMSEMBLE. Director: WOLFGANG HELBICH. CPO 999 985-2. DDD. 58'48". Grabación: Bremen, II y VI/2001. Productores: Burkhard Schmilgun y Helmut Schaarschmidt. Ingeniero: Klaus Schumann. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Rinaldo Alessandrini

RESTAURACIÓN ITALIANA

BACH: Concierto italiano BWV 971 (arreglo para violín solista, cuerda y bajo continuo). VIVALDI: Concierto para dos violines, violonchelo, cuerda y continuo op. III, n° 11 RV. 565. Concierto para flauta, cuerda y continuo op. X, n° 2 RV. 439 "La notte". B. MARCELLO: Concierto para violín, violonchelo, cuerda y continuo. A. MARCELLO: Concierto para oboe, cuerda y continuo. RICCARDO MINASI, ANTONIO DE SECONDI Y FRANCESCA VICARI, violines; LUCA POVERINI, violonchelo; ANDREA MION, oboe; LAURA PONTECORVO, flauta travesera. CONCERTO ITALIANO. RINALDO ALESSANDRINI, clave y dirección. OPUS 111 OP 30301. DDD. 63'05".

Grabaciones: Roma, IX/2000; VI/2002. Productor e ingeniero: Laurence Heym. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Con un inexplicable retraso respecto a su fecha de grabación (septiembre de 2000) aparece esta interesante producción instrumental de Concerto Italiano consagrada a los conciertos italianos estudiados y transcritos por J. S. Bach. En esta ocasión, y al contrario de muchas otras antologías sobre este repertorio, se recogen las obras originales que dieron lugar a las transcripciones bachianas para teclado. El CD recoge seguramente las más bellas obras concertísticas transalpinas que transcribió el compositor alemán, es decir, el soberbio *Concierto op. III, n° 11 RV. 565* de Vivaldi —es una pena que no se haya incluido la otra gran joya de *L'estro armonico*, el fastuoso *Op. III, n° 10* transcrito por Bach para cuatro claves solistas— o los respectivos conciertos de los hermanos Marcello (y especialmente el justamente célebre *Concierto para oboe en re menor*). Sin embargo, el formidable interés de este registro reside sobre todo en la lectura del célebre *Concierto italiano para clave BWV 971* de Bach, que resulta aquí reconstruido a la inversa, es decir, transfiriendo sus cuatro voces teclísticas a una orquesta de cuerda y un violín solista para recuperar así la supuesta obra orquestal originaria (en realidad inexistente) que Bach recreó en esta admirable página clavecinística. Esta reconstrucción —o más bien transfiguración— se antoja completamente lógica y pertinente, puesto que es indudable que Bach concibió este concierto según el modelo del



concierto italiano para violín solista y orquesta, de modo que hay que saludar con alborozo la audacia de Alessandrini, que ofrece aquí en primicia mundial un "arreglo" fantaseado durante largos años por la musicología barroca. La adaptación —materializada sobre la más violínica tonalidad de sol mayor en lugar del fa mayor original— ha sido realizada de forma primorosa por el propio clavecinista romano, que en aras de que la reconstrucción fuera de todo punto rigurosa y filológica, ha compuesto una quinta voz adicional (de admirable consistencia contrapuntística) para que la textura del concierto (originariamente para cuatro voces) ofrezca así la ordinaria distribución a cinco partes (violín solista, dos violines, viola y bajo continuo) del concierto solístico italiano. El resultado es ciertamente admirable, de modo que el *Concierto italiano*, merced a una restauración impecable, suena perfecta y "naturalmente", con auténticos *tutti* y *solí*, como un verdadero concierto para violín solista, cuerda y continuo. Al acierto en la reconstrucción corresponden las prestaciones interpretativas (capitalizadas por el comunicativo violín solista de Francesca Vicari), que resultan igualmente espléndidas en el resto de los conciertos que recoge el CD. Un pena, por todo ello, es la lectura —incomprensiblemente *staccata* y "minimalista"— que se da a la fascinante fuga del referido *Op. III, n° 11 RV. 565* vivaldiano, un lunar que se compensa con la lírica, sanguínea y sugestiva interpretación del genial concierto *La notte* que se ofrece a modo de propina.

Pablo Queipo de Llano Ocaña

Si durante más de dos siglos una composición ha podido pasar por obra de Johann Sebastian Bach, ¿qué documento, qué análisis podrán disminuir siquiera un ápice de las cualidades por las que durante tanto tiempo han merecido figurar en el catálogo del Cantor? En favor del compositor se ha de decir que al menos ninguna de las contenidas en este disco, al parecer segunda entrega de una integral de sus cantatas apócrifas,

cabría considerarla entre las más logradas suyas, pero con la misma convicción también que a él mismo no le habría ofendido ser tomado por su autor. La casualidad seguramente ha querido que ninguna de ellas cuente con un imponente coral distintivo, pero son muchas aquellas de atribución archiconfirmada que adolecen del mismo ¿defecto? En cambio, aquí sí se encontrarán algunos *tutti* orquestales de gran fuerza motiva

Andreas Martin

BUENO, SI BREVE**BACH: Suite en sol menor BWV 995.****Suite en do menor BWV 997.****Preludio en do menor BWV 999.****Fuga en sol menor BWV 1000.**

ANDREAS MARTIN, tiorba.

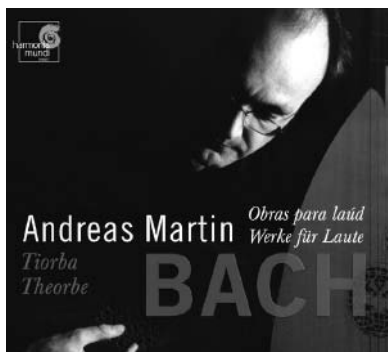
HARMONIA MUNDI HMI 987051. DDD.

47'18". Grabación: Sion (Suiza), II/2004.

Productor e ingeniero: Jean-Daniel Noir. **PN**

De la no extensa pero sí muy exigente obra para laúd de Bach existen en el mercado algunos registros más que notables (con los nombres de Hopkinson Smith, Eduardo Egüez o Nigel North entre los más destacados) a los que sin duda viene a unirse esta antología que Andreas Martin ha registrado para la filial española de Harmonia Mundi. Un disco excelente, pero demasiado corto (algo poco comprensible, pues había muchas otras obras que grabar), que nos ofrece unas interpretaciones de una ejecución limpiísima y una espectacular calidez de sonido, en lo que sin duda confluyen el impecable estilo de Martin con la espaciosa, relajada y magnífica grabación de Jean-Daniel Noir.

Este laudista alemán, poco presente hasta ahora en el mundo fonográfico, se nos muestra como un consumado especialista de la música bachiana, a la que sabe otorgar un equilibrio y una entraña de gran hondura. El trabajo contrapuntístico es soberbio, siempre transparente y de exquisita pulsación, y la rítmica,



rigurosa, acaso demasiado en momentos como la Sarabande de *BWV 995* o en el *Preludio BWV 999*, que habrían ganado con una mayor libertad de fraseo. Las fugas están delineadas, en cambio, con una precisión y un rigor que no limitan cierto vuelo poético (*BWV 1000*, como se sabe transcripción del segundo movimiento de la *Sonata para violín solo BWV 1001*, es un magnífico ejemplo). Las notabilísimas dificultades de momentos tales como la fuga de *BWV 999* están salvadas con una agilidad en las digitaciones y una claridad polifónica magníficas. Un Bach intenso, luminoso y estupendamente perfilado. Un segundo disco que completara la integral no sería mal recibido.

Pablo J. Vayón

(por ejemplo, las fanfarrias de las pistas 16 y 18) y muchos más pasajes concertantes de íntima belleza. Lo malo es que, salvo el contratenor (de timbre hermoso, impostación natural y musicalidad considerable), los solistas vocales (especialmente la soprano y el bajo) dejan bastante que desear. El coro y la orquesta, por el contrario, son excelentes: aquí compacto pero transmisor de la sensación de hallarse ante una comunidad de convencidos creyentes, ésta precisa en sus matizaciones. Queda dicho que, en lo que directamente le concierne, la labor del director es muy aceptable.

A.B.M.

BANCQUART:**Le livre du labyrinthe.** ENSEMBLE VOX NOVA.

Director: ALAIN BANCQUART.

2 CD MODE120/21. DDD. 122'67". Grabación:

París, V/2000. Productor: Jean Pierre Loisil.

Ingeniero: P. Bernard. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Compositor ya veterano, pero al que el medio fonográfico apenas ha prestado atención, Alain Bancquart (n. 1934) se sitúa en un punto intermedio en la composición musical francesa de la segunda mitad del siglo XX. Preocupado siempre por la conservación de los fundamentos de la armonía tonal, Bancquart ha frecuentado el género sinfónico y también el camerístico, pero no por ello hay que

situarlo en una vertiente decididamente neoclásica. Interesado en el uso de la microinterválica, su obra deriva igualmente hacia el lado de los espectralistas, aunque sin llegar a la radicalidad de planteamientos de un Murail, un Grisey. Al menos, en Bancquart no existe esa misma devoción por la pureza del sonido. La obra que presenta el sello Mode (*Le livre du Labyrinthe*), sin embargo, tiene más de un punto en común con los espectralistas, en el sentido de que es un vasto ciclo que se ha ido forjando a lo largo de los años y que en su conclusión, en el año 2000, incorpora un *Prologue* y un corto *Epilogue*, con lo que la referencia a los *Espaces acoustiques* de Grisey parece evidente. En el manejo de la masa sonora, Bancquart está, con todo, más cerca del universo conservador de Hugues Dufourt que del explorador Grisey. A Bancquart le preocupa, como al Dufourt de *La maison du sourd* y del ciclo *Les bivers*, la composición a gran escala. Pone al servicio de un discurso presidido por el lirismo y la gran forma, el uso de la microinterválica. Cuando este empleo es masivo, como sucede en la pieza *Labyrinthe/miroir* (para flauta, guitarra eléctrica, chelo, arpa, clarinete, címbalo, percusión y piano en cuartos de tono) o en la elegía (gran canto plagado de melancolía) *Solitude du minotaure* (para piano en dieciseisavos de tono, dos pianos en cuartos de tono y dos violas en un sonido largamente tenido), el resulta-

do es más que convincente. Pero la obra, en su conjunto, es presa del texto poético elaborado por Marie-Claire Bancquart (esposa del músico). *Icare*, *Meurtre* y el *Epilogue*, sobrecargadas de texto, son piezas en las que Bancquart no ha sabido apartarse de la senda declamatoria del Honegger más escolástico. Por ahí, el ciclo fracasa absolutamente. El empleo de la voz es de una simpleza desarmante, desaprovechándose el material electrónico (que sí usa en dos ocasiones puntuales), con lo que el discurso nos llega falto de la menor musicalidad. Hoy años-luz de diferencia entre este pobre trabajo tímbrico de Bancquart y algunas de las más recientes propuestas de tratamiento dramático con material electrónico llevadas a cabo por el francés Jean-Luc Theminarias: *Drumlike* y *Spaghetti's club*: aquí, sobre un texto de Lewis Carroll, en donde el desdoblamiento de las voces crea objetos sonoros fascinantes.

F.R.

BECK:**Sinfonías opp. 3, n.ºs 1, 2 y 6. Obertura****de "La muerte de Orfeo".** LA STAGIONE

FRANKFURT. Director: MICHAEL SCHNEIDER.

CPO 777 034-2. DDD. 52'51". Grabación:

Colonia, VII/2003. Productores: Burkhard

Schmilgun, Ludwig Rink y R. Lorber. Ingeniera:

Ingeborg Kiepert. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En estas sinfonías de Beck aparece ya la forma en cuatro tiempos, sustituyendo a la antigua tripartita, que el mismo compositor había practicado en sus obras anteriores. Las piezas se encuentran mucho más cerca del estilo de Mannheim que del clasicismo maduro de Haydn, por mucho que Beck fuera más joven que el autor de *La Creación*. Especialmente en el desarrollo temático Beck se muestra a gran distancia del tratamiento mucho más complejo del gran creador de la forma sinfónica. Un músico de segundo orden, pues, pero que las vitales interpretaciones de Schneider hacen plenamente disfrutable. Lecturas vibrantes —Allegro con spirito de la *Op. 3, n.º 6*—, de contrastes dinámicos cuidados y nítidas figuraciones —primer movimiento, de idéntica denominación, de la *Op. 3, n.º 2*— y hasta atisbos de dramatismo, comienzo de la *Op. 3, n.º 1*. La Stagione cuenta con una cuerda sedosa, agrestes trompas y oboes punzantes que aportan a las versiones un color particular, que junto a la elegancia y finura de la batuta convierten el disco en una atractiva revelación.

E.M.M.

BEETHOVEN:**Cuartetos de cuerda op. 18.**

CUARTETO AURYN.

2 CD TACET 124. DDD. 156'28". Grabaciones:

Colonia, 2002-2004. Productor e ingeniero: Roland

Kistner. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Primer volumen de una serie de cuatro dobles compactos de la integral de cuartetos de Beethoven a cargo del Cuarteto

Maurizio Pollini

¿EL MEJOR PIANISTA VIVO?

BEETHOVEN. Sonatas para piano opp. 10 y 13. MAURIZIO POLLINI, piano.

POLLINI, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 810-2. DDD.
69'35". Grabación: Múnich, IX/2002. Productor:
Christopher Adler. Ingeniero: Oliver Rogalla von
Heyden. Distribuidor: Universal. **PN**

Cada nuevo disco de Pollini le revela como el artista que es, aunque todos lo sepamos. Éste no viene a ser una excepción. Una primera escucha te deja, literalmente, clavado en la silla. Tal es la fuerza, la capacidad dinámica y el poder expresivo que destila en cada una de sus notas. Pero bajo esa pátina de genuina brillantez se esconde algo más. Se oculta una exquisita percepción de la musicalidad en la que su perfecta articulación es la herramienta perfecta para trasladarla.

Es un Beethoven que ahonda en su clasicismo más puro. En estas cuatro sonatas no resulta difícil apreciar la

sombra de Haydn y Pollini no se esfuerza en ocultarla. Es más, la consciencia le lleva a realizar un exquisito ejercicio de búsqueda de una diamantina pureza de líneas y de una simplicidad conceptual que forma parte del juego sonoro que parece querer mostrar en todo momento. Un ejemplo puede ser el Allegretto de la *Op. 10, n.º 2*, donde el contraste sonoro sólo puede ser calificado de delicioso, o la transparencia en los planos sonoros del Presto de la *Op. 10, n.º 3*, toda una demostración de facultades a sus 66 esplendidos años de edad.

Pero además de la traslación al clasicismo, el pianista italiano aventura ya la ruptura del lenguaje, el inevitable avance hacia una forma de expresión más compleja. La interpretación de la *Patética* da buena cuenta de ello. Su aparente economía de medios se encamina a unas evocaciones ya netamente románticas, aunque sea de forma ge-



minimal. Todo resulta natural, fluido, carente de manierismo. Es la portentosa inteligencia del solista puesta al servicio de la música. Sin pretensiones. No lo necesita.

Carlos Vílchez Negrín

Pierre Boulez

EL HILO EN EL LABERINTO

BIRTWISTLE: Theseus Game. ENSEMBLE MODERN. Directores: MARTYN BRABBINS Y PIERRE-ANDRÉ VALADE. EARTH DANCES. ENSEMBLE MODERN ORCHESTRA.

Director: PIERRE BOULEZ.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 20-21 00289 477 0702. DDD. 66'36". Grabaciones: Duisburg, IX/2003 y Francfort, X/2001. Productores: Stephan Hahn, Harry Vogt y Christoph Franke. Ingenieros: Werner Walravens, Rainer Kühn y Rüdiger Orth. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

A sus setenta años, bien puede decir Sir Harrison Birtwistle que su tiempo ha llegado. Nadie le niega hoy su condición de patriarca de la moderna música británica —el caso de Malcolm Arnold, en silencio desde hace mucho tiempo es diferente por estilo y circunstancia— y la apuesta que por él hiciera un día Pierre Boulez ha rendido sus frutos. Este disco presenta dos obras especialmente significativas: *Theseus Game* (2003), por ser una de las últimas salidas hasta ahora de su pluma, y *Earth Dances* por tratarse de su obra maestra para gran orquesta y una de sus

composiciones más interpretadas. *Theseus Game* —cuya grabación aquí presentada corresponde a su estreno mundial— es lo que su título indica, un laberinto y el hilo que nos conducirá a su final a través de lo que parece un concierto para orquesta, con la presencia —y el movimiento físico— de los solistas salidos de ella. El rastro que se nos va dejando nos conduce hacia el final en un juego, en efecto, de señales abandonadas y retomadas, por medio de la melodía principal —desarrollada durante la media hora larga que dura la obra— que conduce siempre el todo aunque parezca en ocasiones que nos abandona. La pieza —que, como *The Mask of Orpheus*, del mismo autor, pide dos directores— requiere la atención activa del oyente, su participación en ese juego, su seguimiento a través del laberinto que se le propone, y el trabajo merece la pena. *Earth Dances* (1985-1986) es música, por momentos, feroz, afirmativa, llena de fuerza, de energía y de ritmo, una de esas creaciones que ponen en juego la comunión entre



los seres y la tierra. Y como en *Theseus Game* hay un elemento de progresión, de avance ineluctable presidido por la lógica de la forma. De ella había ya una excelente versión a cargo de Christoph von Dohnányi (Argo). Esta de Boulez es bien distinta, más centrada en el análisis que en la expresión, menos rotunda. Las dos, lejos de anularse, se complementan.

Claire Vaquero Williams

Auryn, cuyos miembros empezaron su andadura estudiando con dos eminentes formaciones como son el Cuarteto Amadeus y el Cuarteto Guarneri. Desde su fundación en 1982, el Cuarteto Auryn se ha destacado como formación camerística versátil, capaz de resultar convincente en el gran repertorio clásico-romántico como por la importancia que otorga a la divulgación de la música actual. Pero una cosa es divulgar la música de Dean, Hamel y Seither, o grabar música de Fauré, y otra

bien distinta es proveer a la discografía de la enésima versión de los cuartetos de Beethoven Y es que en este campo hay muchísima competencia y quien más quien menos ya tiene sus preferencias, si bien nunca está de más estar al corriente de lo que pasa, pues igual pasa algo. Tranquilos, no pasa nada. Y no es que estos cuatro músicos toquen mal o regular, o que simplemente resuelvan su trabajo con solvencia y poco más, no; este cuarteto es estupendo, suena la mar de

bien, su Beethoven está excelentemente interpretado en lo que a fidelidad y rigor se refiere, se creen la música de Beethoven y la conocen bien, y la asumen como vehículo de expresión propia sin caer en excesos subjetivos a la que nunca resultan asépticos... Vamos, que esta es una versión buena, incluso muy buena (el Adagio affettuoso ed appassionato del *n.º 1* ya bastaría para engancharse, o al menos sentir curiosidad, para saber qué tal lo hacen estos cuatro intérpretes y has-

ta por saber cómo andará la integral), de las que pueden recomendarse, pero hay tanto y tanto grabado ya... y no hace falta citar las referencias, ¿verdad? Porque sucede que si uno escucha esto pero ha escuchado tantas y tantas veces, por poner un ejemplo, al Cuarteto Végh de la década de 1950... pues eso, que está claro que, por muy bien que lo hagan estos muchachos del Aurny (que lo hacen muy bien) se echa en falta algo; llamémosle genio, magia o como mejor les parezca.

J.P.

BERNSTEIN:**Suites de Candide y On the Waterfront. Fragmentos de On the town y West Side story**

KIM CRISWELL, VOZ. ORQUESTA LAMOUREUX. Director: YUTAKA SADO. WARNER 2564 60480-2. DDD. 55'30". París, V/2001. Productor: Tim Oldham. Ingeniero: Jean Chatauret. **PM**

Este CD gira alrededor de tres obras teatrales musicales y una de las raras bandas sonoras para películas que compuso Bernstein (*On the Waterfront: La ley del silencio*, de Elia Kazan). La música escénica de Leonard Bernstein, como todo el mundo sabe, es picante, ágil, vigorosa. La obertura de *Candide*, que culmina en una especie de crescendo rossiniano, es una pequeña obra maestra. Esta obertura abre el CD que comentamos, que incluye también una suite de esta obra teatral musical en reciente arreglo de su fiel Charlie Harmon (1998). Esta suite nos trae al sabio Bernstein que, entre la música culta y la ligera, supo aunar, como Weill y otros, esos dos mundos opuestos para crear otro que no es tercera vía ni nada por el estilo. En medio de la obertura y la suite, *I am easily assimilated*, canción de la vieja dama de *Candide*, que es un escándalo. Ahí aparece por primera vez la impresionante voz de Kim Criswell, que también nos obsequia con una canción de *On the town* (qué *swing* tiene esta señora, madre mía) y otra de *West Side story*. La suite de *On the Waterfront* nos permite descubrir de primera mano, sin intermedio de imágenes, el valor de esta partitura cinematográfica. Es tanto, que no sorprende que Lenny y el cine no se apreciaran demasiado. El japonés Yutaka Sado, con esta orquesta francesa y la cantante, consigue un disco vital, inspirado, ágil. Con mucha electricidad.

S.M.B.

BRAHMS:**Tríos con piano nº 1 op. 8, nº 2 op. 87 y nº 3 op. 101.**

NICHOLAS ANGELICH, piano; RENAUD CAPUÇON, violín; GAUTIER CAPUÇON, violonchelo. 2 CD VIRGIN 5 45653 2. DDD. 67'59", 22'32". Grabación: Chambery, XII/2003. Productor: Etienne Collard. Ingeniero: Frédéric Briand. **PM**

La música de cámara dentro de la producción de Brahms se limita a algo más de una veintena de obras, todas ellas

distribuidas a lo largo de su vida creativa. Los tríos con piano son un perfecto ejemplo de esa distribución artística y estética. Las tres obras fueron escritas con 26 y 6 años entre ellas. De ahí la necesidad de que los intérpretes deban ser capaces de mantener una línea estilística uniforme a pesar de sus diferencias. El trío formado por los hermanos Capuçon y el pianista Nicholas Angelich logran, de forma brillante, esa variedad que imprime pasar de la alegre juventud y ligereza de la *Op. 8* a la profundidad expresiva de la *Op. 101*, imbuido en la madurez más absoluta.

El diálogo entre los tres músicos resulta fluido y de una intensa musicalidad. Angelich es un pianista con la suficiente experiencia y solvencia para construir una base en la cual cimentar unas interpretaciones que destacan por su solidez y refinamiento instrumental. Disfrutan y hacen sentir la intimidad de la música en un formato que les permite la capacidad de transparencia y la libertad del diálogo, por muy serio que éste sea.

C.V.N.

BRIDGE:**Enter Spring. Summer. Dos poemas para orquesta. El mar.**

ORQUESTA SINFÓNICA DE NUEVA ZELANDA. Director: JAMES JUDD. NAXOS 8.557167. DDD. 62'17". Grabación: Wellington, XI/2002. Productor: Andrew Walton. Ingeniero: Eleanor Thomason. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Frank Bridge (1879-1941), el maestro de Britten, no escribió ninguna sinfonía —dejó inconclusa una a su muerte— y, sin embargo, su trabajo con la orquesta alcanzó algunas de las cotas más altas de toda la música inglesa del siglo XX. Aquí, en este disco, nos encontramos con una de sus obras maestras, *El mar*, terminada en 1911, seis años, por tanto, más tarde de que Debussy hiciera lo propio con su partitura homónima. Dividida en cuatro partes —*Paísaje marino, Espumas, Luz de luna y Tormenta*— la verdad es que no hay en ella demasiados rastros del maestro francés aunque sí comparta con él la tendencia a evocar más que a describir. Se trata, con *Tintagel* de Bax y *La alondra elevándose* de Vaughan Williams, del poema sinfónico más interesante de la música británica —inolvidable el tema principal de la primera parte— y muestra a la perfección la sabiduría de su autor. *Summer* (1914-1915) pertenece, en parte, a la veta idílica de la música inglesa mientras los *Dos poemas*, inspirados en textos de Richard Jefferies, tratan de recuperar un perdido universo pastoril. *Enter Spring* (1927) es una visión de la primavera y su acción en la naturaleza y, como las anteriores, un ejercicio de pericia orquestal. Con Bridge estamos más cerca de Bax que de Delius, quizá en el exacto punto medio entre la abundancia del corazón del uno y la tendencia a la interioridad del otro. James Judd es un estupendo director de orquesta, poco valorado para sus méritos

en el Reino Unido, excelente traductor de esta música. No hay ninguna grabación en el mercado con este mismo programa —aunque sí una estupenda versión de *El mar* a cargo de Vernon Handley (Chandos) y otra de *Enter Spring* por John Carewe (Pearl), el maestro de Sir Simon Rattle—, lo que hace aún más recomendable este disco.

C.V.W.

BRITTEN:

Peter Grimes op. 33. GLENN WINSLADE, tenor (Peter Grimes); JANICE WATSON, soprano (Ellen Orford); ANTHONY MICHAELS-MOORE, barítono (Capitán Balstrode); JILL GROVE, contralto (Tía); SALLY MATHEWS Y ALLISON BUCHANAN, sopranos (Sobrinas); JAMES RUTHERFORD, barítono (Swallow); CATHERINE WYN-ROGERS, mezzosoprano (Mrs Sedley). CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES. Director: SIR COLIN DAVIS.

3 CD LSO LIVE LSO 0054. DDD. 142'43".

Grabación: Londres, I/2004 (en vivo). Productor: James Mallinson. Ingeniero: Ian Watson y Neil Hutchinson. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PM**

No está nada mal servida en disco *Peter Grimes*, y la verdad es que, por unas razones o por otras, cada una de las versiones que están en el mercado son todas sobresalientes y todas dignas de atención. La dirigida por el propio autor (Decca) incluye un impagable Peter Pears en el papel titular. Su retrato del atormentado pescador enfrentado a sí mismo y a la sociedad en la que vive creó una forma de tratarlo en la escena y en el disco que se ha erigido en referencia. Jon Vickers, con Colin Davis a la batuta (Philips), es menos sutil, más poderoso vocalmente, pero sabía dar al personaje la paradójica realidad de una presencia y una esencia bien diversas. Más cerca de nosotros en el tiempo, Philip Langridge —con Richard Hickox (Chandos)— aporta algo decisivo: su excelente veta actoral. El oyente no sólo escucha sino que también ve al personaje, vive de una manera muy especial su carrera hacia el abismo. Con Bernard Haitink (EMI), Anthony Rolfe-Johnson es, quizá, quien mejor canta su papel, más cerca de Pears que de Vickers en su retrato del protagonista. El resto de los roles está siempre bien servido, con prestaciones excepcionales de Heather Harper como Ellen Orford con Colin Davis y de Thomas Allen como Balstrode en la versión dirigida por Haitink. Y los maestros dan a la música toda su verdad, quizá con el propio Britten en cabeza.

El nuevo acercamiento de Sir Colin Davis a esta obra maestra lo revela como el gran director que es en su espléndida madurez, conocedor profundo de la obra y de sus más mínimos detalles. Su trabajo, al mando de una estupenda Sinfónica de Londres, se pone de manifiesto, por supuesto, en su sentido general del drama y en la forma de acompañar a los cantantes y los *Interludios marinos* son de una enorme emoción. El único problema es que Glen Winslade, esforzado y voluntarioso en todo momento,

Art Lange

¿QUIÉN DIJO MIEDO?

CARDEW: Material. JIM BAKER, sintetizador; JEB BISHOP, trombón; MICHAEL CAMERON, contrabajo; GUILLERMO GREGORIO, saxo tenor y clarinete; FRED LONBERG-HOLM, violonchelo; LOU MALLOZZI, voz y electrónica; JEFF PARKER, guitarra eléctrica; JEN PAULSON, viola; WARREN PO, caja china; AMY WILLIAMS, piano.

Director, piano y objetos: ART LANGE. HAT ART 150. DDD. 56'35". Grabación: Chicago, XII/2001. Productor: Werner K. Uehlinger. Ingeniero: Jason Quick. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Cornelius Cardew (Winchcombe, 1936-Londres, 1981) es, con Brian Ferneyhough, el ejemplo más claro de la música inglesa decidida a exiliarse intelectualmente desde el momento de su concepción. Nada que ver ni con la tradición de su país ni siquiera con la ruptura protagonizada por sus contemporáneos Harrison Birtwistle o Peter Maxwell Davies. Admirado por Molton Feldman, seguidor primero de Stockhausen y lue-

go de Cage, maoísta, comunista, muerto atropellado por un conductor loco, sus ideas acerca de la música sufren sin duda al compararla con sus anhelos políticos y su figura es un ejemplo de cómo una cosa y otra pueden radicalizarse hasta el extremo, de cómo no saber muy bien si acabarán por confluir en un punto o nacieron desde el primer momento como líneas paralelas pero inencontrables. Propone una amplia libertad al intérprete que se reduce en el caso del director del conjunto correspondiente, su instrumentario es variado y nada convencional y suma a él objetos bien diversos. Su obra mayor es la enorme *Teatrise*, de la que este disco ofrece un fragmento de algo más de diez minutos junto a piezas como *Autum 60*, *Memories of You*, *Material* y *Octet 61 for Jasper Johns*. No es música, digámoslo, para cualquier oyente pero sí resulta de escucha imprescindible para el interesado en sus contemporáneos. En su contexto histórico, la obra de Cardew es



enormemente original y sus intereses estéticos se funden en ella con una coherencia máxima. El tiempo sigue operando en ella y ella en el tiempo de una forma viva, compleja pero actuante. Los intérpretes de este disco de extraordinario sonido lo saben perfectamente y lo transmiten con convicción. Así que todo es cuestión de atreverse.

Claire Vaquero Williams

no posee la calidad ni vocal ni dramática de sus antecesores. Quien le haya visto convendrá en que es bastante estático y ni el color de su voz ni su estilo son especialmente límpidos. Habrá que decir, en su descargo, que no es fácil encontrar hoy un nuevo Peter Grimes entre los tenores del escalafón. En resumen, una versión muy interesante por la dirección orquestal y el buen equipo de cantantes que reúne y menos por la prestación de su protagonista.

C.V.W.

CORIGLIANO:**Sinfonía nº 2 para orquesta de cuerda.****The Mannheim Rocket.** ORQUESTA

FILARMÓNICA DE HELSINKI.

DIRECTOR: JOHN STORGARDS.

ONDINE ODE 1039-2. DDD. 56'05". Grabación:

Helsinki, XI/2003. Productor: Seppo Siirala.

Ingeniero: Tom Lazarus. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

Corigliano dijo: "Todavía muy joven, proclamé que nunca comprendería una sinfonía, y ahora me sorprende a mí mismo asistiendo al estreno de la segunda". Traducción algo libre, no mucho. Esta frase tiene gracia para introducirnos en la *Segunda Sinfonía* de John Corigliano. La *Primera* se refería a la muerte, conmovido el compositor por cercanas muertes por SIDA. La *Segunda* procede de un *Cuarteto de cuerda* que fue despedida de una agrupación de cámara, que se disolvía voluntariamente. Pero el *Cuarteto* queda muy lejos del resultado sinfónico final, en especial en tres de los cinco movimientos. Hay una simetría que se reclama bartókiana: un *Nocturno* central, un movimiento en arco que informa o condiciona todo el

discurso sinfónico que lo enmarca; un Preludio y un Postludio extremos; un Scherzo y una Fuga internos más agitados. El Preludio y el Postludio también son nocturnos, y apelan al sueño o a la hipnosis más que al entendimiento y a la sensibilidad. ¿Deberemos por ello tirarle de las orejas a Corigliano? No, porque en el Scherzo pone el estruendo despertador en marcha y nos despabila que da gusto. La fuga no le anda lejos. Hay, eso sí, bastante eclecticismo. Tonalidad difusa, acordes tonales, tonalidad desmentida. Un muy interesante discurso sinfónico. *The Mannheim Rocket*, esto es, *El cohete de Mannheim* (2001), hace referencia a la figura ascendente (gama o arpeggio) de la Escuela de Mannheim. Es música pura, no programática, y sin embargo de cierta teatralidad. Lo que sube, ha de descender, dice Corigliano. Lo que sube es Mannheim; por ejemplo, Jan Stamitz; lo que baja, baja de todas-todas, y eso no lo para ni Wagner. La obra no se libra de algunos tópicos del modernismo musical, como esos fortes chocantes y descacharrantes, pero los densos tienen su encanto; no por su habitual biensonancia, ni a pesar de ella, sino porque despliegan una belleza que es prima hermana de las tímbricas francesas y hasta del mejor Takemitsu. Ni más ni menos.

John Storgards y la Filarmónica de Helsinki miman estas partituras con cuidada delicadeza en sus momentos líricamente tensos —que son los más— y con garra en los estallidos, que presentan ideas y fuerzas que se desvinculan del discurso principal. Un disco bello e interesante con una música acaso *post* que es característica de nuestros días (entre otras, desde luego).

S.M.B.

DONATI:**Cantar Iontano (motetes).** SACRO &

PROFANO. DIRECTOR: MARCO MENCOBONI.

E LUCEVAN LE STELLE CD EL 012312. DDD.

59'56". Grabación: Fucecchio, Florencia.

Productor: Marco Mencoboni. Ingeniero:

Paolo Mencoboni. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Como es norma en el sello E Lucevan le stelle, el conjunto Sacro & Profano presenta un repertorio discográficamente inédito, extraído de la primera y la última colecciones del compositor Ignazio Donati (los *Sacri Concertus* de 1612 y el *Secondo libro de Motetti a Voce sola* de 1635). Nacido poco antes de 1570, Donati fue maestro de capilla en Urbino, Novara y Milán, en donde fallecería en 1638. Se dedicó de forma casi exclusiva a la música religiosa, destacando tanto en la composición de motetes monódicos como en los concertados, de los que, junto a Ludovico da Viadana, fue un pionero. En fecha que el sello discográfico incomprensiblemente no facilita, el conjunto de Marco Mencoboni, formado por conocidos nombres de la música antigua italiana (Invernizzi, Ragni, Galli, Fagotto, Scavazza, Zanasi...), registró quince motetes de Donati, acompañándolos por un par de canciones de Vincenzo Pellegrini interpretadas al órgano. Dominan las obras concertadas a cuatro o cinco voces (nada que ver, por supuesto, con la polifonía clásica), aunque también encontramos cuatro motetes para voz sola y otros dos a dúo (uno de ellos en eco). El acompañamiento instrumental se reduce a un órgano, con la participación de un trombón en *Quid prodest*. Las interpretaciones desvelan un gran conocimiento del estilo del primer barroco, en especial por lo que hace a la declamación y a las ornamentaciones, empleadas con profusión

Claudio Abbado

LA RESURRECCIÓN DE ABBADO

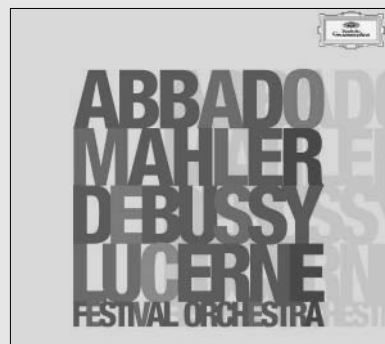
DEBUSSY: El Mar.
MAHLER: Sinfonía nº 2
"Resurrección". ETERI GVAZAVA, soprano;
 ANNA LARSSON, contralto. ORFEÓN
 DONOSTIARRA. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE
 LUCERNA. Director: CLAUDIO ABBADO.
 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477
 5082. DDD. 45'01" y 60'29". Grabación:
 Lucerna, VIII/2003 (en vivo). Productor:
 Christopher Alder. Ingenieros: Georg Obermayer
 y Toine Mertens. Distribuidor: Universal. **PN**

El álbum que comentamos recoge grabaciones en vivo de las dos obras que se indican tomadas en dos conciertos distintos celebrados en agosto de 2003 en el Festival de Lucerna. Ya es sabido que en su última etapa Abbado ha mostrado especial interés en la Orquesta del Festival, que a pesar de ser una institución en la ciudad suiza desde 1938, sus componentes pueden variar de un año a otro siempre dentro de una altísima calidad. El núcleo de la agrupación lo forman en esta ocasión miembros de la Mahler Chamber Orchestra (antiguos músicos de la Gustav Mahler Jugendorchester), a los que se les han unido formaciones de cámara tales como el Cuarteto Hagen, el conjunto de viento de Sabine Meyer, solistas de la talla de Kolja Blacher, Natalia Gutmann, Reinhold Friedrich y un número importante de profesores de la Filarmónica de Berlín. Como nos cuenta Peter Hagmann en el libreto, la lista de los músicos de esta orquesta se lee como un *Who's who* de la profesión, revelando también la presencia de numerosos nombres familiares para el aficionado de hoy (con la inclusión de dos músicos españoles). A diferencia de otras orquestas profesionales, aquí el espíritu de participación prevaleció sobre el de subordinación, produciéndose el mejor de los resultados posibles con un Abbado entusiasmado que logró un insólito poder de emoción musical y de comunicación (esperamos ver pronto el concierto en DVD), hechos a los que ciertamente no estábamos acostumbrados a ver en los registros de su última etapa (con alguna salvedad, como la imponente *Novena* de Mahler grabada en vivo con la Filarmónica de Berlín).

En cuanto a las interpretaciones, reconozcamos en primer lugar que

efectivamente en muy raras ocasiones podremos escuchar en disco lectura más finamente detallada que ésta de *El Mar* de Debussy, siendo también una de las más trascendidas y fervientes, con una técnica colorista, una amplia gama dinámica y una magistral regulación del sonido que son las habituales características de la dirección del maestro milanés, pero que aquí son llevadas hasta extremos insólitos, de tal forma que el resultado no sólo puede compararse con los más conseguidos de otros directores, sino que lo podemos situar al lado de los Celibidache, Stokowski, Giulini, de Sabata, Reiner o Boulez, por citar a media docena de los más conspicuos y distinguidos traductores del músico francés en general y de esta página en particular. La versión, de *tempi* toscaninianos, claridad microscópica, puntillista, incisiva, intensa y soberbiamente tocada, se erige a juicio del firmante en la mejor interpretación moderna de esta inolvidable obra maestra, una recreación suntuosa y fascinante que desmiente por completo el agorero mensaje de las sibilas de turno que ya hace años pronosticaban el fin de Abbado como músico de interés.

Pero el director no solamente ha vuelto a la vida después de su grave enfermedad, sino que realmente ha resucitado de nuevo como el músico envidiable y completísimo que conocimos hace años, esa batuta eminentemente objetiva que combinaba la pasión y el raciocinio a partes iguales y que fue el protagonista de muchos de los mejores conciertos vistos por quien esto escribe en Madrid y en otras ciudades de Europa y Estados Unidos. Por lo que respecta a la *Segunda* de Mahler, una obra particularmente querida por Abbado y que, sin embargo, no había tenido excesiva suerte en sus diversas aproximaciones discográficas (escúchense sus distanciadas y asépticas versiones de Chicago y Viena), logra aquí otro momento memorable con una versión analítica, implacable, nerviosa, en ciertos momentos agria y ácida, pero siempre convincente y unitaria a pesar de la disparidad de estilos entre los diversos movimientos. Los innumerables matices solemnes, trágicos, grotescos, líricos, de misterio y esperanza,



son captados y traducidos por su minuciosa planificación sin que eso le impida poder desmenuzar la partitura y traducirla hasta en sus más pequeños detalles, combinando un riguroso respeto a lo escrito con un lirismo muy particular y un fraseo de elaborada matización propio de los más grandes directores. Una extraordinaria interpretación, en suma, hecha de un solo trazo, ácida y refinada al tiempo, muy bien tocada por una orquesta sensacional, perfecta en cualquier aspecto técnico a considerar y absolutamente entregada, un Orfeón donostiarrá insuperable en cuanto a entonación y expresividad, y dos solistas que cumplen a la perfección con sus breves cometidos. Gran versión pues, un Mahler equilibrado y moderno, de arrolladora personalidad sonora que nos devuelve al Abbado de los mejores días. ¡Qué gran músico y qué gran director! Grabaciones espectaculares, espaciales, profundas y clarísimas que contribuyen a realzar estas dos impresionantes recreaciones.

En fin, dos espectaculares registros de dos memorables conciertos. Todos los calificativos laudatorios son poco para traducir con palabras estas emocionantes interpretaciones en vivo. *El Mar* de Debussy, a gusto del autor de esta reseña, merece el puesto más alto seguido por una no menos convincente, profunda y contrastada *Segunda* de Mahler. A pesar de ser dos obras de repertorio frecuentemente grabadas, la escucha detenida y repetida del álbum les descubrirá muchos aspectos insospechados en ambas composiciones. No se lo pierdan.

Enrique Pérez Adrián

sobre todo en las piezas a solo (Gianpaolo Fagotto da verdaderas lecciones de disminuciones vocales en *O altitudo divitiarum*). Los motetes para varias voces alcanzan en algún momento carácter de auténticos diálogos, en los que hay un esfuerzo por destacar los valores retóricos del texto, pese a que el conjunto de Menconi no consigue superar cierta monotonía expresiva, que en gran medida reside en la propia música.

P.J.V.

DVORÁK:

Sinfonía nº 6 en re mayor op. 60.

La rueda de oro op. 109. ORQUESTA

FILARMÓNICA CHECA.

Director: SIR CHARLES MACKERRAS.

SUPRAPHON SU 3771-2 031. DDD. 70'20".

Grabación: Praga, VI/2001 (Rueca); X/2002 (Sinfonía, en vivo). Productor: M. Puklicky (Sinfonía), J. Rybár (Rueca). Ingenieros: E. Kunze (Sinfonía), S. Sýkora (Rueca). Distribuidor: Verdi. **PN**

Dos características de este musicazo que es Charles Mackerras apoyan un

ciclo sinfónico Dvorák (completo o no, pero incluidos los poemas sinfónicos de Erben): por una parte, el consabido rigor de quien acude siempre al origen porque desconfiaba de eso que se llama tradición, que a veces no es sino acumulación de abusos en el tiempo; por otra, el sentido dramático de quien ha dado no sólo excelentes óperas de Janáček, sino también una de las mejores *Rusalka* posibles. Pues bien, ahí está Mackerras en un dilatado, poderoso Allegro rico en ideas y episodios, en aperturas y retroce-

mos que el director casi checo planifica, motiva y resuelve de manera asombrosa. Pocas veces escucharemos el Adagio de esta sinfonía con esa calma tan tensa. Esta *Rueta de oro* es una buena muestra de ese motivar y crear episodios sonoros —y no importa que aquí sean referencia extramusical, porque para el caso es lo mismo— que es el arte de un buen músico y la gran baza de Mackerras el teatral, de Mackerras el plástico y el colorista. ¿Es posible que Mackerras haya emprendido (esto es, haya querido y podido emprender) un nuevo ciclo orquestal de Dvorák a la manera del de Kubelík con Baviera, Berlín y la English Chamber (D.G.)?

De ser así, y a juzgar por este CD y otros (*Leyendas, Danzas*, etc.) va por muy buen camino, y los aficionados estarán de enhorabuena.

S.M.B.

FAURÉ:

Música de cámara: Quintetos con piano opp. 89 y 115. QUINTETO FAURÉ DE ROMA.

Cuartetos con piano. THE AMES PIANO QUARTET. **La bonne chanson. Trío con piano op. 120.** SARAH WALKER, soprano. THE NASH ENSEMBLE. **Sonatas para violonchelo y piano n.º 1 y n.º 2.** THOMAS IGLOI, violonchelo; CLIFFORD BENSON, piano. **Cuarteto de cuerda op. 121.** CUARTETO AMATI. **Elégie op. 24.** WLADISLAV WARENBERG, violonchelo; SARA CROMBACH, piano. **Sonatas para violín y piano n.º 1 y n.º 2.** KRYSIA OSOSTOWICZ, violín; SUSAN TOMES, piano.

5 CD BRILLIANT 92337. DDD. 63'21", 66'05", 43'52", 64'37" y 49'47" Grabaciones: 1975-1999. Distribuidor: Cat Music. **PE**



Brilliant lanza al mercado un atractivo estuche (no es atractivo por el diseño, o al menos no es principalmente atractivo por eso, sino por lo que contiene, aunque el diseño tampoco está mal teniendo en cuenta que sus cinco compactos ocupan poquísimo espacio, algo muy de agradecer) con obras de Fauré en grabaciones licenciadas originales de Claves, Dorian, Hyperion, CRD Records y Divox. El primer compacto presenta una espléndida versión de los *Quintetos opp. 89 y 115* a cargo del Quintetto Fauré di Roma (con Pina Carmirelli como primer violín) que es de las mejores (¿la mejor?) que puede encontrarse, lo mismo que la que esta misma formación como cuarteto grabó de los *Cuartetos opp. 15 y 45*, considerada por muchos como la referencia y que, curiosamente y a pesar de, como la de los *Quintetos*, haberse publicado en Claves, no aparece en este estuche. Pero la que escuchamos aquí, a cargo de The Ames Piano Quartet, está la mar de bien, aunque no sea un prodigio de exquisitez y de que a veces resulta un poco atropellada, y mantiene el buen nivel común a estos cinco compactos, un nivel que llega a lo más alto en más de un momento (con los *Quintetos* del compacto anterior sin ir más lejos). Y bien, si quizá el altísimo nivel de la versión de los *quintetos* decrece un poco en los cuartetos, en el tercer compacto (una joya), The Nash Ensemble con la soprano Sarah Walker vuelve a rayar a gran altura con magnífica

lecturas de *La bonne chanson* y de esa maravilla que es el *Trío op. 120* (que estrenaron en 1923 tres mitos musicales como fueron Thibaud, Cortot y Casals), éste un disco cuyo interés y calidad ya justifica el hacerse con todo el estuche pues debe ser difícil (posiblemente imposible) de encontrar por separado. En el cuarto compacto encontramos unas versiones correctas (sin más) de las dos *Sonatas para violonchelo y piano* (a cargo de un buen pianista, Clifford Benson, y un violonchelista que no consigue extraer un sonido perfecto ni muy hermoso de su instrumento pero que se puede escuchar sin que uno se escandalice; vamos, que si no hay otra versión más a mano, ésta ya vale), una espléndida interpretación a cargo del Cuarteto Amati del *Cuarteto op. 121*, y una hermosa y lírica (aunque quizá un punto comediada en lo expresivo, pero de gran claridad y nobleza, eso sí) versión de la *Elégie* con Wladislav Warenaberg al violonchelo y Sara Crombach al piano. Y el quinto y último compacto nos trae otro punto álgido de lo que contiene este estuche: las dos poéticas *Sonatas para violín y piano* (delicada y lírica la primera, personalísima y dramática, genial, la segunda) a cargo de un dúo estupendo (Kryisia Osostowicz, violín, y Susan Tomes, piano). Una interpretación de gran nivel que redondea un lanzamiento que, a pesar de algún que otro altibajo (sin demasiada importancia, dicho sea con justicia, pues el interés se mantiene, si bien es lo que pasa cuando nos vemos obligados a comparar lo bueno con lo muy bueno) es perfectamente recomendable.

J.P.

Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau

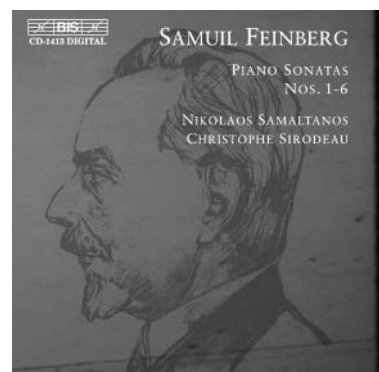
LA EXPLORACIÓN DEL PIANO RUSO

FEINBERG: Sonatas para piano n.ºs 1-6. NIKOLAOS SAMALTANOS (*Sonatas n.º 1, 4 y 5*), CHRISTOPHE SIRODEAU (*Sonatas n.º 2, 3 y 6*). BIS CD-1413. DDD. 70'13". Grabaciones: París, XII/1993 (n.º6) y IV-V/2002. Productor e ingeniero: Evil Iliades. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La música de Samuel Feinberg (1890-1962) es prácticamente desconocida hoy en día. Pese a que los libros de historia nos cuentan su importancia como pedagogo y pianista, su faceta como compositor queda olvidada por el implacable paso del tiempo. Y sin razón concreta, dada las virtudes que adornan este primer volumen de las sonatas para piano. Escribió una gran cantidad de obras, sobre todo para piano y para voz. Se pueden apreciar claramente dos periodos compositivos. El primero abarca desde 1910 hasta 1933, en el que predomina un estilo virtuosístico, a menudo visceral y levemente influenciado por el estilo cromático de Scriabin. A partir de 1934, y hasta su muerte, simplificó los medios expresivos hacia un estilo diatónico con una preponderancia de la

melodía. Las obras que contiene este disco pertenecen al primer período. Las tres primeras fueron escritas durante la Primera Guerra Mundial, contienda en la que fue llamado a filas y en la que cayó gravemente enfermo de tifus. En ellas se aprecian los primeros apuntes de un estilo personal que se vería desarrollado en las dos siguientes, compuestas durante la Guerra Civil, en la que Schumann se convirtió en una influencia declarada. La *Sexta*, de 1923, se puede considerar la obra maestra de este período. Causó un gran impacto en el Festival de Venecia de 1925, en el que los críticos llegaron a compararle con Stravinski, quien durante esa misma edición presentó su *Sonata para piano*.

La elección de contar con dos pianistas en un mismo disco puede resultar chocante, pero ambos intérpretes ha conformado un equipo que les ha llevado a explorar repertorios poco frecuentados, como puede ser el del director y compositor Leif Segerstam o el de Nikos Skalkottas. Tras la escucha es evidente que poseen el mismo concepto interpre-



tativo, lo que lleva a pensar en un estudio común de las partituras. En estas lecturas, demuestran ser plenamente conscientes de la herencia tardorromántica y de su resolución por avanzar hacia otros terrenos más imbuidos de modernidad lingüística. Un descubrimiento que merece la pena ser explorado por unos intérpretes entregados a la causa.

Carlos Vílchez Negrín

Marylin Nonken

ILUMINANDO A FELDMAN

**FELDMAN: Triadic memories.**

MARYLIN NONKEN, piano.

2 CD MODE 136. DDD. 93'48". Grabación:

Urbana, V/2003. Productor: Jason Eckardt.

Ingeniero: Rex Anderson. Distribuidor:

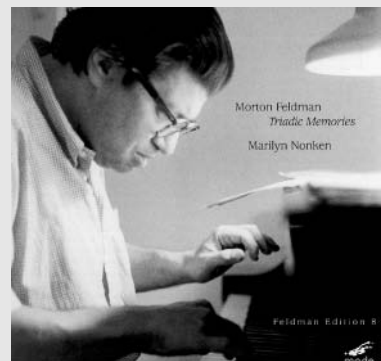
Diverdi. **PN**

Cuando parece concluido el ciclo Morton Feldman en el sello Hat Art, Mode prosigue su excepcional serie dedicada al compositor norteamericano y anuncia para pronto el volumen décimo de la colección, ocupado íntegramente por la gran *For Bunia Marcus*. Al mercado español llega ahora el volumen número 8, que no es sino la octava versión discográfica de *Triadic Memories*, la pieza para piano más extensa creada por Feldman y una de sus obras de más difícil acceso.

Compuesta en 1981, entre el *Cuarteto nº 1* y la monumental *Crippled symmetry*, la complejidad de *Triadic Memories* procede de la continua superposición de motivos con que se ordena la pieza. Esta proliferación y yuxtaposición de motivos crea un ambiente opresivo para el oyente, quien, perdido todo referente, comprueba que en su memoria no dejan huella ninguno de los temas expuestos en la obra. El efecto perseguido por el autor, "descolocar" la percepción del oyente, va dirigido principalmente contra la costumbre occidental de plantear el discurso musical como un ciclo de repeticiones del material con el fin de que el receptor pueda identificar sin problemas el núcleo temático de la obra. Aquí, en cambio, el efecto es el contrario. Aparentemente, el discurso de *Triadic memories* es sencillo. Consiste en una secuencia de diferentes tipos de acordes donde cada uno de ellos será repetido lentamente. Un acorde se repite tres veces; otro, siete veces. De pronto, se introduce un nuevo acorde que consigue difuminar en la memoria el acorde anterior. Se reconstruye a continuación la sección entera,

disponiendo el autor una progresión distinta a la anterior y cambiando el número de veces en que es repetido un acorde. Este procedimiento es, según palabras del propio Feldman, "un ensayo consciente para *formalizar* una desorientación de la memoria". Los acordes se repiten sin ningún diseño claramente discernible. El receptor cree que cada sección obedece a una regularidad, a un patrón fijo, pero es sólo una sugestión de que lo que oímos es funcional y direccional, cuando en realidad todo eso en *Triadic Memories* no es más que una ilusión.

A la hora de enfrentarse con la versión de Marylin Nonken en Mode, el oyente tiene muy presente la más reciente lectura llevada al disco, la firmada por el alemán Markus Hinterhäuser para el sello Col Legno. Hasta este momento, la versión de Hinterhäuser era de absoluta referencia. Varios "premios del disco" vinieron a avalar la interpretación del pianista alemán, quien ofrecía ahí una visión más tendente al silencio y a la aniquilación del sonido que en las versiones absolutamente faltas de gravedad de los ingleses Roger Woodward (sello Etcetera) y John Tilbury en Londonhall (esta versión, además, con una duración sensiblemente inferior a los noventa minutos normales de la pieza). La lectura de Marylin Nonken en Mode acaba por iluminar, al fin, la obra *Triadic Memories*. Nonken nos descubre, en su totalidad, el mundo de infinita riqueza contenida en esta pieza y lo hace desde el que parece todo un estudio minucioso de la partitura y de la sala destinada a la grabación, la perteneciente al Krannert Center for the Performing Arts de la Universidad de Illinois, en Urbana: "El piano, un Steinway Hambourg, tiene una profundidad y un cuerpo poco habituales y un timbre rico y lleno de alma", dice Nonken en sus breves, pero muy sustanciosas notas. Nonken confiesa que, siendo



Triadic Memories un auténtico estudio de sonidos, tuvo mucho cuidado en hallar el lugar perfecto para la grabación. El declive de cada nota, el apagamiento del sonido, que forman parte indisoluble de esta y de todas las obras de Feldman, encuentra aquí un intérprete ideal. Nonken habla en sus notas de la importancia del pedal, siempre mantenido hasta el fin, y de la necesidad de seguir una cadencia rítmica que se aproximase a la de los latidos del corazón en reposo. De esta manera, se distinguen en la obra un sinfín de matices. Los sonidos se hacen, por decirlo así, corpóreos y el oyente percibe que la obra no es ya únicamente (eso es lo que nos parece ahora) la uniforme y monolítica secuencia de sonidos casi tenebristas de la versión de Hinterhäuser, sino una gozosa combinación de sonidos en la que, a modo de incursión topográfica, desfilan ante nosotros, en palabras de Marylin Nonken, "deslumbrantes cimas y largos, profundos valles".

Nonken ilumina, en efecto, la música de este *Triadic memories*, que, a partir de ahora, figurará desde una óptica distinta en la *memoria* del aficionado mortoniano.

Francisco Ramos

FIBICH:**Cuarteto con piano en mi menor op.****11. Quinteto para piano, clarinete, trompa, violín y violonchelo en re mayor op. 42.**

MARIÁN LAPSANSKY, piano; LUDMILA PETERKOVÁ, clarinete; VLADIMÍRA KLÁNSKÁ, trompa. MIEMBROS DEL CUARTETO PANOCHA.

SUPRAPHON SU 3487-2 131. DDD. 63'33".

Grabaciones: Praga, XII/2001; XI/2003. Productor:

Jaroslav Rybár. Ingeniero: Martin Kusak.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

El *Cuarteto op. 11* es obra de un joven de veinticuatro años. El *Quinteto op. 42* es creación de plena madurez, veinte años posterior. Le quedan seis años de vida a Fibich, que murió demasiado pronto, a los cincuenta, en el umbral del nuevo siglo. El Allegro moderato del *Cuarteto op. 11* es un amplio movimiento com-

puesto por un músico con habilidad, ideas y gran capacidad de desarrollo. Es tal vez ancilar, acaso Schubertiano, muy *Trucha*, pero la juventud es para eso, para imitar, para soltarse y más tarde echar a volar por cuenta propia. Es la época en que Fibich escribe una obra bastante distinta, el poema sinfónico *Tomán y la ninfa*. En los tiempos del *Op. 11* Fibich todavía no es Fibich y lucha por ello en circunstancias muy adversas. En los del *Op. 42*, Fibich vive una pasión amorosa que le arrebató, y con esa obra funde, mas no confunde, el estro camerístico puro del *Op. 11* con el poematismo de *Tomán* y otras obras posteriores (además, Fibich es un gran operista). El *Quinteto* es una de las muchas obras camerísticas checas cargadas de confesión y autobiografía, muy posterior al *Cuarteto "Mi vida"* de Smetana y muy anterior a los dos cuartetos de

Janáček. Está cargada de intensidad, de intimidad, de vida que se sale por entre la abundancia de frases llenas de sugerencia: atención a ese Largo, segundo de los cuatro movimientos del *Quinteto*. Esta obra es la última aportación estrictamente camerística de Fibich, que en los años que le quedan se dedicará a las últimas óperas y reservará la intimidad para su amplísima serie de miniaturas pianísticas que conocemos, entre otros títulos mejor o peor vertidos, como *Humores, impresiones y reminiscencias*.

El excelente Cuarteto Panocha sirve de apoyo a Lapsansky en esta hazaña camerística que enfrenta dos modos del mismo mundo, dos sensibilidades distintas de un solo creador. En el *Op. 42* cuenta con el magisterio de Peterková al clarinete y de Klánská en la trompa. Sin duda, el alma es Lapsansky, pero en música de

cámara el virtuosismo de cada parte es esencial en un resultado feliz. Este lo es, sobre todo en el *Quinteto*, porque es, de las dos, la obra de envergadura superior que informa el recital. Un virtuosismo sin muecas, romántico en el fondo, clasicista en la apariencia, rico en episodios en que se lucen esos dos instrumentos de sopló.

S.M.B.

FIOCCO:

Lamentaciones. GRETA DE REYGHERE, soprano; JAN VAN DER CRABBE, barítono. GROUPE C. Director: THOMAS LUKS. ASSAI 222532. DDD. 55'58". Grabación: Mont-Saint-Guibert (Bélgica), IX/2003. Productor: Anne Decoville. Ingeniero: Michel Pierre. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Nacido en Bruselas en 1703, Joseph Hector Fiocco era hijo del veneciano Pietro Antonio Fiocco, maestro de capilla en la corte de la ciudad flamenca desde 1680. Formado musicalmente por su hermano Jean Joseph, a causa de la prematura muerte de su padre, Joseph Hector trabajó como maestro de canto en la catedral de Amberes y desde 1737 en la colegial de St. Michel et Gudule de su ciudad natal, puesto que ocupó sólo cuatro años, pues murió en 1741, recién cumplidos los 38.

En 1733, mientras trabajaba en Amberes, Fiocco compuso un conjunto completo de nueve lecciones de tinieblas, de las cuales este disco ofrece cinco, las dos primeras del Jueves Santo y las tres del Viernes. Escritas para voz de

soprano las cuatro primeras y de bajo, la última, en ellas resulta destacable la instrumentación, con un violonchelo obligado al lado del continuo, salvo la primera del Jueves, en la que figuran dos violonchelos, y la primera del Viernes, que es sólo para voz y continuo. La música puede encuadrarse dentro de la extensa tradición de lamentaciones de la escuela francesa, aunque con algunos elementos típicos del estilo italiano.

Thomas Luks toca las partes de violonchelo obligado y dirige al Groupe C unas versiones serenas y equilibradas antes que profundas y arrebatadas, de líneas claras y ligeras, con un sentido muy italianizante del fraseo, que refuerza la veterana Greta De Reyghere con una interpretación más extravertida de lo que el tema pudiera hacer sugerir en principio, elegante siempre en la ornamentación y suficiente en las agilidades. Jan van der Crabben remata con exquisitez prosódica y gusto exquisito en la expresión un disco muy interesante.

P.J.V.

E. FRANCK:

Sexteto en mi bemol mayor op. 41.
Sexteto en re mayor op. 50. LEO KLEPPER, viola; MATTHIAS DONDERER, violonchelo. CUARTETO EDINGER. AUDITE 97.501. DDD. 74'05". Grabación: Bonn, XII/2002. Productor: Wilhelm Schlemm. Ingeniero: Willy Leopold. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El sello Audite continúa su labor de divulgación de la obra de Eduard Franck

(1817-1893) con un nuevo compacto, éste consagrado a dos sextetos de cuerda (por supuesto, primicias discográficas) tras los volúmenes dedicados a su música sinfónica, a sus cuartetos de cuerda y a las obras para violonchelo y piano (discos en los que en alguna ocasión se cuela alguna obra de su hijo Richard). Poco puede añadirse a lo ya sabido de Franck y poco hacen estas dos obras (dos obras importantes, eso sí) por conocer en más profundidad a su autor; es decir, que no tendremos aquí ninguna sorpresa, Franck se nos continúa apareciendo como el romántico clásico que fue, claramente influenciado por la música de Brahms como tantos otros músicos que, como él, pasaron alguna temporada de su época de formación en Leipzig, conservatorio de prestigio incuestionable pero también lugar de fomento del clasicismo romántico. Así pues, como siempre, se nos muestra Franck en estas dos obras más que notables como el brahmiano que fue, como el músico de sólido oficio que dominaba la forma y el contrapunto tal como correspondía a un compositor de su perfil estético. Las interpretaciones son, también como en el resto de la colección que ya conocemos, excelentes y constituyen una oportunidad posiblemente inmejorable para acercarse a la música de este compositor olvidado como tantos y tantos otros sin merecerlo. No es, desde luego, una recuperación fundamental ni una gran aportación a la discografía pero sí tiene interés.

J.P.

Sakari Oramo

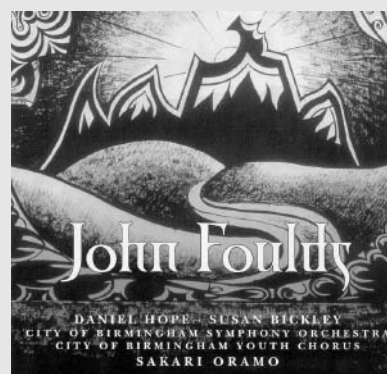
UN EXCÉNTRICO

FOULDS: Tres mantras de "Avatara" op. 61b. Lyra Celtica. Apotheosis. Mirage. SUSAN BICKLEY, mezzosoprano; DANIEL HOPE, violín. CORO JUVENIL Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BIRMINGHAM. Director: SAKARI ORAMO. WARNER 2564 61525-2. DDD. 78'13". Grabación: Birmingham, II/2004. Productor: Tim Oldham. Ingeniero: Jean Chatauret. **PN**

Lo de los ingleses excéntricos es hoy un tópico sin sentido, pero haberlos los ha habido, y uno de ellos fue John Foulds (1880-1939). Su hijo, el comandante John Patrick Foulds, lo explica en un texto que acompaña a este disco y en el que nos cuenta cómo vivió su infancia bajo la presión de no ser una familia común. Habla de los olores de su casa londinense en Holland Park, de las lecturas teosóficas de sus padres, de su obsesión por la belleza, de las improvisaciones musicales de sus progenitores, de cómo John olvidaba sus partituras en los taxis y Maud —la madre— escuchaba al divino Joachim más allá del tiempo y el espacio, de la marcha a India, del redescubrimiento, al fin, de una música extraordinaria. Y esa es la clave, la enorme calidad de la música de

Foulds por encima de cualquier actitud ante la vida por extraña que fuera.

Hacia 1920, Foulds trabajó en una ópera en sánscrito, *Avatara*, de la que sobreviven sus tres *Mantras*, destinados a ser los respectivos preludios a cada acto. Cada uno de ellos se refiere a lo terrestre, lo celestial y lo cósmico, desarrollando un discurso entre lo inasible y lo descriptivo, entre lo elemental y lo inefable. Esta música permaneció inédita hasta 1988. *Lyra Celtica* es un inacabado concierto para voz y orquesta que emplea ritmos escoceses e indios en una suma de extraño atractivo. *Apotheosis*, subtitulada como *Elegía*, fue estrenada en 1909 y está dedicada a la memoria de Joseph Joachim, escrita en un solo movimiento de marcado carácter fúnebre. *Mirage* (1910) es una obra muy ambiciosa en lo tímbrico, de clara rai-gambre postromántica, con rasgos de Wagner y Richard Strauss y, cómo no, jamás interpretada en vida del autor. El conjunto revela a un compositor de una personalidad única en la música inglesa, que puede recordar por momentos al mejor Holst o al Vaughan Williams más dramático pero dotado de unos rasgos que lo hacen inconfundible, en la línea



del visionarismo de un Scriabin, y que hacen pensar en lo que hubiera dado de sí con una vida y una cabeza más ordenadas. Las versiones que se nos ofrecen en este disco son extraordinarias y tanto la soprano Susan Bickley como el violinista Daniel Hope se entregan a fondo. Maestro de obras atentísimo es el director finlandés Sakari Oramo en la que es su mejor grabación hasta la fecha. Un disco sorprendente y emocionante.

Claire Vaquero Williams

Jean Tubéry

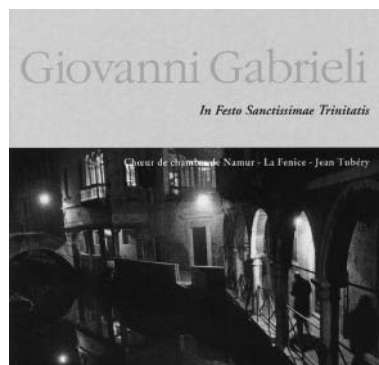
SOLEMNIDAD POLICORAL

GABRIELI: In Festo Sanctissimae

Trinitatis. ROSA DOMÍNGUEZ, soprano; ERIC MENTZEL, HANS JÖRG MAMMEL Y STEPHAN VAN DYCK, tenores. CORO DE CÁMARA DE NAMUR. LA FENICE. Director: JEAN TUBÉRY. ASSAI 222512. DDD. 63'37". Grabación: Baland, VII/1998. Productor e ingeniero: Jérôme Lejeune. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Un programa con motetes y música instrumental de Giovanni Gabrieli para la fiesta de la Trinidad (con un par de piezas orgánicas de su tío Andrea). Eso ofrece este disco magnífico de La Fenice que fue editado por primera vez en el sello Ricercar en el año 2000. Jean Tubéry capta a la perfección el sentido majestuoso y solemne de esta música en su mayor parte policoral con unas interpretaciones de gran intensidad y una extraordinaria variedad de contrastes que, pese a los espectaculares requerimientos (hay obras a 10, a 12, a 13, a 14 y hasta a 20 voces), mantiene casi siempre una estupenda claridad de texturas. Acaso en el motete de arranque, un *In ecclesiis* a 14, hay partes no tan bien

resueltas, en las que las líneas suenan turbias. No es ello achacable al Coro de Cámara de Namur, que está soberbio, articulando a la perfección cada frase, empastando con precisión y resolviendo con exquisito equilibrio los juegos entre tesituras y los tradicionales efectos de eco. El equipo instrumental (en el que se mezclan con acierto violines, cornetas, sacabuches y violas, más los instrumentos del continuo, con un fagot y varios instrumentos de cuerda pulsada de gran presencia) suena ágil y flexible en las obras instrumentales (excepcional resulta a este respecto la *Canzon decimossetima*, escrita para tres coros) y contribuye a la transparencia del discurso en los motetes. Su labor resulta especialmente llamativa en la *Sonata con voce Dulcis Jesu*, de inevitables resonancias monteverdianas (la *Sonata* de las *Visperas*). El espectacular *Omnes gentes* que cierra el CD nos coloca en el ambiente justo de exaltación, boato y magnificencia de las ceremonias litúrgicas venecianas en el albor del siglo XVII. Un poco incomprendible que el sello Assai haya renun-



ciado a incluir en esta edición los nombres de los miembros del Coro de Namur y de La Fenice, lo cual además nos hace imposible identificar al magnífico organista que interpreta las obras de Andrea Gabrieli, aunque su nombre está entre Jean-Marc Aymes y Jörg Andreas Bötticher, quienes además interpretan a dúo la *Canzon seconda* de Giovanni.

Pablo J. Vayón

GUBAIDULINA:**El cántico del sol. Preludios para violonchelo. In Croce para violonchelo y bajan.**

PIETER WISPELWEY, violonchelo; AN RASKIN, bajan. COLLEGIUM VOCALE GENT. MIEMBROS DEL PROMETEUS ENSEMBLE. Director: DANIEL REUSS.

CHANNEL CCS SA 20904. DDD. 67'05". Grabación: Amberes, X/2003. Productor: C. Jared Sacks y Pieter Wispelwey. Ingeniero: C. Jared Sacks. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Este CD contiene la tercera lectura que recibimos en tres años del *Cántico del sol*, para chelo, coro y percusión. Algo tendrá. La acompañan otras obras de Gubaidulina en que el chelo tiene protagonismo. Ya hemos hablado de los humildes componentes del *Cántico del sol* (1999), obra en que los laudes de San Francisco, el *poverello*, aportan espíritu textual, en la que el chelo es el sol o su trasunto, mientras la sencilla tártara Gubaidulina procura ponerse por debajo de la riqueza de los textos precisamente con aquellas *humildades*. Rostropovich fue el destinatario del *Cántico*, fue el primero de estos soles, y desde entonces otros colegas devotos le han seguido y han trascendido el encargo para darle universalidad a esta obra bella y despojada. Ahora entra en escena Pieter Wispelwey en un disco de preponderancia flamenca. La interpretación es bella, invita al recogimiento y a la reflexión, no sólo a la admiración de los artistas. Acaso sea éste el gran logro de la compositora.

Como intermedio, entre sol y cruz, Wispelwey dibuja, a solas y con mimo, los cinco *Preludios* para chelo que preceden en veinticinco años al *Cántico*

(1974). Wispelwey se muestra al nivel del maestro, expresivo y sobrio, inteligente en la sugerencia y en la ejecución. De finales de la década de los setenta es *In croce*, originalmente para chelo y órgano. Un arreglo posterior para la acordeonista Elsbeth Moser permitió esta curiosa versión para bajan, esto es, un acordeón a la rusa. Aquí, el acordeón imita otras sonoridades, otros instrumentos, se torna conjunto de cámara él solo y sin ayuda de nadie, y apoya al chelo en un discurso que consiste en múltiples encuentros sonoros, un diálogo que no es sólo plática. Porque la cruz del título la escenifican idealmente ambos instrumentos al *cruzarse*. Wispelwey aparece de nuevo inspirado y justo, ahora con una sorprendente y versátil instrumentista de acordeón, An Raskin. Un disco muy completo, con sentido monográfico pero con variedad en las tres propuestas diferenciadas y nada complacientes de este excelente violonchelista.

S.M.B.

HONEGGER:**Sinfonía nº 3 "Litúrgica". Rugby. Pacific 231. Movimiento sinfónico nº 3. Pastorale d'été.**

ORQUESTA SINFÓNICA DE NUEVA ZELANDA. Director: TAKUO YUASA. NAXOS 8.555974. DDD. 65'05". Grabación: Wellington, I/2002. Productor: Andrew Walton. Ingeniera: E. Thomason. Distribuidor: Ferysa. **PE**

En *Je suis compositeur* escribió Honegger que pretendía "componer una música accesible a la gran masa de oyentes que, a la vez, se encontrara suficiente-

mente despojada de banalidades para interesar a los conocedores". Con obras como los movimientos sinfónicos *Pacific 231* y *Rugby* (1923 y 1928) se conseguía algo parecido a la síntesis de ese ideal: sobre una exigente estructura formal se edificaba un discurso con carácter más o menos programático, con los suficientes referentes extramusicales para interesar un público no adicto a la música más rigurosa. Pero, además, trataba temas sumamente "modernos": la gran locomotora, el agresivo deporte. El *Movimiento sinfónico nº 3*, de 1933, cerraba una especie de tríptico, aunque para entonces ya nadie estaba para bromas.

Ocho años después, ahí estaba la aplastante *Sinfonía nº 3* para ver dónde se había llegado. Aunque será la *Cuarta*, posterior a la guerra, la que encierre todo el dolor e invite al tremendo balance. Pero este CD no contiene esta última obra; tenemos que conformarnos con ese itinerario de lo moderno, que en 1923 todavía está marcado por el futurismo nacido en el final de la belle époque, mas también por la gesticulación surrealista que es vigencia inmediata; y que transcurre hasta el segundo fin del mundo de los varios que ha tenido el siglo pasado. Es una excelente propuesta estética del excelente director japonés Takuo Yuasa, con la Sinfónica de Nueva Zelanda, al plantearnos los tres *Movimientos* y la *Sinfonía*, más un cierre juvenil con la plácida *Pastorale*, tan ajena a todo lo que encierran las demás piezas que lo acompañan. Pocas obras de Honegger admiten un sentido tan claro y doloroso como esta secuencia de cuatro. Yuasa lo entiende así, y lo dra-

matiza con buen sentido, que es más sinfónico que expresivo o teatral, ante una orquesta de muy buen nivel. Aunque el repertorio no es ni mucho menos

desconocido, es ahora menos habitual que hace unas dos o tres décadas, cuando todavía tenían estas obras el halo de una gran modernidad. En cualquier caso,

se trata de un CD de interés tanto por las obras como por la batuta de Yuasa.

S.M.B.

Edmon Colomer

UNIDOS POR CLAUDEL

HONEGGER: *La danse des morts*.
MILHAUD: *L'homme et son désir*,
versión de concierto. LAMBERT WILSON,
ANNE-SOPHIE SCHMIDT, CLAIRE BRUA, HUBERT
CLAESSENS. CORO DE RADIO FRANCIA. ORQUESTA
DE PICARDIA. Director: EDMON COLOMER.
CALLIOPE CAL P526. DDD. 49'05". Grabación:
Soissons, IX/2002. Productor: Daniel Zalay.
Ingeniero: Cyril Becue. Distribuidor: Harmonia
Mundi. **PN**

Atención: disco muy interesante por las obras, poco conocidas y muy poco grabadas; y por la interpretación, en especial por la batuta de Edmon Colomer. La unidad del acoplamiento viene de la cercanía de los dos compositores, pero sobre todo por el inspirador de ambas obras, el poeta Paul Claudel.

La danse de morts destaca en la amplia producción de Honegger por su intención trascendente, junto a grandes éxitos como *Le roi David* o *Jeanne d'Arc*. *La danse* se inspira en el auto sacramental medieval, el *Jedermann* las danzas de la muerte del Medioevo que aún hoy se conservan en algunas partes del Mediterráneo, más que de un intento de llevar a cabo una narración con procedimientos dramáticos. La filosofía del *sic transit gloria mundi* impregna el texto, escrito por Paul Claudel, el mismo autor de *Jeanne d'Arc*: la colaboración entre el católico a ultranza y el protestante temperado resultó fértil allá por 1938. Claudel había quedado muy impresionado por la abundante iconografía de *Danzas macabras*, entre ellas las de Holbein el Joven, que podían contemplarse en Basilea; fue cuando se estrenó, precisamente, *Jeanne d'Arc*. De ahí al poema y del poema a la música: a finales de año ya estaba compuesto el

oratorio *La danse des morts*, encargada por Paul Sacher, campeón de la música de su tiempo, refinado y con gran olfato, y adalid de la obra de Honegger. Ahora bien, esa danza de muertos iba a mostrar su enorme actualidad inmediatamente, si es que no la mostraba ya con preludios como el de la guerra de España, entonces en su apogeo.

La otra obra del CD, *L'homme et son désir*, también viene de Claudel. Milhaud, el "brasileiro" que se incorpora al incipiente Grupo de los Seis, es secretario de embajada con Claudel en Río. Milhaud y Claudel harán juntos un *Cristóbal Colón* en 1930. En *L'homme et son désir* estamos de nuevo en una especie de auto a la antigua, pero con dramaturgia moderna, laica aunque simbólica, con inspiración *brasileira* y pautas coreográficas sugeridas por la impresión que Nijinski produjo en el poeta. La versión original es para pequeño conjunto y un cuarteto vocal que canta sin texto. La que escuchamos aquí es una versión de concierto para dieciséis instrumentos, que sustituye las voces por una trompeta (ya había una), un corno inglés, un fagot y una trompa.

Dos obras muy diferentes y dos lecturas opuestas de Colomer, desde la dramaticidad temperada para *La danse* hasta la secuencia camerística y detallista de *L'homme*. Colomer se niega a la gravedad extrema, y tal vez sea esa su gran baza. Sabe acaso que Honegger sabía, como Borges, que morir es una costumbre, más sería que otra, sin duda, y por eso no tremendiza la secuencia. No le secunda mucho Lambert Wilson, con un recitado tradicional francés muy exterior, muy hueco. Sí lo hacen los solistas del cuarteto vocal y el excelente



coro de Radio France; además de la Orquesta de Picardie, claro está. El arte del gran concertador culmina aquí en pasajes de "emborronamiento" sonoro sinfónico y coral, como el final de la *Danse* propiamente dicha (número 2) o el estallido de los *Sanglots* (número 4); o, por el contrario, en conseguidas líneas líricas como el *Lamento* (número 3).

Por otra parte, sabe Colomer también que, aun siendo buena parte de la obra de Milhaud de vocación exótica, lo mejor en *L'homme* es huir del exotismo sonoro del *Boeuf* o de *La creación del mundo* para buscar la esencia de su camerismo en otras obras suyas para pequeños dispositivos, que son numerosas e informan bien de este espíritu (*Sonatas, Suites*), y ahí está el sentido de estas páginas que en la batuta de este director son intensas, bellas, densas tanto en su eventual recogimiento como en el despliegue de timbres infrecuentes. Lo hemos dicho ya: un disco de gran interés.

Santiago Martín Bermúdez

HUMMEL:
Concierto para piano y orquesta en do mayor op. 34. Rondó brillante para piano y orquesta en la mayor op. 56. Rondó brillante para piano y orquesta en si bemol mayor op. 98.

HOWARD SHELLEY, piano y dirección.
LONDON MOZART PLAYERS.
CHANDOS CHAN 10216. DDD. 67'38".
Grabación: Londres, VI/2003. Productora: Rachel Smith. Ingeniero: Matthew Walker. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

La singularidad de Beethoven en la historia de la música es tan deslumbrante, que seguramente impide una perspectiva a la vez más amplia y penetrante de cómo se produjo la transición del clasicismo al romanticismo. Junto a él vivieron y convivieron una serie de composi-

tores cuya consideración hoy en día como menores no es del todo injusta, pero cuyo conocimiento equivale al desenmarañamiento de las múltiples líneas estilísticas que, desde Haydn y Mozart a Schubert y Chopin por ejemplo, se entrecruzaron en torno al paso del siglo XVIII al XIX. Uno de los absolutamente imprescindibles en este sentido es sin duda Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). Nacido en una Bratislava que todavía era la capital del reino de Hungría con el nombre de Pozsony (Pressburg en alemán), era muy feo pero le quitó la novia a Beethoven, fue olvidado inmediatamente después de morir pero dejó a su viuda una notable fortuna.

El oyente aficionado a ello encontrará en este disco muchos más pasajes en los que distraerse, pero los tres minutos

iniciales de su *Concierto op. 34*, compuesto en 1809 (es decir, el mismo año que el *Emperador*) dan pie a un divertidísimo juego de identificación de estilemas que en rápida sucesión nos remiten a los más famosos de sus contemporáneos. La fanfarria inicial sería perfectamente atribuible al Mozart de los últimos conciertos para piano, pero la idea secundaria en las cuerdas al Haydn sinfónico. El nuevo enunciado de la fanfarria se acompaña de unos diseños ascendentes directamente provenientes de la *Júpiter*, y la resolución cadencial dialogada entre oboe y violino del final del segundo acto del *Fíguro*. Haydn reaparece fugazmente con la transición primero guiada por la flauta, pero los *staccati* ahora alternantes entre violines y trompetas nos devuel-

ven a la última sinfonía mozartiana. La detención agógica y el subsiguiente *crescendo* es propia de aquel Mozart que más claramente anuncia al Beethoven que por fin comparece en la imponente entrada del piano.

Partiendo de los mismos orígenes pero ahora cambiando el campo épico por el lírico, el Adagio traza un vector que lleva al Chopin íntimo, mientras que el más extrovertido se anticipa sobre todo en el *Rondó brillante op. 98*, de 1822. Este y el *Op. 56*, de 1814, se presentan como primeras grabaciones mundiales. El valor de las versiones va mucho más allá de esa aportación, pues Shelley exhibe un virtuosismo sumamente musical y el acompañamiento es asimismo de máxima competencia. Vale mucho la pena.

A.B.M.

IVES:**Sonatas para violín y piano n.ºs 1 a 4.**

CURT THOMPSON, violín; RODNEY WATERS, piano. NAXOS 8.559119. DDD. 76'47". Grabación: Houston, Texas, I, V, XII/1998. Productores: Curt Thompson, Rodney Waters. Ingeniero: Andy Bradley. Distribuidor: Ferysa. **PN**

De las obras para violín y piano puestas por Ives a lo largo de sus años de soledad y dedicación a los negocios, falta aquí la llamada *Pre-First Violín Sonata*, cuyos movimientos se compusieron tal vez entre 1899 y 1902. Wakabayashi y Wise sí los tienen grabados en su ciclo para Arte Nova. A cambio, Thompson y Waters ofrecen las cuatro *Sonatas* en un solo CD. La escucha de estas cuatro obras en secuencia, como ya hemos debido de decir en otras ocasiones, informa muy bien sobre la trayectoria estética de Ives. Era Ives de esos compositores que a medida que le reprochaban aspereza y dificultad hacía una obra más compleja aún, más difícil, más experimental. Como es sabido, cuando un instrumentista te reprocha por una composición y te asegura que eso no se puede hacer, lo más probable es que trate de ocultar su impotencia. Para eso está el compositor, para seguir en la brecha, aunque sea oculto en su casa, componiendo al margen de los pequeños mandarines de las salas de conciertos. Ahí está el sentido de estas cuatro *Sonatas*, este itinerario entre 1902 y 1916, más o menos, desde lo inteligible (esto es, más o menos tradicional) a lo complejo, pasando por la *Tercera*, que es tal vez la más compleja de las cuatro. Poco le falta a Ives para sumirse en el silencio. Ya ha escrito lo que tenía que escribir, y los mandarines se han salido con la suya: este tío tiene más dinero que pesa; y, encima, quiere ser compositor; se va a enterar. En fin, una vez más hay que recomendar estas cuatro obras para comprender a Ives; no para abarcarlo, que la fuerza de estas obras es escasa para algo por el estilo, pero sí para sugerir su empresa mediante un microcosmos. Thompson y Waters plantean el ciclo con respeto por la cro-

nología y por el sentido, con su sugerencia de tardorromanticismo o sus guiños impresionistas al principio, su intensa objetividad en las dos *Sonatas* de madurez, con la polifonía del *camp meeting* de la *Tercera* y la *Cuarta*. Un muy buen disco, en la línea de Wakabayashi y Wise, o de otras referencias bastante más lejanas, como las de Fulkerson y Shannon (Bridge), o Millard Taylor y Artur Balsam (Vox). Un nuevo servicio del sello Naxos a la causa de Ives.

S.M.B.

JOMMELLI:

L'uccellatrice. EMANUELA GALLI, soprano; LUCIANO GRAS, tenor. ORQUESTA DE CÁMARA MILANO CLASSICA. Director: VAN MORETTO. DYNAMIC CDS436. DDD. 55'20". Grabación: Milán, IV/2003. Productor: Mario Carbotta. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Nicolò Jommelli pertenece al grupo de compositores que tuvieron una gran fama en vida, pero luego sus obras fueron desapareciendo de los carteles. Afortunadamente, en los últimos años se está produciendo una cierta recuperación de sus obras, que nos permiten calibrar sus cualidades. Vivió entre 1714 y 1774, era napolitano y su repertorio fue muy amplio, destacando en la música religiosa, a la vez que tuvo un papel muy importante en la renovación de la ópera italiana de mediados del siglo XVIII. También se le puede considerar el creador de la ópera bufa. Ahora se nos ofrece, en lo que es su primera grabación el *Intermezzo per musica* denominado *L'uccellatrice*, compuesto en 1750, que evidencia un gran conocimiento orquestal y donde surgen páginas muy inspiradas. Entre ellas destacaremos en la primera parte *Non fuggirete* que canta la protagonista femenina, *V'ho capito*, que interpreta el tenor y el bello dúo con que se cierra el acto. En la segunda parte, destacan dos bellas arias de Mergellina, la de Don Narciso *Già sento i cani*, de estructura muy difícil y nuevamente el final, muy inspirado. La interpretación mantiene un nivel correcto, con Emanuela Galli, soprano de bonita voz, que supera las dificultades con suficiencia y Luciano Gras, tenor ligero, con limitaciones. La versión de Van Moretto sabe expresar el estilo de la época.

A.V.

JOPLIN:

Piano Rags. ALEXANDER PESKANOV, piano. NAXOS 8.559114. DDD. 65'29". Grabación: Ontario, VII/2002. Productores: Bonie Silver y Norbert Kraft. Ingeniero: Norbert Kraft. Distribuidor: Ferysa. **PN**

Reúne el presente CD un ramillete de algunas de las más representativas composiciones que Scott Joplin (1868-1917) escribió a mayor gloria de la perfección del *ragtime* clásico, del que es uno de sus máximos representantes, empezando la serie de las piezas aquí ofrecidas por

la quizás más famosa, *Maple Leaf Rag*, de 1899. De entre las interpretaciones posibles, el pianista ucraniano Alexander Peskanov —buen conocedor del mundo musical estadounidense desde su graduación en la Juilliard School de Nueva York— opta por decantar sus versiones hacia el lado *sinfónico* más que hacia el *camerístico*, si se nos permite utilizar esta imagen para entendernos, poniendo el acento en lo melódico y suavizando lo sincopado. Seguramente porque le interesa subrayar la sugestión que en Joplin tuvo la música europea. En esa combinación de melodía sincopada y formas de marcha que es el *ragtime*, Peskanov escoge el camino intermedio de la moderación, sin estridencias ni exageraciones. El único peligro, a nuestro juicio, es que ello pone en peligro la necesaria diferenciación entre las distintas piezas, porque estamos hablando, además de la archifamosa *The Entertainer: "A Ragtime Two-Step"*, de dos aproximaciones al vals (*Pleasant Moments: "Ragtime Waltz"* y *Bethena: "A Concert Waltz"*), de otras dos aproximaciones al mundo latinoamericano (*Heliotropo Bouquet: "A Show Drag Two-Step"* y *Solace: "A Mexican Serenade"*) y de otra serie de composiciones cuya esencia es diferente en cada caso, aunque el ritmo común sea el mismo. En todo caso, nos parece preferible aceptar esta oferta en porciones que arriesgarse al empalago de tomarla de una sentada. Seguro que pieza a pieza, poco a poco, resulta más provechoso el programa.

J.G.M.

LACHENMANN:**Das Mädchen mit den Schwefelhölzern.**

SWR VOKALENSEMBLE STUTTGART. SWR SINFONIEORCHERSTER BADEN-BADEN UND FREIBURG. Director: SYLVAIN CAMBRELING. 2 CD ECM 476 1283. DDD. 112'20". Grabación: Friburgo, VII/2002. Productor: Manfred Eicher. Ingeniera: Ute Hesse. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Si *Scardanelli zyklus* es una síntesis de buena parte de la extensa gama de procedimientos de escritura que surgen tras la segunda posguerra, y si *Prometeo* es, a su vez, resumen y celebración de las búsquedas de nuevos modos de representación de la forma operística, una obra como *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* —otra cumbre de la modernidad—, asume tanto los renovados aportes de Zimmermann en el *Requiem* y *Die Soldaten* (proyección de film, *collage*, voz grabada) como las enseñanzas venidas del campo electroacústico, considerándose, de este modo, la orquesta como un arsenal de objetos sonoros.

Helmut Lachenmann, en *Das Mädchen* (La cerillera), prosigue la idea del Nono de *Prometeo* de trazar un discurso discontinuo del que llegan al receptor trozos, fragmentos, ecos de un sonido primigenio. A ese gesto, Lachenmann añade un tejido instrumental que parece realizado en el laboratorio electroacústico: ningún instrumento es fiel a su sono-

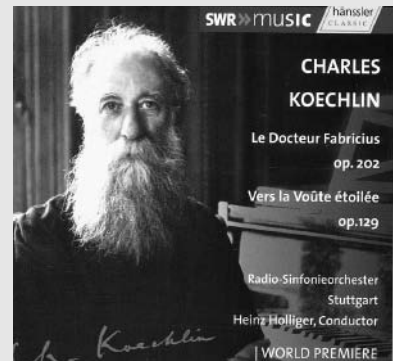
Heinz Holliger

OLVIDOS CULPABLES

KOECHLIN: Vers la voûte étoilée op. 129. Le docteur Fabricius op. 202. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. CHRISTINE SIMONIN, ondas Martenot. Director: HEINZ HOLLIGER. HÄNSSLER CD 93.106. DDD. 63'40". Grabación: Sindelfingen, II/2003. Producción: Andreas Priemer. Ingeniero: Wilfried Wenzl. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Le Docteur Fabricius es un poema sinfónico de muy amplio aliento, cincuenta minutos de música intensa, bella, de esas que en algunos momentos llegan hasta la entraña del auditorio. Es obra tardía de Koechlin, compuesta durante los dolorosos años de la segunda guerra y concluida después de acabada ésta. Se basa en un relato de su tío materno, Charles Dollfus, y tiene como referente la indiferencia de la naturaleza con respecto a sus criaturas, a quienes garantiza la vida y su reproducción mientras desoye o desconoce su dolor, su suerte. Ese es el marco de estos cincuenta espléndidos minutos de música que Holliger y la Sinfónica de la Radio de Stuttgart desgran con penetración,

lirismo, sugerencia, dramatismo, con todo lo necesario para darle sentidos a esa secuencia de episodios: desde el modalismo en notas amplias de *Le manoir*, especie de apertura; hasta el austero coral de cierre; pasando, claro, por episodios de una belleza inesperada, como *El cielo estrellado*, contrapunto pesimista de la obra que inaugura el CD, *Hacia la bóveda estrellada*, obra de amplia elaboración, de los años veinte y treinta, más breve, pero hermana gemela en estilo, ya que no en aflicción. Estamos ante un descubrimiento de gran importancia. La magnitud de *Le docteur Fabricius* ha jugado en contra suya, y no se ha vuelto a oír en ninguna parte después de su estreno belga en 1949. Ahora regresa para demostrarnos una vez más que nuestros olvidos son a menudo culpables. Siquiera de negligencia. Y con Koechlin, precisamente, ha habido mucho de eso. Ya hemos dicho en alguna ocasión que Koechlin es un compositor que nunca fue olvidado del todo, que en Francia siempre hubo encendida una llama por la obra de este artista longevo que fue contem-



poráneo de Debussy y amigo de Ravel, al que llevaba ocho años. Las obras tuyas que nos llegan, poco a poco, con cuentagotas, son suficientes para hacernos una idea de su elevada inspiración. Ahora bien, tal vez nunca hemos sabido de Koechlin como en el emparejamiento de estas dos obras maestras, en lecturas tan soberbias como la de Holliger. Un disco con mucha, mucha belleza.

Santiago Martín Bermúdez

ridad de origen. Con cada frotamiento y pellizcamiento de las cuerdas, asistimos a una especie de rebelión de los componentes de la orquesta. Lachenmann atrae la atención del público exigiendo de él una escucha activa: el instrumento (el sonido) se convierte en el auténtico *dramatis-personae* de la representación y las voces giran alrededor de estos sonidos-ruidos con el mismo deambular inseguro que la protagonista de esta triste historia. La obra maestra de Lachenmann llega al disco por segunda vez en menos de dos años. La presente versión del sello ECM, recogida en Friburgo y dirigida por Sylvain Cambreling, coincide en algunos nombres con respecto a la del sello Kairos y grabada en Stuttgart. En ambos registros, Yukiko Sugawara es la pianista principal y el instrumento japonés del shô está en las manos de Mayumi Miyata. El papel de recitador corresponde ahora al propio Lachenmann, mientras que la realización electrónica está, en esta ocasión, en las expertas manos del estudio del Heinrich-Strobel Stiftung. Pero hay una diferencia sutil en las orquestas: en Kairos, figura la Staatsorchester de Stuttgart (acompañada por el Staatsoperchor de esa ciudad), mientras que, en la edición de ECM, la orquesta es la de la radio de Baden-Baden, acompañada por el SWR Vokalensemble de Stuttgart. Son todos, pues, nombres del máximo prestigio. Entonces, ¿cómo es posible que el resultado artístico sea tan distinto en esta versión de ECM? ¿A qué puede deberse que la nueva lectura, dirigida por Cambreling, se encuentre tan por debajo de la grabación de hace dos años?

El equipo de Cambreling ha grabado

la obra tras la reducción hecha por Lachenmann de la sección *Zwei Gefühle... musik mit Leonardo*. Este tema (un amplio recitado, casi una cantata, que es una obra aparte y que el autor insertara en *Das Mädchen*), corta, ciertamente, el desarrollo dramático de la pieza. La reducción a la mitad de la duración en la nueva versión hace más ligera la escucha. Como contrapartida, Cambreling alarga innecesariamente la penúltima (y magistral) sección *Shö*, cayendo casi en una música de estilo contemplativo, desprovocando de toda su fuerte carga dramática a este final de la obra, en realidad, abrasivo. La presente lectura de Friburgo no alcanza a dar el tono de severidad y apertura a campos sonoros insólitos y perturbadores tal como lo hacía la interpretación de Stuttgart, dirigida por Zagrosek (sello Kairos). El ruido y las asperezas de la partitura estaban perfectamente expuestos allí, notablemente integrados en el conjunto de la obra, pero en la visión que hace el equipo de Cambreling se observa una injustificada suavización en el tratamiento del material sonoro. No se trata de un problema de toma de sonido, es simplemente que todos los elementos, en la edición de Kairos, estaban en función de la expresividad de la obra a partir de un profundo conocimiento por parte de los músicos, capaces de transmitir su hiriente mensaje, mientras que la ausencia de contrastes acaba por dejar sin brillo la prestación de Friburgo. Las voces grabadas, que en un tema como *Schnee/locken*, se situaban, en la versión de Kairos, en un plano sonoro distinto (especie de ráfaga ajena al drama), queda sin diferenciación tímbrica alguna en ECM, con lo que

se pierde un referente esencial para la percepción del componente perturbador de la obra. La portentosa secuencia de objetos sonoros dispares de *Litanei/Schreib auf unsere Haut*, queda difuminada también en la versión de Cambreling, desaprovechándose un momento especialmente dramático.

Son demasiados los desaciertos de la nueva versión procedente del sello de Manfred Eicher como para recomendar su escucha. El aficionado que se hiciera en su momento con los dos CDs de Kairos bien hará en guardarlos como un tesoro.

F.R.

LEMELAND:

Sinfonía nº 10 op. 172. PAMELA HUNTER, RECITADORA; SVETLANA KATCHOUR, soprano. STAATSORCHESTER RHEINISCHE PHILHARMONIE. Director: SHAO-CHIA LÜ. **Memorial op. 158.** STAATSORCHESTER RHEINISCHE PHILHARMONIE. Director: JOSÉ SEREBRIER. SKARBO DSK 2025. DDD. 54'46". Grabaciones: Coblenza, 19-XI/1998 (en vivo; Sinfonía) y Coblenza, 1995 (Memorial). Distribuidor: LR Music. **PN**

LEMELAND: Concerto funèbre "à la mémoire de William Schuman" para violín y orquesta op. 151. Conciertos para violín y orquesta op. 128 y op. 148. MARIE-ANNICK NICOLAS, violín.

ORQUESTA DE CÁMARA NACIONAL DE TOULOUSE. Director: EMMANUEL PLASSON. SKARBO SK 3922. DDD. 52'05". Grabación: Toulouse, VI/1992. Productor: Jean-Pierre Ferey. Ingeniero: Michel Pierre. Distribuidor: LR Music. **PN**

Si usted no conoce la música de Aubert Lemeland (1932) (lo cual es bastante probable a este lado de Europa) con este par de compactos se hará una idea de cómo es ésta, y además podrá apreciarla en excelentes condiciones dado que las versiones que de las obras que aquí escuchamos (todas ellas muy significativas de entre su extenso catálogo) son excelentes y dedicadas a intérpretes solventes y buenos conocedores de lo que tienen entre manos. Acerca de la música de Lemeland, el propio autor reconoce la influencia que la música británica y norteamericana ha ejercido en él, de ahí su aspecto heterogéneo en lo estilístico, su comunicatividad inmediata, asumible para cualquiera por poco interés que se ponga en ella aunque sólo sea porque a menudo “suena a cine” (perdón y dicho sea sin ánimo de ofender a nadie en su trabajo ni en sus afectos, pero nos entendemos, ¿verdad?, si sonar a cine se aplica como hace decenios se aplicaba al hablar, y desgraciadamente menospreciar la música de un autor tan importante como Rachmaninov), y por esas sonoridades que evocan en nosotros música ya conocidas como las de Copland, Harris, Holst, Ives... Bien, pues en este par de compactos nos

encontramos con lo que suponemos debe ser lo más significativo de Lemeland en lo que a su modo de proceder creativamente se refiere. Primero, la *Décima* de, hasta ahora, once sinfonías. En esta composición, el autor normando residente en París se sirve de textos extraídos de las treinta y nueve cartas que escribieron diversos soldados alemanes cercados en el sitio de Stalingrado y que Lemeland conoció gracias a que fueron publicadas. Lemeland recordó al leerlas su experiencia en su Normandía natal en tiempos de guerra, y de todo ello, más otros dos textos que añadió (un fragmento del libro *Stalingrado* y la responsabilidad de los soldados de Joachim Wiedler, y otro fragmento de *Der Messias* de Friedrich-Gottlieb Klopstock, éste último el único texto que es cantado y no recitado como el resto), surgió esta obra de aspecto bastante tradicional en el lenguaje utilizado, con música a menudo de cierta carga emotiva, sin atisbos de vanguardismo y de un dramatismo muy contenido, pero también, todo hay que decirlo, bastante monótona. Podríamos calificarla de neorromántica, de neoexpresionista incluso, pero lo cierto es que, por encima de si a uno le gusta o le interesa poco o mucho,

es innegable su carácter personal, de expresión subjetiva y sincera. En la misma línea está *Memorial*, pero, quizá debido a su mayor concentración y a su mucha menor duración, resulta más atractiva de entrada. Esta obra escrita en memoria por los muertos en otro hecho bélico de la Segunda Guerra Mundial (el ataque anglo-canadiense sobre Dieppe que se saldó con más de cuatro mil víctimas, que se dice pronto), presenta una estructura más clara que la anterior y cabe destacar una excelente y muy breve chacona al final. Y de Lemeland nos llega también un compacto con sus tres conciertos para violín y orquesta de cuerda, concebidos para esta combinación como expresión de que el violín y la orquesta de cuerda representan, según su autor, un “ideal de música de cámara y de música pura”. Lemeland dice además que están pensados para “músicos de alto nivel, en particular para Marie-Annick Nicolas, y de grupos de virtuosos a los cuales puedan exigirse determinados efectos de *divisi*, solos, etcétera”. Y la verdad es que el virtuosismo de la escritura permite a los intérpretes desplegar el suyo.

J.P.

Esa-Pekka Salonen

DEL TIEMPO

LINDBERG: Concierto para piano y orquesta. Kraft. MAGNUS LINDBERG, piano.

TOIMII ENSEMBLE. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE FINLANDIA.

Director: ESA-PEKKA SALONEN.

ONDINE ODE 1017-2. DDD. 59'41".

Grabaciones: Helsinki, XI/2003 (Concierto) y II/2002 (Kraft). Productores: Seppio Siirala (Concierto) y Laura Heikinheimo (Kraft). Ingeniero: Pentti Männikkö. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Lindberg es uno de los compositores más destacados (y destacables) de la actualidad y su música no sólo es objeto de atención por parte de las discográficas sino que llega (incluso en España) a programarse en las temporadas de conciertos. Un ámbito en el que merece la máxima atención es su producción sinfónica y a lo ya conocido viene a sumarse el importante *Concierto para piano y orquesta* que escuchamos aquí. Esta obra compuesta entre 1990 y 1994 (objeto, por tanto, de diversas revisiones hasta adoptar su forma definitiva) recuerda, tal como nos dicen los comentaristas a la grabación, al mundo de Ravel y Debussy, e incluso en algún momento al Berg pianístico (lo cual es verdad), pero es una composición netamente

personal en la que, a poco que se haya frecuentado a su autor, reconocemos a Lindberg. Si Lindberg está convencido de que “el lenguaje debe, ante todo, ser rico”, en esta obra ha conseguido plasmar la riqueza de su inventiva, siempre energética y brillante, modernísima pero en todo momento mayoritariamente accesible, con evidentes vínculos con la tradición pero muy de su tiempo (que es el nuestro)... *Kraft* (de 1985) es un grandioso concierto para grupo instrumental y orquesta, y su principal atractivo es el contraste tímbrico y dinámico, que puede ser brutal, con grandes masas alternándose con momentos casi inaudibles y hasta con el silencio total, todo ello de gran efecto y plagado de sonoridades mágicas y, en no pocas ocasiones, inquietantes. El grupo instrumental comprende instrumentos convencionales (clarinete, violonchelo, piano, percusiones...) y un número importante de objetos ruidosos de la vida cotidiana (e incluso una batería eléctrica que “evoca la estética punk”). La influencia más perceptible aquí es, ya desde el principio, Xenakis (no Cage, como podría pensarse de entrada), sin duda, pero, aunque esta



obra quizá no sea tan personal como el magnífico concierto precedente, la voz de Lindberg queda otra vez de manifiesto. Las versiones, brillantísimas, cuentan con el propio autor al piano y con su amigo y colega Salonen a la batuta (ambos figuras señeras de la música nórdica y, ya desde hace unos años, universal), de modo que el resultado es (o así cabe suponerlo) el que esperaba el compositor al concebir estas dos importantes obras.

Josep Pascual



www.scherzo.es

Paul Lewis

LUCES Y SOMBRAS

LISZT: Sonata en si menor. Nubes grises.

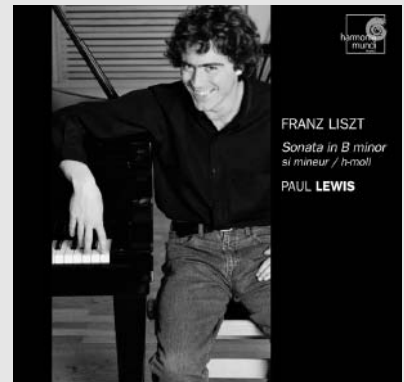
Richard Wagner – Venecia. Cuatro pequeñas piezas para piano. En rêve. La lúgubre góndola (versión segunda). Unstern! Sinistre, desastro. Schlaflos! Frage und Antwort.

PAUL LEWIS, piano.
HARMONIA MUNDI HMC 901845. DDD. 60'.
Grabación: Berlín, XII/2003. Productor: Martin Saber. Ingeniero: Philipp Knop. **PN**

Tras los dos espléndidos volúmenes dedicados a la obra pianística de Schubert, el joven músico británico se atreve ahora con una pieza clave del pianismo romántico: la *Sonata* de Liszt. Dura competencia la que tiene Paul Lewis si nos atenemos a la discografía referencial existente (Zimmerman, Richter, Pollini...). Pero no sale mal parado. Al con-

trario. Su lectura es de una finura y de una maduración expresiva que la distancia de la de Yundi Li, aparecida hace tan sólo unos meses y que no convenció a casi nadie.

Lewis pone al servicio de la titánica pieza toda su capacidad de análisis, destripando de una forma coherente el torrencial contenido de cada uno de los tres movimientos. Con un sonido untuoso y una articulación transparente logra una de las lecturas más interesantes de la discografía moderna. El resto del disco, que incluye piezas de su último período compositivo, como *La lúgubre góndola* o *Unstern!*, disfruta de versiones plenas de expresividad y una mayor reflexión, impregnados de una sutil pátina de decadencia y de abandono. Frente a luminosidad de la *Sonata*, aquí prima la oscuridad, la media luz.



Medio tenebroso, medio misterioso. Un juego de luces y sombras.

Carlos Vílchez Negrín

Christopher Hogwood

1927: UN CHECO EN PARÍS

MARTINU: Le raid merveilleux, ballet mécanique. La revue de cuisine, ballet para seis instrumentos. On tourne!, ballet en un acto.

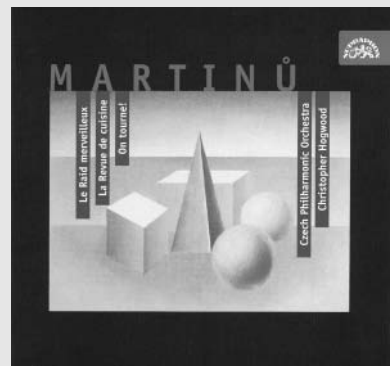
ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. Director: CHRISTOPHER HOGWOOD.
SUPRAPHON SU 3749-2 031. DDD. 65'.
Grabaciones: Praga, VIII/2003 (Raid y On tourne!); II/2004 (Revue). Productor: Petr Reznicek. Ingeniero: Oldrich Slezák. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este CD contiene tres ballets compuestos en 1927 por Martinu, que es todavía un joven compositor que ese año cumple... ¡treinta y siete! Vive en París, en precario, pero contento de su segundo aprendizaje. Estos ballets no verán la escena, y sólo uno de ellos se oírán en una sala de conciertos: *La revue de cuisine*, aunque en la habitual suite, algo más breve que el ballet completo, que escuchamos por primera en disco en este CD. *On tourne!* (Se rueda o Rodamos), por su parte, es primicia total. Y *Le raid merveilleux* es una rareza.

Se trata del Martinu desenfadado y con sentido del humor, el antirromántico, el modernista y vanguardista, el que sigue determinadas líneas de inspiración

de la época: las asociaciones surrealistas, que estaban en el ambiente porque la pandilla de Breton había sabido hacerse propaganda; la inclusión del jazz, o de lo que muchos tomaban entonces por jazz, y que era música ligera; y también la ausencia de personajes humanos como rechazo de cualquier pathos o psicología (*Le raid* se pretende *ballet mécanique sans personnages*; *La revue* es para instrumentos de cocina; *On tourne!*, para marionetas). Es también el Martinu de cámara, con su peculiar sonido: *Le raid merveilleux* es para once músicos; *La revue de cuisine*, para seis; sólo *On tourne!*, pieza perdida durante décadas que ha sido preciso completar en unos cuantos compases, es para un conjunto nutrido.

Hogwood ya había grabado la suite de *La revue*, cuyos cuatro movimientos le duraban poco menos de catorce minutos, mientras que los diez del ballet completo le duran dieciocho. Aquello era con Saint Paul Chamber, para Deca, con otras obras de Martinu, y en medio de experiencias alrededor de Stravinski y obras del siglo XVIII, todas juntas, en un intento de demostrar parentescos y de valorizar la música del



siglo XX de carácter clasicista y antirromántico; esto es, la de obediencias no vienesas. Siguió Hogwood con Arts y Basilea, y llega por fin al país de Martinu, y graba en Praga y para Supraphon estas tres maravillas sonoras, que le han salido redondas, con una chispa, un colorido, una gracia que convierten este disco en todo un descubrimiento. Magnífico Hogwood, sensacional Martinu, espléndidos filarmónicos checos. No se lo pierdan.

Santiago Martín Bermúdez

MASSNET:

Werther. Versión de barítono, 1902.
EUFFENIA TUFANO (Carlotta), ROSITA RAMINI (Sofía), LUCA GRASSI (Werther), GABRIELE SPINA (Alberto), DOMENICO COLAIANNI (Il Podestà).
CORO DE VOCES BLANCAS DEL FESTIVAL DEL VALLE DE ITRIA. ORQUESTA INTERNACIONAL DE ITALIA.
Director: JEAN-LUC TINGAUD. Bonus: Registros históricos de MATTIA BATTISTINI.
2 CD DYNAMIC CDS 4431-1-2. DDD. 131'06".
Grabación: Martina Franca, VII/2003. Ingeniero: Rino Trasi. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El festival de Martina Franca se ha destacado siempre por sus propuestas que poseen un interés investigador. Entre las más recientes está la representación de *Werther* en su versión para barítono, que el propio compositor adaptó a petición de Mattia Battistini en 1902 y que sólo muy ocasionalmente sube a los escenarios, como en 1989 con Dale Duesing y más recientemente con Thomas Hampson. La versión mantiene el planteamiento de la obra, con variaciones

para adaptarlo a las características de esta cuerda, lo que en el fondo le hace perder algo de fuerza dramática, salvo que el intérprete se imponga por su calidad, como es el caso de los fragmentos grabados por Battistini en 1911, con una versión que impacta por la intensidad y la expresión. Sin embargo, momentos como el diálogo entre Werther y Alberto pierden contraste, al ser dos voces demasiado iguales y la escena final queda más limitada en patetismo. El Festival

del Valle de Itria debe contar con medios limitados, ya que sus repartos funcionan más como espíritu de equipo, que como valores individuales. Luca Grassi es un buen cantante, con una cierta elegancia, pero no acaba de reflejar los matices del atormentado poeta. Eufemia Tufano, que sustituyó en el último momento a la prevista Maria Miccoli, cumple, siendo más discretos el resto, con una dirección suficiente, pero algo superficial de Jean-Luc Tingaud.

A.V.

MOZART:**Divertimentos K. 136-138. Serenata nocturna en re mayor K. 239.**

ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO.

Directora: PETRA MÜLLEJANS.

HARMONIA MUNDI HMC 901809. DDD.

59'25". Grabación: XII/2002. Ingeniero: Philipp

Knop. **PN**

Los tres *Divertimentos K. 136-138* muestran, dentro del carácter extrovertido y jovial del género, una gran variedad melódica con temas dramáticos, melancólicos y profundamente expresivos. Mozart comenzó a escribirlos en Milán, justo al finalizar la ópera *Ascanio in Alba*, en noviembre de 1771; los concluyó pocos meses más tarde en Salzburgo, fechándolos en 1772.

La *Serenata nocturna K. 239*, de enero de 1776, se concibió para alguna celebración de su ciudad natal, y se trata de una página relativamente breve, con ese punto de genialidad presente siempre en Mozart, incluso en sus obras más juveniles o circunstanciales.

Las versiones de la Orquesta Barroca de Friburgo, que actúa aquí con sus efectivos de cuerdas dirigida por la primer violín Petra Müllejans, convencen plenamente por su concepción extrovertida, cálida y muy dinámica y vital. La calidad del conjunto queda de manifiesto también en una precisión y un sonido de gran empaque, herramientas perfectas para conseguir esa sensación de belleza y autenticidad que transmite el disco.

D.A.V.

MOZART:**Réquiem K. 626. Ave verum Corpus K. 618. HAYDN: Insanæ et vanæ curæ.**

CARYS LANE, soprano; FRANCES BOURNE, contralto; PAUL BADLEY, tenor.

MATTHEW BROOK, bajo. CORO TENEBRÆ.

ORQUESTA DE CÁMARA DE EUROPA.

Director: NIGEL SHORT.

WARNER 2564 60191-2. DDD. 60'18".

Grabación: IV/2003. Productor: Adrian Peacock.

Ingeniero: Mike Hatch. **PN**

La verdad es que uno ya casi no sabe qué decir en estos casos; evidentemente aunque el motete de Haydn es pieza de interés, muy bella y con alternativas discográficas, nadie se plantea comprar un CD de este precio por apenas diez minutos novedosos. Y ahí está el problema,

que del contenido central, el *Réquiem*, pueden encontrarse todas las versiones que se quiera y más. Si, en líneas generales ésta es correcta, brillante por momentos en la parte coral, muy dramática... un buen trabajo en definitiva; pero no tiene ese carácter excepcional que le distinga de tantas otras. En los tiempos que corren, donde la oferta está superando con mucho a la demanda, y donde nuevos sellos como Brilliant y otros no tan nuevos como Naxos, nos han acostumbrado a unos costes razonables, el factor precio se impone.

Ahí tienen pues un *Réquiem* más; y van...

D.A.V.

PAGANINI:**Sonate e Ghiribizzi.** PAVEL STEIDL, guitarra.

FRAME CD FR0135-2. DDD. 70'03". Grabación:

Sant' Angiolo Vico l'Abate, I/2001. Productor:

Paolo Paolini. Ingeniero: Marzio Benelli.

Distribuidor: LR Music. **PN**

Es sabido que Paganini fue, además de un extraordinario violinista (también violista), un más que competente guitarrista. Berlioz lo consideraba "incomparable" como guitarrista, e incluso Paganini en su carrera como virtuoso, llegó a abandonar durante algún tiempo el violín en beneficio de la guitarra. El compositor y guitarrista Ferdinando Carulli estaba convencido de que Paganini (que para él era un "otimo esecutore di chitarra") componía ayudándose de la guitarra. En fin, el afecto de Paganini por la guitarra es bien conocido, y sus obras para este instrumento son objeto de atención episódica, siendo el compacto que presentamos hoy una importante contribución a la divulgación de esta parte importante del catálogo del compositor italiano. Paganini legó al menos ciento cuatro composiciones para guitarra, distribuidas en tres categorías: cuarenta *ghiribizzi*, treinta y siete sonatas y veinticuatro composiciones varias (además de algunas obras de cámara con participación de la guitarra). La denominación *ghiribizzi* se refiere a una serie de obras compuestas entre 1819 y 1820 destinadas a "una bambina di Napoli" para ayudarla en su dominio del instrumento, siendo piezas breves, en principio poco ambiciosas, de evidente alcance pedagógico (más para formas en la expresividad que en la técnica propia mente dicha) y de carácter cantable. En cuanto a las sonatas, no se trata de sonatas según las entendemos desde la segunda mitad del siglo XVIII en el aspecto formal, es decir; aquellas obras que respetan el esquema de forma-sonata, sino que éstas de Paganini adoptan el significado etimológico primitivo de obra para sonar, dividida generalmente en dos movimientos contrastantes. Como es habitual en Paganini, estas obras se mueven entre el clasicismo y el romanticismo, entre el estilo operístico belcantista italiano más tradicional (la influencia de Rossini siempre es notoria) y una nueva sensibilidad que, por otra

parte, tiene en Mozart uno de sus puntos de partida. Y también, como es habitual en Paganini, no todo lo que encontramos aquí es ni muy bueno ni tan sólo simplemente bueno; hay alguna que otra pieza que roza lo anodino y que resulta hasta grotesca, aunque quizá en este aspecto la interpretación ayude lo suyo (caso del *ghiribizzi Le streghe*, corte 7). pero también es verdad que no faltan aquí obras con encanto y en las que el hábil melodista que fue Paganini se manifiesta con claridad. La interpretación del excelente Pavel Steidl puede ser a veces cuestionable por extraer de su instrumento (un modelo vienés de hacia 1830 restaurado en 2000) sonoridades a veces extrañas, quizá buscando el efecto que la música, ya de por sí efectista de Paganini, debe demandar según su criterio. Pero está bien claro que es un muy buen guitarrista y en los mejores momentos, y tocando con una gran facilidad lo que debe ser difícil o muy difícil, convence plenamente.

J.P.

PAISIELLO:**La Frascatana.** KATIA VELLETAZ, LETICIA

SPERZAGA, CARMELA CALVANO FORTE, VALERI

TSAREV, MICHELE GOVI, LAURENT DAMI,

ALEXANDRE DIAKOFF. ORQUESTA DE CÁMARA DE

GINEBRA. Director: FRANCO TRINCA.

2 CD BONGIOVANNI GB 2358/59-2. DDD.

126'18". Grabación: Ginebra, VII/2002. Ingeniero:

A. Traschler. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La historia demuestra que obras que en su estreno gozaron de un gran éxito y que tuvieron una amplia difusión han quedado olvidadas y sólo el entusiasmo de algunos permite su recuperación. Este es el caso de *La Frascatana*, que fue estrenada en Venecia en 1774 y que tuvo muchas representaciones durante el siglo XVIII, no sólo en Italia, sino que se estrenó en países tan distantes como Dinamarca, Inglaterra, Irlanda, Alemania, Francia, Austria y también a España. La producción operística de Paisiello es muy amplia y esta ópera, que es la número treinta y ocho, pertenece a la primera mitad, años antes de las obras que han quedado en el repertorio. Se trata de una partitura que denota dominio del oficio, con momentos de buena inspiración, pero en otros se diluye el efecto, agravado con algunos recitativos algo extensos y algún final, como el del acto segundo excesivamente largo y poco variado.

Entre los momentos más conseguidos destacaremos del primer acto las arias de Pagnotta, la cavatina y el aria de Violante, el cuidado duettino entre Il Cavaliere y Don Fabricio y el final, perdiendo algo de intensidad en los dos últimos actos. Los cantantes actúan en equipo, pero los medios son generalmente algo limitados, destacando la musicalidad de Katia Velletaz y la calidad de Alexandre Diakoff, dirigidos con oficio por Franco Trinca.

A.V.

PÄRT:
Misa de Berlín para coro y orquesta de cuerdas. Fratres, para violín, orquesta de cuerdas y percusión. Collage sobre B-A-C-H, para cuerdas, oboe, clave y piano. Summa, para orquesta de cuerdas. Cantus en memoria de Benjamin Britten, para orquesta de cuerdas. Mozart-Adagio, para violín, violonchelo y piano. VLADIMIR SPIVAKOV, violín; VIACHESLAV MARINYUK, violonchelo; ALEXEI UTKIN, oboe; SERGEI BEZRODNYI, piano. CORO DE LA ACADEMIA DE ARTE CORAL. VIRTUOSOS DE MOSCÚ.

Director: VLADIMIR SPIVAKOV.
CAPRICCIO 67 079. DDD. 66'42". Grabación: Moscú, I/2002. Productor: Roland Rublé. Ingeniera: Tatiana Vinnitskaya. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Una música como la de Arvo Pärt, basada en el manejo de muy escasos elementos (fundamentalmente el color tímbrico y la regulación de las dinámicas) facilita por un lado la labor de sus intérpretes tanto como por otro la dificultad. Lo primero porque no exige virtuosismos relacionados con, por ejemplo, la agilidad de digitación o el ajuste de las entradas en esquemas rítmicos complejos; lo segundo porque si se falla en una de las facetas cruciales, la cosa tiene difícil remedio. Más allá del consabido conservadurismo de los responsables de nuestros auditorios, aquí se puede encontrar la explicación de que un fenómeno discográfico como el que protagoniza Pärt (o Tavener, Glass y otros) no tenga un refrendo en las programaciones de conciertos: afrontar estas masas sonoras sin un control absoluto es muy arriesgado en directo, mientras que en el estudio siempre queda el recurso de repetir la jugada hasta que salga impecable. También ahí puede residir la razón de que resulte tan difícil encontrar grabaciones de estas obras que

sean deficientes. Sin embargo, aunque pequeño, incluso aquí queda un margen para que se exprese la personalidad de los ejecutantes. En esta de los conjuntos liderados por Spivakov, por ejemplo, los efectivos instrumentales rinden mejor que los vocales en el logro de sonoridades envolventes pero sin incurrir en apelmazamiento. No obstante, téngase en cuenta que para apreciarlo han sido necesarias, además de la voluntad de hilar muy fino, múltiples audiciones y comparaciones.

A.B.M.

PUCCINI:

La bohème. EWA CZERMAK (Mimi), JOLANTA ZMURKO (Musetta), TARAS IVANIV (Rodolfo), MACIEJ KRZYSZTYNIAK (Marcello), RADOSLAW ZUKOWSKI (Colline). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE LA BAJA SILESIA DE WROCLAW. Directora: EWA MICHNIK. 2 CD DUX 331-2. DDD. 107'35". Grabación: Radio Polaca de Wroclaw, 9-III-2001. Productores e ingenieros: Malgorzata Polanska y Lech Tolwinski. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La labor que realizan teatros como el de Wroclaw para la difusión de la ópera es de un mérito indudable, pero pensar en querer competir con la gran cantidad de versiones de *La bohème*, de todos los precios y épocas, es bastante complejo. Nos encontramos, como ya ocurría en anteriores grabaciones de otras obras, como una orquesta correcta, de bello sonido, pero a la que falta un cierto carácter idiomático. La versión que propone Ewa Michnik, alma máter del teatro, es profesional, pero está limitada en el realce de los contrastes, para destacar el lirismo en los momentos más dúctiles, y el dramatismo en aquellas escenas en que los protagonistas sufren penalidades. Algo parecido ocurre con los can-

tantes. Ewa Czermak posee una voz bella, timbrada, pero su estilo queda demasiado lineal y no consigue conmovernos. El tenor Taras Ivaniv tiene un bello timbre y canta con gusto, pero resulta demasiado ligero, consiguiendo una cierta calidad en los momentos más románticos, pero quedando poco intenso, cuando se requiere mayor dramatismo. El resto de intérpretes obtiene resultados inferiores, con Jolanta Zmurko, de proyección limitada, Maciej Krzysztyniak, bastante superficial y Radoslaw Zukowski, que no consigue expresar patetismo en su bella aria.

A.V.

RAFF:

Sinfonía nº 7 op. 201. Jubelouverture op. 103. PHILHARMONIA HUNGARICA. Director: WERNER ANDREAS ALBERT. CPO 999 289-2. DDD. 65'38". Grabaciones: Colonia, 1991-1992. Productores: Jörg Ritter (Sinfonía) y Klaus-Dieter Harbusch (Jubelouverture). Ingenieros: Dietrich Wohlfromm (Sinfonía) y Hans Vieren (Jubelouverture). Distribuidor: Diverdi. **PN**

La orquesta que escuchamos en este compacto es la misma Philharmonia Hungarica que, dirigida por Antal Dorati, grabó la integral sinfónica de Haydn hace ya unos cuantos años. Pues bien, esta orquesta ya no existe. Fundada en 1956 por húngaros emigrados a Occidente por motivos políticos, la orquesta fue sostenida económicamente en un principio por las fundaciones americanas Ford y Rockefeller y, más tarde, por otras instituciones públicas, hasta que en 1998 la retirada de la subvención del gobierno alemán precipitó su (anunciada) muerte, recibiendo, eso sí, el reconocimiento póstumo (y, por lo tanto, inútil) que fue el pre-

Freddy Kempf

ATREVIMIENTO Y MADUREZ

PROKOFIEV: Sonatas para piano nºs 1, 6 y 7. Toccata op. 11. Estudio op. 2, nº1. FREDDY KEMPF, piano. BIS CD-1260. DDD. 60'35". Grabación: Estocolmo, VIII/2001. Productor e ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El joven e incluso jovencísimo Prokofiev es el que comienza este recital, con la *Primera Sonata*, el solitario *Estudio* y la endiablada *Toccata op. 11*. Son obras de entre 1909 y 1912, cuando el muchacho quiere demostrar, primero, que es un compositor atrevido con cosas que decir; y, segundo, que es un muy diestro pianista. Esto le sirve al sensacional Freddy Kempf para empezar en caliente un recital que más tarde se atempera. Se atempera, pero no se enfría (ojo a ese Allegro inquieto de la *Séptima*), porque esas dos *Sonatas* de madurez, *Sexta* y *Séptima*, de los dramáticos años de 1940 a 1942, no se quedan atrás en cuanto a calor. Lo que ocurre es que la madurez

imprime direcciones a la calentura. No se trata aquí de imposiciones del sistema o el partido, porque en el piano puede Prokofiev permitirse ciertas cosas, como ese largo, lento Vals, poco menos que vanguardista, de la *Sexta*; sino de madurez y de introspección. Y ahí también acierta de lleno este virtuoso británico, de dedos implacables e ideas afortunadas para ir las resolviendo. El juego, el guiño, lo scherzante (qué maravilla ese Allegretto de la *Sexta*, tan *Romeo y Julieta*); mas también las densidades que de pronto se apoderan de una *Sonata*, en su corazón mismo, y la forman e informan de arriba abajo (claro está, me refiero al Andante caloroso de la *Séptima*, un movimiento perpetuo lento e íntimo). Ahí está el arte versátil y simultáneo de Freddy Kempf, un habitual del sello BIS para el que ha grabado Chopin, Liszt, Beethoven, Schumann. Ahí está el sentido de estas partituras llenas de vigor que con interpreta-



ciones como las de Kempf nadie debería desdeñar (porque hay quien dice que Prokofiev no le interesa, y me refiero incluso a algún virtuoso de campanillas). Soberbio.

Santiago Martín Bermúdez

Martha Argerich y Mijail Pletniev

CUATRO MANOS PARA CENICIENTA

PROKOFIEV: Cinderella, suite del ballet op. 87 transcrito para dos pianos por Mijail Pletniev.

RAVEL: Ma mère l'Oye, para piano a cuatro manos. MARTHA ARGERICH Y MIJAIL PLETNIEV, piano.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 474 8172. DDD. 49'50". Grabación: Vevey, VIII/2003. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Rainer Maillard. **PN**

Atención a estos cuentos que nos cuentan Argerich y Pletniev. Hay que oírlos como buenos niños antes de acostarse. Y tendremos nuestro premio.

Ya sabemos que a Martha Argerich no le gusta aparecer sola. Prefiere hacer pareja con alguien, y no debe de ser para sentirse arropada, sino para trascender la individualidad y acceder a una superior polifonía. Si no es por eso, que nos perdone Martha. El caso es que los resultados van por ahí tanto en sus conciertos como en sus registros.

Al principio, el aficionado puede recibir mal que le manipulen a Prokofiev: qué es eso de convertir una suite del ballet *Cinderella* en una ristra de piezas para virtuosismo a cuatro manos. Si es así, a ese aficionado habría que pedirle que espere y escuche este torrente de musicalidad; que, después de todo, sigue una práctica muy del propio Prokofiev: aprovechar en material musical y darle nuevo soporte y dimensión en cuanto se presenta la oportunidad. La suavidad de la Introducción del *Cinderella* ya nos advierte: aquí hay mucha fuerza por debajo, y esa tensión disimulada se va a tener que notar en números más animados, de más explícita teatralidad. Inmediatamente comienza la serie de números con-

trastados, hasta nueve, que no constituyen miniaturas, sino episodios ricos en ideas: las de Prokofiev, desde luego, mas también las de Pletniev, que es el autor de la transcripción y que tiene experiencia en este sentido, ya que hizo algo por el estilo con partes del *Cascanueces* de Chaikovski y la *Ana Karenina* de Shchedrin.

Pues bien, que el aficionado compare por sí mismo lo que musicalmente propone la *Introducción* con lo que plantea la *Pelea* que viene a continuación, y comprenderá enseguida cuál es el sentido de esta propuesta. Los treinta y seis minutos de *Cinderella* van a ser eso: una lógica poemática, dramática, mas también sinfónica, basada en el contrapeso de humores y *tempi*, de acumulaciones sonoras de ricos timbres y armonías que dan lugar a (o provienen de) despojamientos sonoros que en su semidesnudez encuentran la fuerza de la representación dramática. Atención a cómo resuelven ambos pianistas las densidades dolientes de *Invierno*, o la melancolía no siempre morosa de los *Valses*; o, por el contrario, el acelerón pródigo en semicorcheas de ese auténtico Scherzo con trío que es el *Galop*. No sorprende que Martha Argerich y Mijail Pletniev tengan que convertirse a veces en orquesta, y en pocos momentos se advierte mejor que en ese triunfal Finale rico en esa cosa tan rusa que son las campanas, que suenan hasta el estallido. Se trata, pues, de un conjunto virtuoso para cuatro manos y dos pianos de incisiva musicalidad, con mucho sentido de la danza y del humor. Y del teatro.

Ma mère l'Oye es menos virtuosa desde su origen, por los pianistas a los que estaba destinada; es más diáfana,



pero requiere una dosis semejante de eso que llamamos musicalidad. De nuevo se trata de cuentos para niños; esto es, para nosotros. Si *Cinderella* era transcripción, *Ma mère l'Oye* es pretranscripción, línea pianística para un solo piano y dos pianistas anterior a su metamorfosis en pieza orquestal; tratándose de Ravel, la orquestación es la obra, y tanto la suite como el ballet (ampliación en números para su destino teatral) conservan el recuerdo del original, pero tienen identidad y categoría propias. Argerich y Pletniev están desbordantes de eso, con una claridad de ideas y una secuencia de delicadeza y sugerencia que terminan por convertir este CD en un exquisito recital a cuatro manos. Pero si antes contaban el largo y emocionante cuento de Cenicienta con despliegue de medios, ahora se diría que son niños que se susurran los relatos ellos mismos, temerosos e ingenuos. Dos planteamientos, dos mundos. ¡Qué pareja, Martha y Mijail!

Santiago Martín Bermúdez

mio europeo de la cultura de 2001 por su "actividad de embajadora mantenida durante decenios, por los derechos humanos y por el entendimiento entre los pueblos". Pues vale; el caso es que esta es una de las últimas grabaciones de esta orquesta ya difunta, aquí (tomadas de 1991 y 1992) a las órdenes del siempre inquieto Werner Andreas Albert, quien se beneficia de la también inquieta actitud de CPO (y viceversa) y todos salimos ganando al tener a nuestra disposición músicas poco o nada atendidas hasta ahora y que lo merecen. Tal es el caso de la música sinfónica del suizo Joachim Raff (1822-1882), una de cuyas obras más destacables es su *Sinfonía n.º 7 "In den Alpen"*, en cuyos cuatro movimientos moderadamente programático-descriptivos el autor evoca respectivamente la ascensión en solitario a las cumbres, el reposo en el albergue (un reposo no exento de agitación), la contemplación de un hermoso lago y, finalmente, una fiesta campesina con deporte autóctono (la lucha suiza) incluido, todo ello entre academicista y rapsódico (difícil conjun-

ción), y entre el Beethoven de la *Pastoral* y el Strauss de la *Sinfonía alpina*, no sólo por situarse esta obra de Raff entre las de estos dos grandes maestros en el tiempo sino también en el plano estético. Composición netamente romántica en la expresión y poderosa y brillante en el tratamiento orquestal no es, desde luego, ninguna obra maestra pero tiene interés (aunque en más de un momento es previsible) y da cuenta de un músico de sólido oficio si bien quizá demasiado atado al academicismo romántico. Completa el programa la *Jubelouvertüre*, basada (como otras obras circunstanciales de características similares de, por ejemplo, Weber y Clementi) en el himno *God Save the King*. Y como otras obras similares a ésta pues tiene su gracia, y su pompa y brillantez sientan la mar de bien (aunque a uno le cojan ganas de escuchar inmediatamente la de Weber, que, esa sí, es una auténtica maravilla). Resumiendo: un compacto interesante (más de lo que parece) y excelentemente interpretado.

J.P.

RAVEL:

L'heure espagnole. Valses nobles et sentimentales. ERIC TAPPY, ANDRÉE AUBERY LUCINI, PIERRE MOLLET, MICHEL SÉNÉCHAL, DERRICH OLSEN. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RAI DE TURÍN. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RAI DE MILÁN. Director: PETER MAAG.

ARTS Archives 43040-2. ADD. 62'42". Grabaciones: Turín, 25-V-1962 (Heure); Milán, 4-III-1969 (Valses). Productor: Gian Andrea Lodovici. Ingeniero de remasterización: Matteo Costa. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Nos llega un disco histórico de Peter Maag, entrañable persona y magnífico director de orquesta. El sello Arts grabó excelentes veladas dirigidas por Peter Maag en su última época, hasta su fallecimiento en 2001. Quedaban atrás sus registros para Decca, EMI y otros sellos, como quedaba atrás su voluntario aislamiento, su renuncia, en el momento mismo en que alcanzaba la gloria. Maag ha estado muy vinculado a España, a nosotros, y por eso recibimos con un punto de emoción estos registros italianos que son ya históricos. Las dos magistrales,

exquisitas y breves óperas de Ravel son títulos que nunca provocarán el entusiasmo del gran público, pero su puesto en la historia del género es muy destacado. Son obras que han merecido a menudo su programación en versiones de concierto. En nuestro país las ha dirigido a menudo Antoni Ros Marbà, siempre con acierto, y algunos de esos momentos están grabados en alguna parte.


Maag dirigió *Hora y Niño* a la RAI de Turín, la primera en mayo de 1962 y la segunda en marzo del año siguiente. Las había dirigido antes, nunca en foso, y no volvió a ellas nunca, ni siquiera tras su *regreso al mundo*. En el registro de 1962 que ahora recibimos contaba Maag con un espléndido reparto, con Tappy en sus comienzos, un Pierre Mollet en plena forma y un Sénéchal todavía joven. Hay que añadir un estupendo Concepción de la soprano Andrée Aubery Luchini, que por alguna razón tuvo una carrera fugaz y a la que este registro rescata y hace justicia. Para redondear, la única voz no francesa, la de Derrick Olsen (otra voz olvidada) en un estupendo don Iñigo. Maag envuelve y acompaña el complejo tejido de *La hora*, menos lucido tal vez que el del *Niño*, pero que necesita de una síntesis de inspiración y mecanismo de relojería (nunca mejor dicho) para que esta trama y ese canto tengan vida y funcionen.

Siete años después, con la RAI de

Milán, desgranaba Maag unos *Valses nobles y sentimentales* vistos con objetividad, con análisis; hay auténtica fruición en la lentitud con que expone la sarta de danzas. Por eso tal vez le duran dieciséis minutos, más que a la mayoría de los directores, incluida esa repentina y dilatada fermata que es culminación de este registro. La rica tímbrica de esta obra pide a gritos un sonido mejor, y no es que sea malo, pero la remasterización no hace justicia plena a la lectura de Maag. Es mucho mejor el sonido de *La hora* Pero con la recuperación de estos dos registros (que son históricos, no reediciones) estarán de enhorabuena los admiradores de Peter Maag.

S.M.B.

REVUELTAS:

Colorines. Música para charlar. Caminos. Troka. Batik. Redes. ORQUESTA FILARMÓNICA DE MORAVIA. Director: JORGE PÉREZ GÓMEZ. QUINDECIM QP063. DDD. 59'42". Grabación: Olomuc, República Checa, III y X/1999. Productores: Petr Reznicek y Xavier Villalpando. Ingeniero: Xavier Villalpando. Distribuidor: LR Music. 

Este disco viene a confirmar lo que acaso sea bien sabido, pero muy poco comprobado en la práctica de la escucha en

vivo en nuestro país, que Silvestre Revueltas fue uno de los compositores iberoamericanos más originales del pasado siglo y acaso el único que realizara su obra al margen de la tradición formal y estética europea.


Una música sin aparentes preocupaciones, pero que puede sonar tan vanguardista y disonante como en *Colorines*. La *Música para charlar* compendia gran parte del credo de Revueltas, una obra para el hombre de la calle, sin búsquedas intelectuales o metafísicas —y aun así muy elaborada—, pero repleta de sentido del humor, de referencias al mundo popular mejicano, con novedosas mezclas tímbricas —que Pérez Gómez subraya—, cercana tan pronto a los sonidos de una feria como capaz de un repentino lirismo y siempre de armonía muy personal. Los ritmos y células del autor mejicano son explicados elocuentemente en las versiones de *Caminos* y *Batik*.

La música para *Redes* —la película dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel— es ofrecida en la interesante suite realizada por el director Erich Kleiber; fuera de su función primitiva, puede escucharse con un sentido poemático, dotada como está de momentos de seductora atmósfera nocturna.

E.M.M.

Ives Ensemble

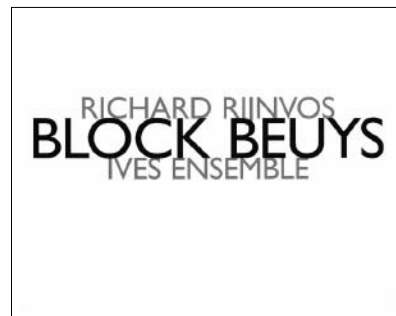
EL HOLANDÉS YA VUELA

RIJNVOS: Block Beuys. IVES ENSEMBLE. HAT ART 147. DDD. 77'30". Grabación: Utrecht, V/2000. Productor: Werner Uehlinger. Ingeniero: Peter Pfister. Distribuidor: Harmonia Mundi. 

Por fortuna, el contenido del segundo disco consagrado a la obra del holandés Richard Rijnvos (n. 1964) es infinitamente más interesante que el del primero, editado por Donemus y con piezas de muy escaso vuelo. Es aquí, en este registro de Hat Art a cargo del Ives Ensemble (y con un texto de presentación minucioso y muy informativo de Christopher Fox, de merecida lectura), donde se manifiesta todo el caudal que se esperaba de un compositor que desde hace tiempo parece empeñado en demostrar al mundo musical ser el único y auténtico heredero del legado de Louis Andriessen, el verdadero renovador, como se sabe, de la música holandesa moderna. Sigue Rijnvos, en efecto, la senda andriesseniana de concebir el conjunto instrumental como si de una formación de improvisación se tratara. El Ives Ensemble aparece, por tanto, en una obra como la aquí recogida, *Block Beuys* (1995-2000), como un grupo que se identifica totalmente con los planteamientos del autor y es casi su portavoz ideal. La separación entre creador e intérpretes se acorta enormemente.

Es en la segunda de las cuatro piezas que componen este ciclo dedicado a Joseph Beuys donde se hace perceptible la deuda de Rijnvos con Andriessen. El ritmo entrecortado del discurso, la presencia

masiva de los instrumentos de viento, la potenciación de la pulsación y un sentido muy marcado del paso del tiempo hacen pensar, en efecto, en el universo sonoro del autor de la pieza *De Staat*. Pero, al revés que Andriessen, Rijnvos plantea su obra con una muy fuerte diferenciación tímbrica y de planos sonoros: una obra muy pictórica y también muy abstracta. De toda esa abstracción, que lleva a una cierta aridez al inicio, tan mecánico (tal vez influido Rijnvos por la severidad habitual que desprenden las instalaciones sonoras), se pasa a un brillante tramo en la segunda sección (Raum 2), verdadero punto fuerte de toda esta composición, en la que el órgano positivo otorga un fantástico colchón sonoro casi inmutable a un flujo dominado por los siete instrumentos de viento y las tres trompetas. El resultado, tanto en las partes lentas (se asiste casi a una "detención" de la música) como en los ritmos abrasivos y constantes de pulsación, es fascinante. *Block Beuys* incluye la novedad de insertar la voz del propio Beuys (pieza Raum 3) leyendo un fragmento de su obra teórica *Aktive Neutralität, Überwindung von Kapitalismus und Kommunismus*. Por encima de las influencias de Andriessen y más allá del homenaje que hace Rijnvos a Beuys, en esta *Block Beuys*, el holandés muestra una manera feliz de escapar de los clichés de la tradición instrumental. De este modo, *Block Beuys* se podría enlazar en un punto intermedio entre composición instrumental y arte sonoro. Los desarrollos



de cada una de las secciones no responden a la concepción temporal de la obra con instrumentos convencionales, sino a un proceso de acumulación de acontecimientos sonoros. La inserción del ruido, la diversidad de fuentes sonoras empleadas, el uso de la cinta y la voz producen un rico y sugerente tejido musical.

Rijnvos, invitado a los cursos de verano de Darmstadt en 1990, concibió esta composición sólo cuando logró escapar de las clases y visitó la instalación en el Hessisches Landesmuseum, *Block Beuys*, consistente en 270 objetos preparados por el artista alemán diseminados en siete espacios diferentes. Con las piezas del ciclo *Block Beuys*, Rijnvos quiso hacer su propio comentario o análisis a aquel conjunto instalativo: la escapada de la Academia dio este atractivo resultado de música "sin fronteras".

Francisco Ramos

RIHM:**Cuartetos de cuerda nºs 5 y 6.**

CUARTETO MINGUET.

COL LEGNO WVE 20212. DDD. 77'16".

Grabación: Berlín, IV/2003. Productor: Wulf

Weinmann. Ingeniero: Ernst Hartmann.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

La retórica de raíz mahleriana alimenta el ciclo de cuartetos de Wolfgang Rihm. Un rasgo característico de esta mirada neoclásica es el de la concepción dinámica de la forma. Rihm, en efecto, entiende el discurso como una continua expansión de los materiales puestos en juego. Los cuartetos obedecen a ese plan, en el que los movimientos se encadenan en el interior de la macroforma de cada obra con los mismos títulos (Agitato, Allegro) y con la misma disposición de contrastes sonoros (crescendos y disminuidos) que en el cuarteto clásico. Como sucede también en la composición neoclásica británica del siglo XX (Britten, Tippett), Rihm elabora sus obras partiendo de la ordenación de un material cargado de energía, la que fluye desde las microcélulas del inicio hasta expandirse por todos los entresijos de un discurso de clara enunciación horizontal, lineal. Pero esa estética, que en los años 70, alcanza logros evidentes en los cuartetos tercero y cuarto, empieza a hacer crisis en los 80, a partir de los *Cuartetos Quinto y Sexto*, los que se hallan en la presente grabación de Col Legno. Esa exasperación del material es imposible de sostener sin desmayo. Desde la perspectiva actual, el ciclo camerístico de Rihm se ve cada vez más erosionado por el paso del tiempo, como si hubiera sido compuesto hace muchos, muchos años. El ultra-expresionismo que los invade no puede soportarse todo el tiempo. Para redondear el poco atractivo de este CD, hay que hacer constar que, a pesar de la buena y muy viva presencia de los instrumentos en esta prestación del Cuarteto Minguet, en el recuerdo permanece la mucho más convincente lectura a cargo del Cuarteto Arditti en el viejo disco Montaigne que formaba parte del ciclo Rihm hace más de diez años. El punto de hiperepresividad (gran énfasis en los agudos) y los muy pertinentes contrastes entre las voces que los Arditti sabían desplegar en aquella grabación, los hace preferibles frente a esta otra visión del Minguet.

F.R.

SCARLATTI:**Sonatas K. 1-30.** ALAIN PLANÈS, fortepiano.

2 CD HARMONIA MUNDI HMC 901838.39.

DDD. 52'08", 68'16". Grabación: Brioso,

XI/2003. Productor: Jacques Drillon. Ingeniero:

Michel Pierre. **PN**

El principal interés que a priori despierta este doble disco es el empleo de un fortepiano construido por Johannes Schantz hacia 1800. No es desde luego la primera vez que se usa este tipo de instrumentos en la interpretación de la música de Scarlatti, aunque sí es cierto que resulta un hecho bastante infrecuente. Alain Planès ha escogido un fortepiano

no perteneciente a la impresionante colección de instrumentos de teclado que Fernanda Giuliani mantiene en una villa lombarda, en concreto, uno de 2,16 metros y seis octavas que tiene un sonido verdaderamente espectacular, delicado en las gamas dinámicas por debajo del mezzoforte, poderoso, pero claro y en absoluto agresivo, en el forte.

Planès aprovecha las posibilidades dinámicas del instrumento con interpretaciones muy contrastadas, pero que caen en el lugar común de utilizar unos *tempi* desahogados, siempre más rápidos de lo razonable, sin apenas reposo. Lejos de cualquier veleidad romántica, el pianista francés opta por articulaciones de gran agilidad, en *staccato* casi constante, con frases cortas y acentuadas con ímpetu. Las demostraciones de virtuosismo que de todo ello se derivan son apabullantes, pero la música apenas encuentra sitios en los que respirar. La claridad polifónica está garantizada, la variedad del color también, pero expresivamente las *Sonatas* resultan demasiado homogéneas. En las lentas (es un decir) apenas hay retazos de esa melancolía tan típicamente scarlattiana, mientras que las rápidas son tan frenéticas que terminan por resultar hoscas, frías, inexpresivas. Falta sutileza en los contrastes agógicos, se echa de menos el uso del silencio, las retenciones expresivas de *tempo*. Da la impresión de que Planès se ha tomado demasiado en serio el título genérico de las piezas (*Essercizi*) y convierte las dos horas largas del álbum en una monótona exhibición de dominio técnico, eso sí, con un sonido que por momentos resulta de una belleza arrebatadora.

P.J.V.

D. SCARLATTI:**Stabat Mater a 10. LEO: Miserere.****Heu nos miseros dolentes. CASSINI:****Pensieri 8, 10 y 11. ANÓNIMO:****De Profundis clamavi. VIVETE FELICE.**

Director: GEOFFROY JOURDAIN.

ASSAI 222162. DDD. 62'58". Grabación: París,

XI/2000. Productor e ingeniero: François Eckert.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este programa de música cuaresmal se asienta en dos auténticas obras maestras: el *Miserere* de Leonardo Leo y el *Stabat Mater* de Domenico Scarlatti, piezas que comparten una extraordinaria variedad de estilos. Así, la obra de Leo alterna versos escritos a cuatro voces, con otros compuestos a doble coro (los más numerosos), en canto llano y en contrapuntos floridos sobre este mismo canto llano. En cambio, la pieza de Scarlatti pivota sobre un verso ("Fac me vere tecum flere") compuesto en un severo estilo contrapuntístico a 10 voces, mientras que en el resto abundan las partes solistas con una combinación de motivos de gran variedad, que van del doble y hasta el triple coro a figuras que serían típicas del clasicismo. El disco se completa con el motete de Leo para doble coro y continuo *Heu nos miseros dolentes* (mucho más breve), un precio-

so *De profundis* anónimo en el mismo estilo y tres obras para teclado del virtuoso florentino Giovanni Maria Casini (1652-1719), dos de ellas interpretadas al órgano y una al clave.

Del *Miserere* de Leo no existen demasiados precedentes grabados, aunque hace no mucho el William Byrd Ensemble registró una versión de notable interés para Astrée. Del *Stabat Mater* de Scarlatti hay, en cambio, una decena de grabaciones, de las cuales destacan poderosamente la de Harry Christophers (Coro) y, sobre todo, la de Rinaldo Alessandrini (Opus 111), de una intensidad y una concentración expresiva fuera de lo común. El conjunto Vivete Felice aligera mucho más las texturas, acercándose en este sentido a la interpretación de Christophers, más liviana, menos densa. Geoffroy Jourdain consigue de su equipo de solistas unas prestaciones de gran agilidad y virtuosismo individual, sin que ello suponga una merma significativa en el empaste o la homogeneidad del conjunto. Además concede al bajo continuo (órgano o clave, tiorba, violonchelo) una gran presencia, una implicación decidida en el desarrollo temático de cada obra, lo que otorga al *Stabat Mater* más variedad expresiva que la que en su día obtuvo el director de The Sixteen, aunque sin alcanzar, como comentamos, la hondura de Concerto Italiano. Una opción muy interesante.

P.J.V.

SCHEIN:**Israels Brühnnlein. Salmo XCI.**

WESER-RENAISSANCE BREMEN. Director:

MANFRED CORDES.

2 CD CPO 999 959-2. DDD. 101'20". Grabación:

Bremen, I/2003. Productores: Burkhard Schmilgun

y Helmut Schaarschmidt. Ingeniero: Klaus

Schumann. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Johann Hermann Schein fue uno de los grandes compositores alemanes —junto con Schütz y Scheidt— que prepararon el largo camino hacia Bach. La colección *Israels Brühnnlein* reúne veintiséis madrigales espirituales que nacieron con una vocación claramente utilitaria, puesto que se entonaban en bodas, banquetes y funerales. Sin embargo, de cara a la historia del género su importancia es notoria, pues testimonia la asunción del estilo madrigalístico italiano, al tiempo que documenta la incorporación de un instrumento —en la interpretación, el chitarro— para la realización del bajo continuo. La versión del Weser-Renaissance Bremen (seis voces) es de notable transparencia polifónica y resalta, bien que moderadamente, las conexiones mediterráneas del arte de Schein. El chitarro funciona como un fondo sonoro que se suma a las voces y en absoluto aparece resaltado. Lecturas nítidas, sobre la base de voces muy afinadas y una buena dicción de los textos, salvo quizá algunas eses un poco arrastradas, pero siempre con inflexiones expresivas en las palabras claves.

E.M.M.

Nathalie Stutzmann e Inger Södergren ÍNTIMO Y NATURAL

SCHUBERT: *Winterreise* D. 911.

NATHALIE STUTZMANN, contralto;
INGER SÖDERGREN, piano.
CALLIOPE CAL 9339. DDD. 76'21". Grabación:
Berlín, IX/2003. Productor: Dirk Hühner.
Ingeniero: Ekkehard Stoffregen. Distribuidor:
Harmonia Mundi. **PN**

Más de sesenta lecturas fonográficas de *Winterreise* señala Arturo Reverter en su libro *Schubert: Los Lieder completos*. Y de ellas destaca algo más de veinte. La de barítono es la voz para el ciclo, aunque Schubert comenzara pensando en un tenor. Pero hay por ahí interesantes registros con voces femeninas, como las mezzos Christa Ludwig, Brigitte Fassbender, Rosemarie Lang, Lois Marshall y Mitsuko Shirai; además de alguna soprano, como Julianne Baird. A estas voces femeninas se añade ahora la voz de la contralto francesa Nathalie Stutzmann, de mágico esmalte, de centro esplendoroso, poderosos y recónditos graves y muy brillante agudo, una voz rara en medio de la crisis de voces bajas que ha cumplido ya, de sobra, un par de déca-

das. La capacidad dramática de Stutzmann lucha con éxito contra la tradición de voces oscuras masculinas. La capacidad introspectiva se conjuga con una pasmosa facilidad de paso para desgarnar el ciclo con la mayor naturalidad, como si fuera realmente expresión y se ocultara la parte que tiene de proeza. La enérgica heroína de *Giulio Cesare* se oculta tras la queja del enamorado itinerante que bordea la muerte, y a veces evoca eso que algunos cantantes ocultan de manera deliberada: el terror del protagonista.

En una entrevista de finales de 1999 nos decía la cantante: "Ahora me hago mayor, y ya puedo trabajar *Winterreise*, un ciclo que necesita perspectiva y madurez vital [...]. Me gusta cantar el Lied alemán porque los textos son bellos y profundos. Es un tipo de gravedad que no existe en el repertorio francés, que es más ligero [...]. Ningún amor termina bien en ellos. Termina mal y, además, es la muerte. Entre los franceses termina bien bastante a menudo. [*Con intención*]. Y si termina mal,



siempre hay otra solución". Algo menos de cuatro años después, Nathalie Stutzmann cumplía en lo fonográfico: su espléndida prestación en este *Winterreise* de 2003, con inspiradísimo y virtuoso acompañamiento de Inger Södergren, marcará un hito por sí misma, y desde luego por haberse apoderado esta voz de este preciso ciclo.

Santiago Martín Bermúdez

SCHOENBERG:

Música para piano: 3 piezas op. 11.

Seis pequeñas piezas op. 19. 5 piezas

op. 23. Suite op. 25. Pieza op. 33a.

Pieza op. 33b. PETER SERKIN, piano.

ARCANA A 315. DDD. 53'30". Grabación:
Tanglewood, VII/2001. Productor: Peter Serkin.
Ingeniero: Tim Martyn. Distribuidor: Diverdi. **PN**



Una nueva y sobresaliente integral pianística de Schoenberg. Este ciclo no encierra al Schoenberg total, pero sugiere en escorzo una buena parte de su itinerario estético. Entender este ciclo de piezas breves o fugaces (que no lo son, porque en rigor se trata de piezas despojadas, esto es, desprovistas de elocuencia y otros tropes expresivos) implica haber entendido a Schoenberg, su discurso y hasta su martirio, dicho sea sin voluntad de exagerar. Peter Serkin (que es hijo del otro Serkin, ya saben) plantea el Schoenberg de los sonidos y los silencios, el de la desnudez progresiva (la desnudez como punto de partida simbólico para el modernismo sonoro, para vestirse con otras ropas musicales, más ligeras y acaso más densas), aunque parte del expresionismo más o menos neto de las *Tres piezas op. 11*, todavía amplias e insistentes. Qué diferencia de planteamiento en esos dos ciclos cercanos, el *Op. 11* y el *Op. 19*, que se llevan apenas dos años y que nos dicen, por sí

solos, cómo están cambiando las cosas desde Viena. Al menos, ahora sabemos verlo así, y Serkin así lo ve, aunque en su día quién sabe si se veía algo. La culminación de sugerencias, silencios y expresiones tenues se dan, como es lógico, en las versiones austeras que Serkin propone de las *Piezas op. 23* y la *Suite op. 25*. No importa que esto se cierre con las dos *Piezas op. 33*, porque la culminación está ahí. Por cierto, la disposición del CD hace que éste se cierre con la *Suite*, no con las *Piezas* de 1931. Carece de importancia, puesto que podemos disponerlo de otro modo en nuestra escucha. Lo que importa es esa manera de sugerir, decir y callar que es el modo de expresión schoenbergiana de Serkin. Sin que importe el orden de expresión.

S.M.B.

SCHUBERT:

Obras completas para violín y piano.

JAIME LAREDO, violín; STEPHANIE BROWN, piano.
2 CD BRILLIANT 92275. DDD. 119'57".

Grabación: IX/1989. Productor: André Gauthier.

Ingeniero: Craig D. Dory. Distribuidor:

Cat Music. **PE**



No es muy extensa la creación camerística para violín y piano de Franz Schubert; ocupa 119 páginas en la edición

Urtext de sus obras y se desglosa en las *Sonatinas D. 384, D. 385 y D. 408 (Op. 137, n.ºs 1-3)*, la *Sonata ("Dúo") D. 574 (Op. 162)*, el *Rondó brillante D. 895 (Op. 70)* y la *Fantasia D. 934 (Op. 159)*. Las sonatinas las publicó con este nombre Diabelli en 1836 aunque Schubert, que las compuso en marzo y abril de 1816 le llamó *Sonatas*; clásicas, sencillas, de un lirismo natural y brillante, contienen ya una proyección del romanticismo que no tardaría en manifestarse en su música. Del año siguiente, 1817, es la *Sonata D. 574*, llamada también *Dúo* en la primera publicación de 1851, presenta ya la novedad "beethoveniana" de la sustitución del Minueto por un Scherzo como segundo movimiento, seguido del tiempo lento. El *Rondó* y la *Fantasia* son del período final de su vida, de 1827 en concreto, y ambos fueron escritas para el violinista bohemio Josef Slavik. Como en la *Fantasia "Wanderer"*, el *Quinteto "La trucha"* o el *Cuarteto "La muerte y la doncella"*, la *Fantasia* contiene una serie de variaciones sobre uno de los lieder del propio Schubert: *Sei mir gegrüsst D. 741*.

En esta grabación del año 89 encontramos a dos excelentes músicos que comparten protagonismo; rigurosos, solventes, perfectamente compenetrados, fraseando con gusto y con gran vuelo melódico en general; tan sólo le podríamos pedir en ocasiones un puntito más de atención al detalle, a la búsqueda de sutiles matices expresivos. Magníficos en cualquier caso, recreando con acierto esta integral, que difícilmente podrá adquirirse a mejor precio y con mayores garantías.

Dennis Russel Davies

COLLAGES

SCHWERTSIK: Sinfonia-Sinfonietta op. 73. Concierto para violín y orquesta n° 2 op. 81. Schrumppf-Symphonie op. 80. Goldlöcken op. 74.

CHRISTIAN ALTENBURGER, violín; KURT SCHWERTSIK, narrador y director. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE VIENA. Director: DENNIS RUSSELL DAVIES. OEHS OC 342. DDD. 78'12". Grabación: Viena, 2000. Productor: Dieter Oehms. Ingeniero: Joseph Schultz. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Indudablemente atractiva, y en el CD que nos ocupa brillantemente interpretada por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena, con el director Dennis Russell Davies al frente, la música del compositor Kurt Schwertsik, aquí representada por cuatro de sus obras recientes, compendia su credo estilístico: desde un serialismo del que está de vuelta, se remansa en una nueva tonalidad que no hace ascos, cuando lo cree conveniente, a un melodismo sin tapujos. Pero todo ello manipulado y construido a modo de *collages* en los que la ironía es una herramienta fundamental de elaboración. Fundador en 1958, con Cerha, del Ensemble Die Reihe para la ejecución de música contemporánea, inter-

prete él mismo de trompa y creador, en 1968, del conjunto MOB art & tone ART, Schwertsik nos ofrece ahora cuatro de sus últimas producciones musicales. Si *Sinfonia-Sinfonietta op. 73* (1996) responde a esa concepción apuntada de *puzzle*, retablo o *collage*, donde estilos y materiales muy diversos se suceden como antídoto contra el posible aburrimiento del oyente, el *Concierto para violín y orquesta n° 2 op. 81* (2000) es una poética, bucólica y evocadora recreación de imágenes varias de los barrios granadinos del Sacromonte y el Albaicín, con una espléndida intervención solista de Christian Altenburger. *Schrumppf-Symphonie op. 80* (1999) es una sinfonía concentrada en cuatro movimientos, con una duración total de menos de seis minutos, que puede ser tomada por un embrión de algo a desarrollar, o por la síntesis desprovista de casi toda sustancia de otra cosa más vasta, o por una sinfonía bonsái, o *jibarizada*, o encerrada en una cáscara de nuez o una caja de cerillas. Y como cierre, *Goldlöckchen op. 74* (1997), música para teatro, una secuencia o *suite* de diecisiete brevísimas piezas que cuentan con el propio autor como narrador y



director. Kurt Schwertsik es un irónico romántico, ¿o tal vez un romántico irónico?, de curiosidad universal y un repertorio expresivo sin fin, donde caben desde Haydn hasta el minimalismo, pero también el flamenco, el jazz y cualquier manifestación que caiga en su campo de observación. Aquí tiene la suerte de contar con unos intérpretes de valía que saben perfectamente lo que se llevan entre manos.

José Guerrero Martín

SCIARRINO:

La bocca, I piedi, Il suono.

LOST CLOUD QUARTET.
COL LEGNO WVE 20701. DDD. 38'34".
Grabación: Arezzo, I/1999. Productor: Wulf Weinmann. Ingeniero: Valter Neri. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El saxo sigue acaparando la atención de Salvatore Sciarrino. Tras el formidable disco consagrado a Scarlatti, a cargo del grupo Xasax, el sello Col Legno propone, en una producción de extraordinario diseño y una grabación excelente, una obra reciente del autor italiano, *La bocca, I piedi, il suono*, escrita para cuatro saxos solistas y cien saxos en movimiento. El handicap de no poderse apreciar en la grabación fonográfica el sentido espacial de la obra queda fuertemente compensado por una toma de sonido modélica.

El problema que presenta el disco es otro y atañe a la composición misma de Sciarrino. El resultado sonoro de *La bocca...* no responde a las expectativas creadas por el interesante arsenal instrumental puesto en juego ni tampoco a la atractiva idea generadora de la obra, expuesta ampliamente por el autor en las notas. Sciarrino habla de un intento de conciliar vacío y plenitud, luz y oscuridad, ilusión y realidad: planteamiento de un discurso que quiere ir desde el *interior* del sonido hasta el despertar, hasta la liberación de la escucha.

Cuatro saxofones altos se disponen alrededor del público asistente al concierto. El manejo de técnicas insólitas hace que los sonidos originales de los

instrumentos sean difícilmente reconocibles en la escucha. El conjunto de saxofones se irá incorporando poco a poco, siempre dentro del ámbito de sutileza extrema habitual en Sciarrino. El fondo sonoro que se instala hacia la mitad de la pieza y las sucesivas secuencias de sonidos repetidos y de insertos de aleteo y ruidos, no acaban de cuajar en un todo convincente. El aficionado al volátil sonido de Sciarrino ya ha admirado estos recursos en anteriores obras, en distintos contextos dispuestos por el autor con resultados mucho más plenos y sugestivos. El problema de esta pieza es que los recursos tímbricos se encadenan como simples efectos, no como elementos expresivos de un discurso de altos vuelos.

F.R.

C.V.N.

SCRIABIN:

Preludios. RACHA ARODAKY, piano.
ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 030902. DDD. 76'09".
Grabación: París, IV/2003. Productor e ingeniero: Franck Jaffrès. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La música para piano de Scriabin no es más que el reflejo de su propia personalidad, llena de contrastes, compleja y de difícil clasificación. Y entre el corpus pianístico del ruso destacan los *Preludios*. Un terreno abonado para los extremos de un compositor visionario cuyo universo estético no tuvo, dada su acusada personalidad, descendencia alguna. Estamos, pues, ante un francotirador musical de desbordante creatividad aún hoy no

del todo valorado ni apreciado. Scriabin escribió todos sus preludios entre 1888 y 1900. Llegó pronto a ellos (con tan sólo 16 años de edad) y les dedicó sus años más fecundos.

Racha Arodaky intenta extraer de la música del ruso (al que estudió bien durante su estancia como estudiante en el Conservatorio Chaikovski de Moscú) toda su fuerza expresiva. No posee, quizás, la capacidad para mostrar la amplia paleta de colores, tan propia y la clave para desentrañar su música, pero sí logra humanizar y acercar, mediante una exposición clara y una articulación medida y transparente, un universo musical cuya complejidad y visionario espíritu ha retraído a generaciones de oyentes poco dispuestos a su exploración.

SENFL:

Canciones y piezas para conjunto de violas. CHARLES DANIELS, tenor. FRETWORK.
HARMONIA MUNDI HMU 907334. DDD. 76'40".
Grabación: Snape, V/2003. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Nicholas Parker. **PN**

Ludwig Senfl no forma seguramente parte de los compositores que innovaron el curso del arte musical, sino de los que se sirvieron con pericia de los medios que ya estaban a su alcance. Así, los *Lieder* de Senfl aprovechan y estilizan el canto de origen popular y sus obras instrumentales aplican al medio idénticos recursos que las vocales. Quizá por esta semejanza las versiones cuentan

con un rasgo que probablemente no sea aceptado de igual modo por todos los oyentes: se trata del tratamiento "instrumental" de la voz de Daniels, que aporta deliberadamente una expresión un tanto neutra y un color homogéneo. La decisión es discutible pero interesante, en tanto que busca un estilo pertinente para las canciones, peor resulta, en cambio, el desvío de la afinación en el agudo final de *Was wird es doch des Wunders noch*. La labor de Fretwork es, como suele, excelente, con una atractiva textura y una notable transparencia polifónica. Páginas de complejidad apreciable como *Ave Maria... virgo serena* son expuestas con una intensidad expresiva que salta al oído. Destacable aportación a la fonografía del autor.

E.M.M.

SIBELIUS:

Los cinco Tríos para piano. JAAKO KUUSISTO, VIOLÍN; SATU VÄNSKÄ, VIOLÍN; MARKO YLÖNEN, violonchelo; FOLKE GRÄSBECK, piano. BIS CD-1282 y BIS CD-1292. DDD. 72'18" y 66'39". Grabación: Suecia, VII y VIII/2002. Productor e ingeniero: Uli Schneider. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Una buena noticia para los melómanos en general y para los fans de Jean Sibelius (1865-1957) en particular: la donación que la familia del compositor finlandés hizo a la Universidad de Helsinki, en 1982, de los archivos familiares ha dado como consecuencia el *descubrimiento* de un conjunto de obras hasta ahora desconocidas, entre ellas cuatro de los cinco *Tríos para piano* documentados hasta el presente (el propio autor confesó haber escrito más). Otra buena noticia: el sello discográfico BIS se ha propuesto grabar la obra completa de nuestro hombre. Así, en los CDs que nos ocupan se incluyen sus cinco *Tríos para piano* (uno en sol mayor para dos violines y piano, 1883; otro en la menor, 1884; el *Haŕstråsk* en la menor, 1886; el *Korpo* en re mayor, 1887; y el *Lovisa* en do mayor, 1888). Y además numerosas piezas breves de orígenes y finalidades muy diversos (a veces son *tiempos* de obras inacabadas, o partes de un todo no conocido), que complementan el panorama y ayudan a comprenderlo mejor: *Minuetos, Andantes, Andantinos, Allegros, Allegrettos*... Música de cámara, por lo tanto, toda ella compuesta entre 1882 y 1892 (que en los discos que comentamos se nos presenta en estricto orden cronológico, cosa que alabamos y agradecemos para su mejor examen crítico), es decir, justamente hasta el estreno de la sinfonía *Kullervo* (1892), que supuso un cambio en la atención de nuestro personaje: la orquesta pasaría a ocupar el lugar que hasta entonces había ocupado mayoritariamente la música de cámara. Música de juventud, por lo tanto, la que se nos ofrece aquí, pero no de inmadurez. Vaya por delante la satisfacción que nos produce el derribo de tópicos y juicios sobreentendidos. Estamos, en conjunto, ante una música que respi-

ra atmósferas de gran frescura, animada por el buen humor y la vitalidad juvenil. Fruto de vivencias felices, gratas estancias de vacaciones en lugares idílicos y goce de los pentagramas en familia (composiciones que se llevaban inmediatamente a la práctica con los familiares más inmediatos). Hay gran inventiva melódica, extraversión, espontaneidad, alegría de vivir, energía... Incluso luminosidad y calidez, tratándose de un hijo de país nórdico y frío. Los *Tríos* respiran climas no ajenos a Haydn y Beethoven, según los casos, sin olvidar las influencias de Mendelssohn o Schubert. O los ecos derivados de un buen conocimiento del barroco y de su estrella Bach. Hay una buena elaboración de la forma *sonata*, equilibrio de los materiales utilizados y, sobre todo, sinceridad. Los intérpretes responden a todo lo apuntado con una gran calidad y demostrando un profundo conocimiento de las obras, todas ofrecidas ahora en primera grabación mundial, excepto el *Trío Lovisa*, ya conocido desde hace más tiempo. El pianista Folke Gräsbeck, por ejemplo, ha interpretado en su vida más de doscientas de las 550 obras que aproximadamente escribió Sibelius, de las cuales ha estrenado nada menos que 76. Lo dicho: una muy buena noticia.

J.G.M.

SINDING:**Sinfonías nº 3 op. 121 y nº 4.**

NDR RADIOPHILHARMONIE.

Director: DAVID PORCELIJN.

CPO 999 596-2. DDD. 76'36". Grabaciones:

2001-2002. Productor: Frank Lipp. Ingeniera:

Helge Martensen. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Entre 1998 y 2000 Ari Rasilainen (uno de los más destacados directores de la actualidad) grabó la integral de las sinfonías de Christian Sinding (cuatro sinfonías en total) al frente de la Orquesta de la Radio Noruega para el sello Finlandia Records, llegando pronto a distribuirse entre nosotros, justo al empezar al nuevo siglo. Ese par de compactos que componen la integral sinfónica de Sinding por Rasilainen no es lo único de Sinding que encontramos en el mercado discográfico pero sí son una importante contribución a la divulgación del catálogo de este compositor que, como escribió Roland de Candé en uno de sus libros, se vio condicionado por el "éxito excesivo" de su música para piano, "muy romántica", que "perjudicó a otras composiciones de más alta calidad". Y entre esas composiciones "de más alta calidad" cita la *Sinfonía nº 3*, obra que, junto a la también importante (y muy personal, rapsódica y programática) *Sinfonía nº 4* nutre el programa del compacto que hoy presentamos, todo él magníficamente interpretado por la estupenda NDR Radiophilharmonie a las órdenes del experto maestro holandés David Porcelijn, que lo mismo se dedica a la música barroca y clásica con criterios historicistas que al repertorio habitual de las grandes orquestas (más significativas contribuciones a la divulgación de la música actual).

Sólo empezar a escuchar el poderoso Con fuoco inicial de la *Sinfonía nº 3* ya nos damos cuenta que este compacto promete, no sólo por la música (que es de esas que no está de más reivindicar) sino también por la interpretación. Para los no muy puestos en Sinding tan sólo haremos notar que se trata de uno de los muchos músicos de su tiempo (vivió entre 1856 y 1941) que se formó en el Conservatorio de Leipzig. Allí conoció a otro ilustre compositor nórdico, a Grieg, pero también a Chaikovski y a otros cuya música le pareció que era, más o menos, como la suya: encendidamente romántica. Pero al profundizar en la música de Wagner quedó tan maravillado que esa fue su gran influencia, a pesar de que armónicamente se muestra tan respetuoso con la armonía tradicional como corresponde a un antiguo estudiante del conservatorio de Leipzig como él fue. Sinding sería algo así como una peculiar mezcla entre romanticismo nórdico, clasicismo romántico y Wagner. Y, lo dicho, estas dos obras, que son de lo mejor que compuso, están excelentemente interpretadas.

J.P.

STRAVINSKI:**La consagración de la primavera, para dos pianos. MUSORGSKI: Cuadros de una exposición, para dos pianos** TAMRIKO

SIPRASHVILI Y MARK ANDERSON, pianos.

NIMBUS NI 5733. DDD. 68'45". Grabación:

Moscú, XII/2003. Productora: Maria Soboleva.

Ingeniero: Igor Soloviov. Distribuidor: LR Music.

PN

Empiezan a ser habituales los registros de la versión que el propio Stravinski dispuso para *La consagración de la primavera*. Después de los Paratore —en CD y más tarde en DVD— nos llega ahora la poderosa propuesta del dúo formado por la georgiana Tamriko Sipurashvili y el estadounidense Mark Anderson, que ya llevan diez años tocando juntos. Brillan ambos sobre todo en los pasajes complejos, polirrítmicos y politonales de esta brillante partitura, cuando del emborronamiento del sonido surge una exposición virtuosa e implacable.

El caso de la ampliación de *Cuadros de una exposición* de uno a dos pianos puede resultar sospechoso a más de un aficionado, aunque no se trate de un musorgskiano empedernido. Sin duda, los brillantes resultados de las orquestaciones, especialmente en el caso de la de Ravel, han llevado al británico Tim Seddon a una versión para dos pianistas. Sería preciso un estudio detenido para comprender la aportación de Seddon y, sobre todo, su mayor o menor legitimidad. Lo que escuchamos es lo bastante atractivo, lo bastante musorgskiano y tiene los suficientes signos de acierto como para que le otorguemos al menos una buena intención seguida de un buen resultado. Sipurashvili y Anderson brillan aquí, como en *La consagración*, en los pasajes más animados (espléndidos y vivaces los *polluelos*, los judíos polacos y

Limoges) y los más abundantes en polifonías y ricos en dinámicas fuerte (excelente progresión de *Bidlo*; brillante finale —no podía ser de otro modo— con *La puerta de Kiev*), aunque en general resuelven los otros con tensión suficiente. Disco interesante, con esta rareza de los *Cuadros* para dos pianistas.

S.M.B

TARTINI:

Cienciosos para violín y orquesta en do mayor D. 7, en re mayor D. 17, en re mayor D. 20. en la mayor D. 90. LÁSZLÓ PAULIK, violín. ORQUESTA ORFEO. Director:

GYÖRGY VASHEGYI.

HUNGAROTON HCD 32234. DDD. 74'23".

Grabación: IV/2003. Productora: Veronika Vincze.

Ingeniero: János Gyóry. Distribuidor:

Gaudisc. **PN**

Al menos desde el punto de vista interpretativo, ni en lo material ni en lo inmaterial el segundo disco con conciertos para violín y orquesta de Tartini grabados por estos mismos intérpretes mejora al primero (véase SCHERZO nº 169, pág. 93), sino, por difícil que se antoje, más bien todo lo contrario. De la utilización de instrumentos originales seguimos enterándonos por la indicación que en ese sentido se hace en la portada mucho más que por el sonido que efectivamente producen los músicos. Técnicamente, László Paulik tampoco se supera, sino que más bien alterna momentos de discreto virtuosismo con otros en los que abiertamente se percibe una pérdida del tono (como uno de los ejemplos más palmarios, pruébese la pista 6, 1'25"). Con todo, seguramente el reproche más grave que se puede formular contra estas versiones concierne al enfoque expresivo. Realmente, si Tartini es esto, su fama no se comprende de ninguna manera. Al menos así tocado, con tan poca intención emotiva en la negociación de diseños e inflexiones de fraseo, de verdad que aburre a las ovejas. El hecho de tratarse de primeras grabaciones absolutas impide recomendar ninguna alternativa, pero salvo que se tenga un interés especial, lo mejor será esperar a que alguien, ojalá más pronto que tarde, deshaga el entuerto.

A.B.M.

TELEMANN:

Seis suites orquestales extraídas de

"Die kleine Kammermusik". LA STAGIONE

FRANKFURT. Director: MICHAEL SCHNEIDER.

CPO 999 994-2. DDD. 121'04". Grabación:

Ditfurt, IX/2003. Productores: Burkhard Schmilgun

y Thomas Baust. Ingeniera: Gitta-Sabine Stollte.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Las seis suites que Telemann había publicado en Francfort en 1716 bajo el título de *La pequeña música de cámara* se reeditaron, con pequeños retoques y el título de *Musique de chambre*, en 1728, es decir, ya durante la época hamburguesa del compositor. La versión

orquestal se conserva en Darmstadt en copias sin fecha y debidas a ajenas manos, pero las dudas sobre la autoría del mismo Telemann son mínimas. Caso en él raro de aprovechamiento de materiales propios previos, el carácter y proporciones musicales se ve radicalmente alterado por la obertura francesa que, aumentando la duración total en un tercio, se agrega al preludio y las seis arias (en realidad, danzas) de que se componían las suites originales. La primera grabación mundial de esta versión proporciona dos horas de audición tan interesante por el contenido como por las interpretaciones. Si acaso, en éstas, por lo demás precisas y bien calibradas en todos los aspectos "materiales", cabría haber deseado una caracterización más acentuada de cada pieza en su particularidad estilística. Así, por ejemplo, la obertura de la última suite (segundo CD, pista 17) diríase susceptible de soportar una carga dramática y aun trágica que aquí se antoja apenas rozada. Pero, por otro lado, es muy posible que Telemann hubiera preferido esta uniformidad rayana en la intercambiabilidad.

A.B.M.

TERZI:

Obras para soprano y laúd, para laúd y para dos laúdes. LIQUIDE PERLE.

E LUCEVAN LE STELLE EL 032313. DDD. 60'.

Grabación: Bondo, VIII/2001. Productor: Marco

Mencoboni. Ingeniero: Paolo Mencoboni.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

De Giovanni Antonio Terzi han trascendido a la posteridad muchos menos datos concretos y precisos que la fama de que como príncipe de los laudistas gozó entre sus contemporáneos. A caballo entre los siglos XVI y XVII, su legendaria competencia como intérprete, de la que los dos volúmenes de *Intavolature* que constituyen su más importante legado compositivo, en sí mismos valiosísimos, seguramente no nos permiten hacernos sino una pálida idea, se extendió mucho más allá de los confines de la Italia septentrional.

Las versiones que en esta selección dedicada a la memoria de Marco Fodella presentan Gabriele Palomba y Franco Pavan transmiten y hasta es muy probable que al menos en parte inventan una gracia serena verdaderamente contagiosa. En los tres fragmentos en que participa (de cuyos breves textos en esta muy bella edición, incomprensiblemente, sólo cabe la redacción original en italiano), la soprano Emanuella Galli parece animada por las mismas intenciones que sus compañeros instrumentistas, pero los resultados decaen un tanto porque presenta algunas lagunas técnicas, principalmente en lo que se refiere a redondez tímbrica. Pese a estas desigualdades, disco sin embargo muy recomendable, entre otras cosas por su carácter pionero: es el primero íntegramente dedicado a Terzi.

A.B.M.

VIVALDI:

Sonatas para violín y bajo continuo op.

II, nºs 1-6. ELIZABETH WALLFISCH, violín; RICHARD TUNNICLIFFE, violonchelo; MALCOLM PROUD, clave.

HYPERION CDA 67467. DDD. 59'05".

Grabación: Londres, XI/2003. Productor: Martin

Compton. Ingeniero: Julian Millard. Distribuidor:

Harmonia Mundi. **PN**

El *Opus II* vivaldiano —una sensacional colección de 12 sonatas para violín y bajo continuo publicada en Venecia en 1709— no conoce muchas grabaciones integrales. Este CD de Hyperion, en el que se recogen las seis primeras obras de la colección, parece anunciar —a modo de primer volumen— una nueva y deseable integral historicista de la bellísima *Opera seconda* del Prete Rosso. Los resultados del registro, sin embargo, son bastante decepcionantes, pues la violinista Elizabeth Wallfisch se produce con gran frialdad expresiva y con un sonido más bien estrecho, una insulsez discursiva que no se compensa con la diestra ejecución técnica que cabría esperar, pues la virtuosa violinista británica no está aquí nada fina, ni siquiera en la afinación, y llega a interpolar notas falsas, como sucede por ejemplo en la segunda parte de la Corrente de la *Sonata nº 2*. Los dos encargados del bajo continuo tampoco aportan nada especialmente musical, estilizado o imaginativo —quizá lo único reseñable al respecto sea la bella realización armónica de Malcolm Proud con el clave en la deliciosa Allemanda de la *Sonata nº 6*, que seguramente constituye el punto más álgido de la interpretación—, de modo que las fascinantes sonatas vivaldianas encuentran aquí una traducción pálida, seca y más bien tensa. Una opción, desde luego, mucho menos atractiva que la otra integral nórdica del *Op II* vivaldiano, la debida al conjunto Cordaria en el sello Signum. La referencia del repertorio sigue siendo la espléndida grabación (de 1992) protagonizada por el violinista italiano Fabrizio Cipriani, hoy disponible en el sello Cantus.

P.Q.O.

VIVALDI:

Cantatas para contralto, cuerda y bajo continuo RV. 683, RV. 684 y RV. 685.

Cantatas para contralto y bajo continuo

RV. 670 y RV. 671. MAX EMANUEL CENCIC,

contratenor. ORNAMENTE 99. KARSTEN ERIK OSE,

director y flauta de pico.

CAPRICCIO 67072. DDD. 60'35". Grabación:

Colonia, IV/2003. Productor: Uwe Walter.

Ingeniero: Ingeborg Kiepert. Distribuidor:

Gaudisc. **PN**

Las cantatas de Vivaldi, pese a contener un buen número de páginas magistrales, conocen una difusión discográfica bastante reducida en comparación con la ingente oferta de grabaciones de música instrumental (e incluso propiamente operística y religiosa) del *Prete Rosso*. Por ello es bien saludable un nuevo CD dedicado a esta parcela un tanto desco-

nocida de la producción vivaldiana, aunque es pertinente señalar aquí que, además de un buen puñado de CDs antológicos, actualmente hay tres integrales de las cantatas vivaldianas (RV. 649-RV. 686) disponibles en el mercado, si bien con una muy deficiente distribución en España. El presente CD recoge cinco cantatas para contralto, tres para voz, cuerda y continuo (entre ellas *Amor, hai vinto* RV. 683 y *Cessate, omai cessate* RV. 684, dos obras maestras del género) y dos con el solo acompañamiento del bajo continuo. El interés del programa —notable por la presencia de *O mie por-pore più belle* RV. 685, una cantata muy poco frecuentada en las antologías al uso— resulta lamentablemente perjudicado por la interpretación del solista, el contratenor Max Emanuel Cencic, que — pese a exhibir una técnica vocal solvente— ofrece un canto cargante, con vibrato excesivo, timbre estrecho y estilización afectada. Una actuación desafortunada que, por lo demás, desluce el límpido y estilizado trabajo de los instrumentistas del conjunto historicista Ornamente 99, que cumple a satisfacción con las refinadas partes instrumentales.

P.Q.O.

VIVALDI:
Domine ad adjuvandum RV. 593,
Credo RV. 592, Sacrum RV. 586 y
Nisi Dominus RV. 608. CORO MADRIGAL DE BUDAPEST. ORQUESTA DE CÁMARA ERKEL FERENC. ORQUESTA DE CÁMARA HÚNGARA. Director: FERENC SZEKERES. HUNGAROTON HCD 32182. DDD. 67'56". Grabación: Budapest, III/2003 y III/2004 (RV 608). Productores: Gusztáv Bárány y Jenő Simon. Ingenieros: János Gyori y Endre Radányi. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

La música sacra vivaldiana —un prodigio de belleza y fuerza espiritual— ha sido felizmente recuperada en los últimos lustros por la discografía historicista, destacando al respecto la admirable integral llevada a cabo en el sello Hyperion por el King's Consort.

El presente CD recoge cuatro obras sagradas del catálogo del *Prete Rosso*: dos de ellas se cuentan entre las más refinadas del género —el grandioso responsorio *Domine ad adjuvandum* RV. 593 *in due cori*, que es una suculenta demostración del arte polifónico vivaldiano, y el bellissimo, justamente célebre *Nisi Dominus* RV. 608—, mientras que las otras dos son piezas espurias —de autoría incierta— erróneamente atribui-

das a Vivaldi. Un programa ciertamente interesante, porque además de los dos auténticos *capolavori* vivaldianos, las dos obras espurias (ya registradas en la primera integral de la música sacra vivaldiana debida a Vittorio Negri en Philips) contienen algunas páginas —en estilo pseudo-italiano— bien sugestivas que merecen ser escuchadas y difundidas, especialmente el *Credo* RV. 592.

Lamentablemente la interpretación, pese a ser musicalmente digna y solvente, no responde a las expectativas de las obras, pues los artifices del registro son dos orquestas modernas, un coro y un elenco de solistas —todos ellos húngaros— que traducen las páginas con poca o ninguna estilización, cierta confusión de líneas y una expresividad afectada —servida con generoso vibrato en los solistas vocales e incluso en los instrumentos— ciertamente ajena al estilo barroco. Una producción, en suma, que no puede competir con la discografía historicista del repertorio: su único interés reside en la divulgación de las dos obras espurias, que no parecen entrar en los planes discográficos del historicismo vivaldiano.

P.Q.O.

Andrea Marcon

ECOS VIVALDIANOS

VIVALDI Y OTROS:

Andromeda liberata. SIMONE KERMES, soprano (Andromeda); MAX EMANUEL CENCIC, contratenor (Perseo); KATERINA BERANOVA, soprano (Cassiope); ANNA BONITATIBUS, mezzosoprano (Meliso); MARK TUCKER, tenor (Daliso). ORQUESTA BARROCA DE VENECIA.

LA STAGIONE ARMONICA.

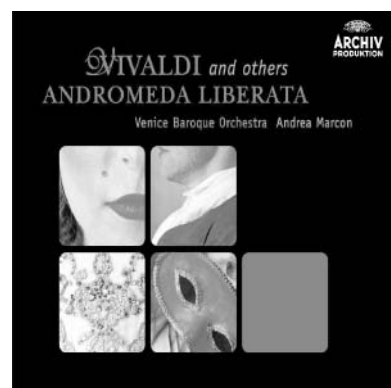
ANDREA MARCON, clave y dirección.

2 CD ARCHIV 002894770982. DDD. 98'65".

Grabación: Dobbiaco, I/2004. Productor: Arend Prohmann. Ingeniero: Jürgen Bulgrin. Distribuidor: Universal. **PN**

No son pocos los hallazgos que las investigaciones musicológicas están deparando en el campo de la música barroca durante los últimos años. La música de Vivaldi ha sido una de las grandes beneficiadas, pues en la última década se han redescubierto tres grandes obras —dos salmos (el *Beatus Vir* RV. 795 y el *Nisi Dominus* RV. 803) y una ópera (el *Montezuma* RV. 723, recuperado de forma incompleta)— que se daban por perdidas o de las que incluso nada se sabía, caso del *Nisi Dominus*. Un hito más de esta sugestiva nómina de redescubrimientos vivaldianos podría ser la serenata *Andromeda liberata* registrada en primicia mundial en la grabación que nos ocupa. Se trata de una serenata conservada en Venecia en un manuscrito anónimo fechado en septiembre de 1726: un estudio de la partitura ha revelado que una de sus arias —*Sovvente il sole*— es idéntica a un aria de Vivaldi conservada de forma

aislada y ya catalogada como RV. 749.18, lo cual ha llevado a considerar la posibilidad de que el *Prete Rosso* fuera en realidad el compositor de todas las arias de *Andromeda liberata*. Aunque ciertas evidencias documentales conectan el manuscrito con los copistas que trabajaban para Vivaldi, y de que el estilo general es más bien vivaldiano, lo cierto es que no hay argumentos suficientes para atribuir al *Prete Rosso* la autoría total de la obra; de hecho, la *Andromeda liberata* tiene todas las trazas de ser un auténtico *pasticcio* confeccionado —al modo de los innumerables pastiches operísticos de la época— a base de arias de diferentes compositores. Ello se pone especialmente de manifiesto cuando se comprueba que —al margen de su cierto aire vivaldiano— son muchas las páginas que presentan una naturaleza estilística impropia del ideario musical del Vivaldi de 1726, empezando por ejemplo por la propia *Sinfonia* inicial y acabando por algunas de las arias, que evocan más bien el estilo de compositores venecianos más vetustos como Albinoni o Porta. En cualquier caso, se trata de una estupenda serenata veneciana —seguramente concebida en honor del cardenal Ottoboni— que contiene arias bellísimas, entre las que destaca, naturalmente, la referida y auténticamente vivaldiana *Sovvente il sole*, una deliciosa aria con *violino obbligato* que, junto con la dramática *Peni chi vuol penar*, constituye el número más primoroso de la obra.



La recuperación de *Andromeda* en primicia corre a cargo de la magnífica Orquesta Barocca di Venezia, un conjunto que, junto al violinista Giuliano Carmignola, ha producido los que posiblemente sean los mejores registros vivaldianos de todos los tiempos (nos referimos a los conciertos tardíos en Sony): en esta nueva grabación la orquesta de Andrea Marcon (flamante fichaje de Archiv) vuelve a exhibir su admirable empaste, su claridad superlativa de líneas y su musicalidad y estilización primorosa. Los solistas vocales, por su parte, ofrecen solventes prestaciones técnicas y expresivas: destacan al respecto los trabajos, cálidos y muy estilizados, de la soprano Simone Kermes y de la mezzosoprano Anna Bonitatibus.

Pablo Queipo de Llano Ocaña

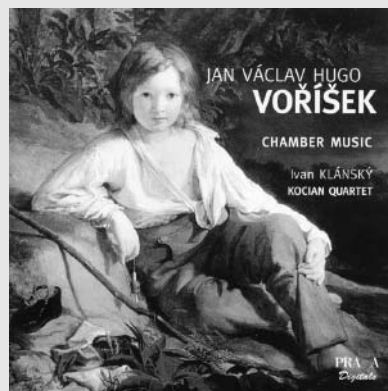
Cuarteto Kocian

LA VOZ EVOCADORA

VORÍSEK: Sonata para violín op. 5. Rondó para violín y piano op. 8. Variaciones para violonchelo y piano op. 9. Rondó para cuarteto de cuerda op. 11. CUARTETO KOCIAN. IVÁN KLÁNSKY, piano.
PRAGA PRD/DSD 250 204. DDD. 60'21".
Grabación: Praga, XII/2003. Productor: Jaroslav Rybár. Ingenieros: Václav Roubal y Karel Soukeník. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

De Jan Václav Hugo Vorísek (1791-1825) siempre se escucha lo mismo, su famosa *Sinfonía en re*, pero aunque murió joven, legó un catálogo importante imbuido del estilo del primer Beethoven y no muy lejos del primer romanticismo de un Schubert. En vida fue muy apreciado como pianista y director de orquesta, y gozó del reconocimiento y la amistad de los músicos más importantes de su tiempo en Viena (ciudad a la que llegó en 1813 para establecerse allí), muriendo enterrado en el cementerio de Währing con todos los honores. Su música de cámara no es muy numerosa y en ella el piano ocupa un lugar destacado, de modo que lo que escuchamos en este compacto es de lo más significa-

tivo que compuso en este ámbito, si bien nos encontramos con un *Rondó para cuarteto de cuerda* (que se graba aquí por primera vez) que, claro está, no tiene parte pianística y que es mucho más que una mera curiosidad. Este *Rondó* recuerda muchísimo a Weber (seguro que el nombre de Weber vendrá a la mente de más de uno al escuchar esta obra) y es una auténtica delicia. Pero el resto de las obras del presente programa no desmerecen en absoluto y la evidente admiración de Vorísek por Beethoven (admiración que era correspondida) que se traduce en clara influencia no impide que hallemos en Vorísek una voz personal y netamente romántica que evoque en nosotros otros ilustres autores de la época (Weber y Schubert sobre todo, y hasta Mendelssohn) e incluso algún anuncio de Chopin. Tan hermosa música como es toda, absolutamente toda, la contenida aquí, demanda intérpretes sensibles y de impecable técnica, para no caer ni en una árida e insulsa objetividad ni en la confusión, pues todo debe quedar claro (hay mucho de clásico en Vorísek) aunque también con el aliento romántico que define estas



obras. Y, claro está, los intérpretes aquí convocados no sólo tocan estupendamente sino que además nos ofrecen un Vorísek genuino, punto de encuentro entre el joven Beethoven y el ya más que incipiente romanticismo. Un disco para conocer y que merece ser disfrutado una y otra vez. Una preciosidad, vamos.

Josep Pascual

WERNER:

Missa Contrapunctata. Requiem. Missa Festivalis et Brevis. Te Deum. CORO Y ORQUESTA DE LA SCHOLA CANTORUM BUDAPESTIENSIS. Director: JÁNOS MEZEI. HUNGAROTON HCD 32160. DDD. 72'11".
Grabación: Budapest, VI/2002. Productor: Andrés Wilhelm. Ingeniero: Domokos Timár. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El compositor austriaco Gregor Joseph Werner (1693-1766) fue antecesor de Haydn en la corte de los Esterházy. Autor de una extensísima producción religiosa, que bordea las 400 obras, es un representante destacado del *stilo antico*. Así se

nos muestra por ejemplo en la *Missa Contrapunctata*, escrita en un arcaico estilo contrapuntístico *a cappella* con acompañamiento de bajo continuo. La *Missa Festivalis et Brevis* incluye en cambio un par de violines y algunas partes para voces solistas de indudable virtuosismo. La instrumentación es idéntica en el *Requiem*, mientras que en el *Te Deum* se añade una pareja de trompetas que contribuyen a crear el clima brillante y exaltado de la pieza. Con voces infantiles en las tesituras agudas para las partes corales, el Coro y la Orquesta de la Schola Cantorum Budapestiensis ofrecen interpretaciones muy irregulares. La *Missa*

Contrapunctata resulta espesa desde el punto de vista de la claridad contrapuntística y muy poco variada en acentos o inflexiones. Mejor el resto de las obras, con un conjunto instrumental de sonido bien empastado y redondo y unos solistas vocales modestos pero homogéneos y capaces de matizar expresivamente con dignidad consiguiendo algunos momentos de cierta intensidad como en el cuarteto con el que arranca el *Requiem* o en el *Agnus Dei* de la *Missa Festivalis et Brevis* que incluye un breve pero exquisito pasaje para voz de soprano.

P.J.V.

RECITALES

JOHAN BOTHA. TENOR.

Obras de Wagner. ORQUESTA RSO WIEN. Directora: SIMONE YOUNG. OEHS OC 346. DDD. 68'23". Grabaciones: Viena, XII/2003 y V/2004. Productor: Michael Haas. Ingeniero: Anton Reiningger. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Al filo de los cuarenta años y ya con una frondosa carrera iniciada en su natal Sudáfrica en 1989, Botha se ha convertido en uno de los principales tenores de carácter de nuestros días. Su amplio repertorio cubre ópera francesa (Don José), italiana (Verdi, Puccini) y, especialmente, alemana, con Weber, Richard Strauss y Wagner en cabeza.

La voz de Botha, resuelta con homogeneidad, tiene un bello timbre claro y una el empuje de su tesitura a una sensi-

ble flexibilidad que le permite expedirse con un sostenido lirismo. Es fino como músico y nítido en la recitación.

Dentro del repertorio wagneriano prefiere, hasta ahora, los papeles menos heroicos o decididamente líricos. Aquí podemos juzgarlo como Walter, Lohengrin, Siegmund, Erik y Parsifal. En todos exhibe las señaladas excelencias pero, si se trata de elegir, por su encendido lirismo visionario, destáquense la narración de Lohengrin y el final del primer acto de *La walkiria*, desde la canción primaveral en adelante. Como Senta y Siglinde arriman su dignidad las sopranos Regina Schörring y Michaela Schuster. De igual y alta eficacia, la dirección de Simone Young.

B.M.

MIRIJAM CONTZEN. VIOLINISTA.

Solo. *Obras de Bach, Varga, Bartók, Stravinski e Ysaÿe.*

ARTE NOVA 82876 57741 2. DDD. 67'53".
Grabación: I/2004. Productor e ingeniero: Stephan Schellmann. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

La joven violinista germano-japonesa Mirijam Contzen llegó al mercado discográfico avalada por una serie de premios (entre los que destaca el Tibor Varga) y una serie de invitaciones para tocar junto a la Orquesta del Concertgebouw, la Gewandhaus de Leipzig o la de la Radio de Francfort, y su debut en el Festival de Salzburgo. No es que el violinismo de Contzen arrebate por la belleza de su timbre o por unas extraordinarias dotes expresivas, pero es una instrumentista sólida a la que se le pueden achacar muy

Salvatore Accardo

VIRTUOSISMO CREATIVO

SALVATORE ACCARDO. VIOLINISTA.
Ginastera: Concierto para violín y orquesta. HOPKINS CENTER ORCHESTRA.
Director: MARIO DI BUONAVENTURA.
Bartók: Sonata para violín y piano.
NOËL LEE, piano.
DYNAMIC S 2042. ADD. 53'56''. Grabaciones:
Génova, 1968 (en vivo). Distribuidor:
Diverdi. **PN**

Lo primero que llama la atención del *Concierto* de Ginastera que escuchamos en este muy recomendable compacto es que empieza con una importante cadencia con el violín solista desarrollando un virtuosismo de altos vuelos y con la orquesta completamente en silencio. Terminada la cadencia, el solista se toma un breve respiro mientras la orquesta, que ha irrumpido casi violentamente en escena, prepara brillantemente el ambiente para continuar con más virtuosismo, nada menos que con seis estudios para violín y orquesta. Sobre la serie dodecafónica de partida, cada estudio se desarrolla respectivamente en base a acordes, a terceras, a otros intervalos, a arpeggios, por armónicos y por cuartos de tono. La cadencia y los seis estudios, pues, constituyen el primer movimiento, siendo el segundo un Adagio para veintidós solistas ("en

homenaje a los solistas de la Orquesta Filarmónica de Nueva York") que se desarrolla en torno a una estructura de lied en cinco secciones, estableciéndose un interesante diálogo entre el violín solista y el grupo de solistas de la orquesta.

El violinista (recordemos que quien lo estrenó fue su destinatario, Ruggiero Ricci, con Bernstein al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York) no tiene demasiados momentos de reposo y su técnica es puesta constantemente a prueba y, también en este segundo movimiento supuestamente algo más tranquilo (pero técnicamente endiablado) es de un gran virtuosismo (este concierto debe de ser uno de los más difíciles de interpretar de todo el repertorio; por cierto, debería formar parte del repertorio, hacerle un hueco entre lo de siempre). Y al final, un Scherzo pianissimo y un Perpetuum mobile constituyen el tercer movimiento en dos secciones claramente diferenciadas, tal como sucede en el primero con la cadencia y los seis estudios. Obra genial, del mejor Ginastera expresionista y serial, conoce aquí una versión tan brillante como cabe esperar de todo un Accardo, excelentemente acompañado en esta ocasión. Completa el programa



una obra juvenil de Bartók que es la primera que compuso para violín y piano, la *Sonata*, de 1903, en la que el romanticismo y cierta influencia de la entonces nueva música (Debussy, Strauss) se encuentra con una, todavía débil pero perceptible, tendencia folclorizante que sería desarrollada más tarde. La parte violinística es muy exigente pero la pianística también (Bartók mismo la estrenó acompañando a Hubay en 1904) y Accardo y Noël Lee ofrecen aquí una brillantísima versión de esta interesante composición.

Josep Pascual

pocos defectos, y mucho menos técnicos. El repertorio escogido para este disco no supone un mero ejercicio de lucimiento. Las obras incluidas requieren altas dosis de compromiso que no siempre están óptimamente resueltas. La *Partita n.º 3* de Bach posee claridad y orden, pero adolece de falta de personalidad, igual que la *Sonata* de Bartók. Sin embargo, en la *Sonata op. 27, n.º 4* de Ysaÿe se mueve como pez en el agua. *La serpiente*, de Tibor Varga, resulta excesivamente simplista en su desarrollo, pero la defiende con ímpetu. Por último, la *Elegía* de Stravinski suena correcta e insustancial.

C.V.N.

FRANCO FAGIOLI. CONTRATENOR.
Obras de Haendel y Mozart. ALEXANDRA ZABALA, soprano. ORQUESTA FILARMÓNICA MARQUESANA. Director: GUSTAV KUHN.
ARTE NOVA 82876 58835 2. DDD. 54'57''.
Grabación: Pésaro, XI/2003. Productor: Michael Seberich. Ingeniero: Christiano Veroli. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Ese insólito país llamado Argentina, entre quiebras financieras, desocupación, corralitos y piqueteros, sigue produciendo personalidades insólitas. Tal es el caso de Fagioli, un tucumano de 23 años que desarrolló una carrera de pianista, director de coros y cantante en su tierra de origen hasta desembarcar en el festival Händel de Halle en 2004, ser comprometido por

Harnoncourt y presentarse en sociedad con este compacto. Fagioli es un contratenor de timbre soprano, órgano esmaltado y flexible, que tiene resuelta su emisión y lo hace con delicada y sensible expresividad. Las frases quedan claramente definidas y las regulaciones de volumen —dentro de los límites de su cuerda— y agilidades, propuestas con segura nitidez. Varios momentos del händeliano *Rinaldo* se suman a páginas del Mozart menor (*Mitridate*, *Lucio Silla*, *Ascanio in Alba*, *Apolo y Jacinto*) y a un antológico *Parto ma tu ben mio* de *La clemenza di Tito*. En un par de dúos se le une la soprano colombiana Zabala, de excelente prestación. Lo mismo cabe adjetivar de la orquesta.

B.M.

NADIA REISENBERG. PIANISTA.
Obras de Kabalevski, Chaikovski y Rachmaninov.
2 CD IVORY 74002. ADD. 89'59''. Grabaciones:
Nueva York, VI/1954; V/1955. Productor: Michael Rolland Davies. Ingeniero: Ed Thompson.
Distribuidor: LR Music. **PM**

Son editados estos dos discos con la intención de conmemorar el centenario del nacimiento de Nadia Reisenberg (1904-1983), en la denominada entonces Vilna, y formada en el Conservatorio de San Petersburgo. Exiliada de Rusia en plena Revolución, su familia se trasladó primeramente a Polonia, para, pasando

por distintos puntos de Europa, llegar a Nueva York en 1922. Para ella, el repertorio ruso fue siempre esencial, y sendas muestras de él nos llegan en esta grabación en obras, si no trascendentes, muy válidas e interesantes en las manos y el saber de esta pianista, porque —muy bien reprocesado el sonido— nos llega a la perfección su forma escrupulosa, exacta, de aproximarse a las obras y al instrumento, con una variedad enorme en la pulsación del teclado y a través siempre de un mecanismo asombroso. Los resultados son exquisitos, pulcros, sentidos, con todo colocadísimo y claro, y sin embargo con ese logro de naturalidad obtenida, todo hay que decirlo, por medio de trabajadísimas perfecciones.

A pesar de ser Kabalevski músico que goza de menos prestigio que Rachmaninov, y no digamos que Chaikovski, entre el gran público, posiblemente lo más florido, por variado y proclive al lucimiento de las cualidades señaladas en Nadia Reisenberg, sean los *Veinticuatro Preludios op. 38* del músico armenio. De Chaikovski se hallan incluidas las *Doce piezas para piano op. 40*, y otras seis obratas, tres de ellas agrupadas bajo el título *Souvenir de Hapsal op. 2*, resultado del viaje que realizó a esta localidad estonia el compositor y sus hermanos Anatoli y Modest. De Rachmaninov se recogen sólo cuatro de sus *5 Morceaux de fantaisie op. 3* junto a cuatro piezas cortas más.

FRITZ WUNDERLICH. TENOR.
Rarezas de ópera y opereta. ORQUESTA DE LA RADIO DE STUTTGART. Diversos directores. HÄNSSLER CD 93.093. ADD. 72'16". Grabaciones: 1956-1963. Productor: Helmut Enz. Ingeniero: Hannes Staub. Masterización: 2003. Ingeniera: Irmgard Bauer. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Wunderlich —dicho sea sin ánimo terrorista— fue el gran tenor de su generación y el hecho de que muriese joven, con apenas 36 años, ha impedido que

conociéramos su desgaste y decadencia. Su discografía, afortunadamente, es amplia y estas rarezas contribuyen a enriquecerla.

Voz calificada y extensa, técnica depurada, dicción infalible, sensibilidad lírica, imaginación de intérprete abundan en él. Por otra parte ¿qué le faltaba a Wunderlich?

En Mozart, sus medios son rayanos en la perfección. El aria de Tamino cuenta, además, con la ilustre batuta de Carl Schuricht. También brilla su mozar-

tismo en momentos de *Zaide*. Prescindibles intervenciones de bocadillos junto a solistas y coros de Beethoven y Kienzl no evitan admirar su poderoso lirismo y su elegante sentimentalidad en las operetas de Kálmán, entre ellas la infrecuente *Emperatriz Josefina*. Un especialista lo acompaña: Willy Mattes.

Tampoco faltan buenas voces de entonces en el rescate: Maria Stader, Hildegard Hillebrecht, Marcel Cordes.

B.M.

VARIOS

Nobuko Imai

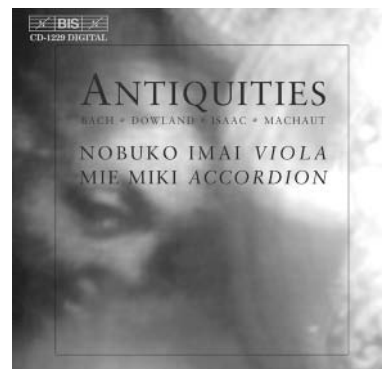
SORPRENDENTE

ANTIQUITIES. Machaut: **Motete 23. Rondeau 14.** Bach: **Concierto italiano BWV 971. Partita n° 3 BWV 1006. Sonata n° 1 BWV 1027. Coral "Befiehl Du Deine Wege". Coral "Herzlich Tut Mich Verlangen".** Isaac: **Amis des que A Fortune Contrent.** Dowland: **Lachriame Antiquæ. Can she excuse my wrongs. If my complaints.** NOBUKO IMAI, viola y violín; MIE MIKI, acordeón. BIS CD-1229. DDD. 62'17". Grabación: Länna, Suecia, VII/2001. Productor e ingeniero: Hans Kipfer. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Muchas sorpresas en un solo compacto. Primero la curiosa elección del repertorio (de Machaut a Bach; es decir, de entre los siglos XIV y XVIII) para una combinación no menos curiosa como es el dúo de viola y acordeón; después, una versión para acordeón del muy clavecinístico (y que en el piano resulta muy pianístico) *Concierto italiano* de Bach; y tampoco podemos pasar por alto que la violista (una de las más destacadas de la actualidad) deja su instrumento en beneficio del violín para tocar la única obra original del presente programa, nada menos que la *Partita n° 3 BWV 1006* de Bach. Desde luego, todo esto es como para no dejar a nadie indiferente.

Por el repertorio elegido ya vemos que la cosa va en serio, y la música de Machaut suena curiosamente arcaica, y eso que el acordeón es claramente un

acordeón... vamos, que no se esconde ni se disfraza. Sin duda, si hay un disco destinado a desmontar prejuicios es éste. Y además es bellísimo este Machaut tocado así de bien (¿por qué no reconocerlo?, está muy bien tocado, más allá de con qué está tocado). Y después de Machaut, uno de los platos fuertes: el *Concierto italiano* tocado con un acordeón (!). Pues sí; raro ya suena, como si escucháramos esta conocidísima obra que no es tan familiar tocada por un músico de pueblo en el modesto armonio de la pequeña iglesia local. Pero si es posible hallar a excelentes intérpretes de armonio en algún que otro pueblo (que lo es), también existen acordeonistas capaces de lo que es capaz aquí Mie Miki; aunque, repetimos, raro ya suena. El resto de las obras de Bach está salpicado de sendas interpretaciones de obras de Isaac y Dowland, músicas éstas bellísimas (no lo vamos a descubrir aquí y ahora) que conocen interpretaciones de sonoridades ya sorprendentemente intemporales más que increíblemente arcaizantes como parecieron de entrada las de Machaut (y llegado a este punto, uno piensa que cuando termine de escuchar el compacto debería volver a empezar de nuevo su audición). En cuanto a las obras de Bach, lo de Nobuko Imai con el violín (no con su habitual viola) es, por supuesto, lo mejor del disco (no en



vano es ésta la única composición original) además de ser todo un acontecimiento discográfico; está sensacional, vitalísima, virtuosística sin exceso de espectacularidad... en fin, ya han escuchado a esta mujer con la viola; pues con el violín es igualmente brillante. Y para el final quedan la *Sonata para viola da gamba y clave n° 1 BWV 1027* (aquí para viola y acordeón) y dos célebres corales, todo ello de Bach, que, como sucede en el *Concierto italiano*, se hace muy extraño el escucharlo tocado con el acordeón (desde luego, la versión de la *Sonata* no es lo mejor del disco). Una grabación, repetimos, sorprendente, muy sorprendente.

Josep Pascual

ANALES DE LA MÚSICA PARA PIANO DEL SIGLO XX.

Bartók: Variaciones DD64. MacDowell: Sonata n° 4. Szymanowski: Preludios op. 1. Scriabin: Fantasía op. 28. GIUSEPPE ALBANESE, piano. **Motner: Tres improvisaciones fantásticas op. 2. Zemlinsky: Fantasías op. 9. Dukas: Sonata.** MARCO RAPETTI, piano. 2 CD FRAME CD FR9931-2. DDD. 76'13" y 77'19". Grabación: Sant' Angiolo Vico L'Abate, VI/2000. Productor: Paolo Paolini. Ingeniero: Marzio Benelli. Distribuidor: LR Music. **PN**

El programa de este doble compacto refleja que el cambio de siglo (del XIX al XX, claro) no supuso una revolución

musical, sino que las tendencias más modernas (que ya venían gestándose tiempo atrás) convivían con la tradición romántica, y así fue hasta bien entrado el nuevo siglo. Así pues este doble compacto no nos descubre nada nuevo que no sepamos ya pero sí nos presenta un panorama de la música del cambio de siglo (uno de los muchos panoramas posibles, por supuesto) especialmente interesante por incluirse obras poco divulgadas. Por estas dos horas y media de excelente música transitan el Bartók juvenil todavía imbuido de Brahms (y que poco hace presagiar al Bartók posterior), el ultrarromántico MacDowell de la brillantísima *Sonata n° 4*, el Szymanows-

ki de los *Preludios op. 1* que se siente heredero directo de su paisano Chopin (al menos tanto como el Scriabin de la *Fantasía op. 28*), la gran personalidad no siempre bien atendida como sin duda merecen Medtner y Zemlinsky (dos compositores de los que siempre encontramos algo interesante al escuchar su música), y la virtuosística y romántica *Sonata* de Dukas, auténtico homenaje a la tradición que muy significativamente dedicó a Saint-Saëns. Y todo ello excelentemente interpretado por un par de brillantísimos pianistas. El interés del programa salta a la vista, escucharlo es un placer, pues la música es buenísima y asequible a un público amplio (además de llegar a des-

peritar la curiosidad de cualquiera), y las versiones son admirables, musicalísimas, técnicamente impecables y dotadas de sensibilidad como no puede ser menos ante estas obras mayoritariamente elocuentes y apasionadas, de modo que, no lo duden, háganse con este doble compacto, es para escuchar en repetidas ocasiones y siempre pasaremos un buen rato con él en las sucesivas audiciones, lo cual no es cualquier cosa. Para disfrutar más de una vez y más de dos.

J.P.

CHILDREN'S CORNER.

Música de piano para niños. *Obras de Schumann, Chaikovsky, Grieg, Debussy* e. a. KLARA WÜRTZ, KARIN LECHNER, HAKON AUSTBØ, piano.
2 CD BRILLIANT 92304. DDD. 115' 26".
Distribuidor: Cat Music. **PN**

La reedición de Brilliant Classics bajo el título genérico de *Children's Corner* recoge una muestra bastante aceptable de la literatura pianística relacionada con la infancia-juventud. Ocho pianistas bastante desconocidos son los responsables de la interpretación de casi sesenta piezas agrupadas en varios ciclos.

El primer disco comienza con la celebre página *Para Elisa* de Beethoven, interpretada con elegancia y musicalidad por la pianista Klara Würtz. La siguiente partitura es uno de los ciclos más bellos del repertorio romántico para piano, se trata de las *Escenas de niños* de Robert Schumann, obra de una delicadeza, simplicidad y a la vez profundidad sublime, donde a lo largo de los diferentes números queda reflejada de manera admirable la personalidad infantil. Después de una relajada interpretación de trece piezas del álbum de la juventud de Chaikovsky, llegamos al ciclo que da título a la grabación. Se trata del *Children's Corner* de Debussy, obra donde la habilidad técnica se hace más notoria. Todas las piezas de este primer registro están interpretadas admirablemente por Klara Würtz.

El carácter del segundo disco es más heterogéneo, las obras son interpretadas por pianistas diferentes. Destacando la serenidad de la pianista Karin Lechner en un vals-nana de Brahms, la precisión rítmica de Klara Würtz en la marcha turca de Mozart y en la sonata fácil en do mayor, evidenciando una incontestable técnica pianística. Otras piezas que completan la grabación son el vals del minuto y la *Berceuse* de Chopin o varias de las hermosas *Piezas líricas* de Grieg. La edición se cierra con las famosas tres *Gymnopédies* de Erik Satie interpretadas Hakon Austbø, demostrando ser un gran conocedor del particular universo del músico francés. Un disco bastante completo que se deja escuchar de forma muy fácil y donde todas las versiones tienen un nivel musical más que aceptable. La edición de precio especial hace que este doble compacto sea una buena opción de compra. Recomendable totalmente.

C.S.M.

COMPOSITORES ARAGONESES.

Bráviz: Cinco palabras. Pérez Sen: Kalavinka de nieu. Satué: Espacios intermedios. Oliver: Omaggio. Montañés: Les chants du souvenir. Rebullida: Música para Buñuel.

ORQUESTA DE CÁMARA DEL AUDITORIO DE ZARAGOZA-GRUPO ENIGMA.

Director: JUAN JOSÉ OLIVES.

DELICIAS DISCOGRÁFICAS DCD-50. DDD.

79'35". Grabación: Zaragoza, XII/2002.

Productores: Daniel Ríos y Juan José Olives.

Ingenieros: Carlos Estella y Manuel Huerta. **PN**

La activa Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza-Grupo Enigma, fundada en 1995 (sobre la base del Grupo Enigma fundado en 1988) presenta su segundo disco, tras el anterior monográfico de obras de cámara de Homs. En esta ocasión el programa se centra en seis obras de otros tantos compositores actuales, una grabación, pues, necesaria por lo que tiene de divulgación de la creatividad musical del momento y por lo que supone que a un público algo

más amplio que el que acude a los conciertos (el que escucha discos) le suene, al menos, alguno de los nombres de los autores convocados aquí (y, todavía mejor, su música). Como es fácil suponer, el compacto es una panorámica de obras y autores distintos entre sí, propio pues de una iniciativa como ésta. Pero, aun siendo evidente que existen diferencias entre los procedimientos, estilos y estéticas de los distintos compositores cuyas obras escuchamos en este compacto, el compromiso de éstos con la vanguardia y con la contemporaneidad (más allá del efecto fácil y de todos los socorridos "neos" hoy tan en boga) es innegable, de modo que el interés de su contenido va más a lo sustantivo que a lo adjetivo; es decir, interesa en tanto que "música" por encima de que ésta sea "aragonesa".

Existe en estas obras, y este es otro rasgo común a lo que escuchamos aquí, un respeto por la tradición entendida esta en un sentido amplio; o sea, que lo mismo escuchamos episodios tonales o

scherzo

c/ Cartagena 10, 1º - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64
E-mail: suscripciones@scherzo.es -
www.scherzo.es

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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

O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.
También está disponible en nuestra página en internet.

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números).

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

Giro postal.

VISA.Nº:.....

Caduca ... /... /...

Firma.....

Con cargo a cuenta corriente

.....

Nombre

Domicilio

Población

Provincia

Teléfono

Fax

E-mail

El importe de la suscripción será:

- ◆ España: 63 €
 - ◆ Europa: 98 € por avión.
 - ◆ Estados Unidos y Canadá: 112 €
 - ◆ America Central y del Sur: 118 €
- El precio de los números atrasados es de 6,30 €

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

TRATAMIENTO AUTOMATIZADO DE DATOS PERSONALES.-

Los datos recabados formarán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

que evocan la tonalidad (caso de la obra de Bráviz) o alguna tendencia prudentemente programática (más de sugerir que de retratar) con cabida para ciertos aires de inspiración popular (la obra de Rebullida), que opciones netamente vanguardistas no exentas de cierto grado de especulación (caso del *Omaggio* de Oliver, dedicado a Petrassi).

Excelente la labor de los intérpretes, los cuales se han beneficiado sin duda del contacto directo con los respectivos compositores.

J.P.

DANZAS DE NUESTRO TIEMPO.

Stucky: Dream Waltzes. Chen Yi: Duo Ye. Márquez: Danzón n° 2.

MacCombie: Chelsea Tango. Kilar:

Krzesany. ORQUESTA SINFÓNICA DE SINGAPUR. Director: LAN SHUI.

BIS CD-1192. DDD. 58'49". Grabación: Singapur, I/2002. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Puede uno preguntarse qué tienen en común los estadounidenses Steven Stucky y Bruce MacCombie (el uno de Kansas y el otro de Rhode Island), el chino Chen Yi, el mexicano Arturo Márquez y el polaco Wojciech Kilar. Salvo que todos ellos nacieron en un periodo de veinte años a partir de 1932 y que las obras recogidas en el CD que nos ocupa fueron escritas en los últimos treinta años, poco o nada más. Porque sus estéticas son bien diferentes, aunque el nexo o hilo conductor de fondo se nos anuncie como *Danzas de nuestro tiempo*. En realidad, la conformación de este programa lo es a mayor gloria y lucimiento de la Orquesta Sinfónica de Singapur, representante de un país erigido en potencia económica dentro del mundo occidental pese a su situación geográfica extremo-oriental.

El resultado es más que satisfactorio, bajo la dirección del chino Lan Shui —titular que lo es de la formación asiática desde 1997—, buen conocedor del mundo musical de Estados Unidos y de Europa, como corresponde a este planeta crecientemente globalizado, perdonemos la palabreja.

Orquesta y director navegan con gran solvencia y calidad sonora por un proceloso océano, heterogéneo conglomerado de lenguajes y estilos, desde la fantasía orquestal en torno a fragmentos de vals vieneses de Steven Stucky (*Dream Waltzes*) hasta el poema sinfónico con orgiástico final de Wojciech Kilar (*Krzesany*), pasando por la *suite* de escenas chinas de Chen Yi (*Duo Ye*), la enervante mezcla de ritmos latinoamericanos de Arturo Márquez (*Danzón n° 2*) y los aires norteamericanos no exentos de un clima de misterio del *Chelsea Tango* de Bruce MacCombie.

Un continuo salto de pieza en pieza, cambiando de registro y de temática, cuyo retablo en su conjunto es indudablemente atractivo.

J.G.M.

FESTIVAL DE ZARZUELA.

Romanzas y fragmentos orquestales.

JOSÉ CARRERAS, tenor; TERESA BERGANZA, mezzosoprano. ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA. Directores: ANTONI ROS MARBÀ y ENRIQUE GARCÍA ASENSIO.

3 CD BRILLIANT 92380. ADD. 56'32", 59'09" y 58'49". Grabaciones: Londres, 1975-77.

Productor: Antonio Armet. Ingeniero: Robert

Gooch. **PE**

Cualquier esfuerzo que se haga para la divulgación de la zarzuela me parece magnífico y este parece pensado para su difusión en el extranjero, tanto por el subtítulo de "Spanish Operetta", como por el texto acompañado, sólo en inglés. La selección me parece muy interesante, al incluir repertorio habitual y otros fragmentos menos frecuentes, destacando especialmente por la presencia de Teresa Berganza, que interviene en dos discos, que impacta por la calidad de su fraseo, el estilo comunicativo y el casticismo, cualidades con las que consigue versiones impecables de *El niño judío*, *La Gran Vía*, *La tempranica*, *Las hijas del Zebedeo* o *La alegría del batallón*, subrayando su gran musicalidad en otras como *El barquillero*, *El barberillo de Lavapiés* y su fuerza interpretativa en *Los de Aragón*.

José Carreras no es un especialista del género, pero su estilo apasionado, su belleza vocal y su canto expansivo consiguen sus mejores armas en páginas como *Doña Francisquita*, muy bien cantada, *El último romántico*, con un fraseo claro o en la jota de *La bruja*, dicha con intensidad.

El acompañamiento y las páginas orquestales están a cargo de la English Chamber Orchestra, que demuestra su bellissimo sonido y su cuidada cohesión, dirigidos por Antoni Ros Marbà y Enrique García Asensio, con suficiente expresión, aunque a veces falta esa gracia que el género requiere. Es interesante incluir páginas como *Soleares* o *Enseñanza Libre*.

A.V.

THE GAEDE TRIO SERIES. Vol. IX.

Tríos de cuerda. Obras de Haydn, Beethoven y Kreisler.

TACET 122. DDD. 56'31". Grabación: Francfort, 2004. Productor e ingeniero: Andreas Spreer.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Las tres obras para trío de cuerda que reúne este CD, volumen IX de la serie de tríos que viene publicando el tercio Gaede, presentan un programa por orden estrictamente cronológico, lo que ayuda al oyente a seguir la progresión en cuanto a épocas y estilos. Empieza por un Franz Joseph Haydn todavía "experimental", del que acabaría surgiendo el Haydn "padre de la sinfonía y del cuarteto de cuerdas". Una obra, *Divertimento para violín, viola y violonchelo en si bemol mayor Hob. V, n° 8*, que debió ser escrita antes de 1765 y de la que no se tienen demasiadas noticias ni se sabe muy bien gran cosa de ella en

cuanto al manuscrito, de manera que el Trío Gaede, creado en 1991, al plantearse la interpretación, tomó como ejemplo un trío para piano y tuvo en cuenta la vía sorprendente y original del compositor austriaco que le llevaría a la madurez que conocemos.

Avanzamos en el tiempo con el *Trío en do menor, Op. 9 n° 3* de Ludwig van Beethoven, pero avanzamos sobre todo en la evolución de un estilo, el clásico, que aquí se manifiesta ya con unas características personales —la obra es de hacia 1796-98— que llevaría al compositor de Bonn a la creación de las grandes obras que conocemos. Y como remate, un delicioso conjunto de seis piezas de Fritz Kreisler (1875-1962), en versión para trío de cuerda de Fredo Jung, autor de arreglos para el Ensemble du MDR (Radio de la Alemania Central), para el grupo de los doce violonchelistas de la Filarmónica de Berlín y para el Ensemble Vocal Calmus de Leipzig.

El Gaede Trío ofrece unas interpretaciones austeras, sobrias, desnudas de toda adherencia superflua, sin ninguna concesión a la galería y desprovistas de gestos gratuitos en busca del aplauso fácil. Sobre el trabajo de Fredo Jung en las seis piezas de Kreisler, y compartiendo méritos con él, los tres miembros del Trío (el violinista Daniel Gaede, el viola Thomas Selditz y el violonchelista Andreas Greger) consiguen hacernos creer que esta media docena de pequeñas composiciones pudo ser escrita desde un principio para la cuerda. Como broche final, ese finísimo y sutil *Hindu-Lied* que resume el interés de un CD bien ideado.

J.G.M.

LIEDERTAFEL.

Schubert: Tres lieder D. 724, 331 y 865. Mendelssohn: Tres lieder op. 50, n°s 3-4, op. 75. Schubert: Tres lieder D. 148, 847 y 75. Schumann: Tres lieder Op. 33, n°s 1-3. Schubert: Dos lieder D. 710 y 893. Silcher: Cinco lieder. Schubert: Cuatro lieder D. 809, 983, 513 y 903.

CHRISTIAN ELSNER Y JAMES TAYLOR, tenores; FRANZ-JOSEF SELIG, bajo; MICHAEL VOLLE, barítono; GEROLD HUBER, piano.

ORFEO C 618 041 Z. DDD. 61'36". Grabación: Alemania, VII/2002 (en vivo). Ingeniero: Jens Fischesser. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Desde el primer *lied* de Schubert incluido en este espléndido CD, cantado por el grupo de cuatro voces que en él interviene, con el acompañamiento afortunadamente mucho más que funcional del pianista Gerold Huber, nos percatamos de que estamos ante una interpretación de altísima calidad. Enseguida, cuando cada una de esas voces tiene la oportunidad de demostrar su arte en solitario, sin el amparo del conjunto, por breve que sea su participación en tal sentido, confirmamos la sensación. Poco a poco, cuando vamos pasando de Schubert a Mendelssohn, de éste a Schubert otra vez, a continuación a Schumann, de nuevo a Schubert, después a

Gian Paolo Fagotto

BATALLAS POR MILÁN

GUERRA Y FE. *Obras de Andrea Gabrieli, Mainerio, Janequin, Werrecore y Merulo.* IL TERZO SUONO. DALTROCANTO. CHORUS BEATORUM. LA FENICE. IL SUONAR PARLANTE. Director: GIAN PAOLO FAGOTTO. ARTS 47691-2. DDD. 65'10". Grabación: Clauzetto, XI/2002. Productor: Gian Andrea Lodovici. Ingeniero: Ornelio Bortoliero. Distribuidor: Diverdi. **PM**

Interesante programa en torno a las batallas de Marignano (1515) y de Pavía (1525). Gracias a la primera, que inspiró la popular canción de Clément Janequin *La guerre*, Francisco I de Francia obtuvo el Ducado de Milán, que perdería a manos del Emperador Carlos V una década después en Pavía, batalla que dio lugar a la hoy casi olvidada *Bataglia Taliana* de Matthias Hermann Werrecore. El disco incluye además dos interesantes *Magnificats* de Giorgio Mainerio, compuestos, según dice el propio compositor en la edición de 1574, partiendo de los motivos de la *batalla francesa* y de la *batalla italiana*, como pasaron a ser conocidas las

piezas de Janequin y Werrecore, milaneses de adopción. Un *Regina coeli* y un par de danzas del propio Mainerio así como algunas antifonas en canto llano y varias piezas orgánicas de Gabrieli y Merulo, completan el CD.

Gian Paolo Fagotto suma a su habitual grupo vocal Il Terzo Suono, el conjunto Daltrocanto, que actúa en los *Magnificats*, y el Chorus Beatorum, que interpreta las antifonas gregorianas, y los instrumentales de La Fenice e Il Suonar Parlante, este último, un extraordinario cuarteto de violas comandado por Vittorio Ghielmi.

Tal vez debido a su popularidad, Fagotto opta por una interpretación puramente instrumental de la obra de Janequin, que, pese a ser magnífica, acaba con la posibilidad de compararla con la también onomatopéyica y efectista composición de Werrecore, una pena. Este matiz al margen, el disco es estuendo. Los *Magnificats* de Mainerio nos llegan en interpretaciones contrastadas, transparentes y de gran riqueza de texturas, con participación de los metales



de La Fenice y las violas de Il Suonar Parlante, junto a las voces solistas de Il Terzo Suono y el conjunto Daltrocanto. La canción de Werrecore suena ágil, brillante, con las típicas disonancias de este tipo de canciones perfectamente marcadas y un notabilísimo equilibrio entre tesituras. Muy recomendable.

Pablo J. Vayón

Silcher y, finalmente, a Schubert por tercera y última ocasión, el imperio de la melodía, el exquisito gusto de los intérpretes, el contenido poético y la perfección de una tradición consolidada a lo largo de los tiempos se apoderan de nosotros y nuestro espíritu queda sometido a un reconfortante masaje de elevadas propiedades salutíferas. Porque la magnífica tradición de los *lieder* en Alemania es aquí la clave, el meollo que nos ayuda a explicarnos esta homogeneidad y esta fuerza en la conjunción de texto y música, esta enriquecedora convivencia de poemas y pentagramas, esta sólida continuidad de un género al que los más grandes compositores del país lingüístico han querido contribuir aportando cada uno de ellos su personal arte sin olvidar nunca el hilo de la historia. Esta lección de cultura, en definitiva. Heinrich Heine es quien más textos poéticos aporta en este programa, que por cierto fue grabado en directo, en el Rheingau Musik Festival, en julio de 2002. Pero se cuenta también con versos de Unger, Salis-Seewis, Eichendorff, Castelli, Graeffler, Mosen, Goethe, Seidl, Chamizo, Bowitsch, Mayrhofer, Krummacher, Gartner, Goldoni y Rochlitz. En cuanto a la solvencia de los tenores Christian Elsner y James Taylor, del barítono Michael Volle y del bajo Franz-Josef Selig, sus carreras internacionales —ópera incluida— les avalan; y más concretamente en el campo del *lied*, el alto magisterio del ilustre barítono Dietrich Fischer-Dieskau con huellas en todos ellos. Que no es poco.

J.G.M.

MÚSICA CATALANA DEL SIGLO XIX.

Obras de Tintorer, Manent, Pardàs, Pujol, García Robles, Martínez i Imbert, Rodríguez d'Alcàntara, Alió, Malats y Marshall. MELANI MESTRE, piano. LA MÀ DE GUIDO LMG 2058. DDD. 60'25". Grabación: El Vendrell, VIII/2003. Producción: La Mà de Guido. Ingeniero: Llorenç Balsach. Distribuidor: Gaudisc. **PN**



Discos como el presente son siempre bienvenidos, y la iniciativa de producirlos para difundir su contenido lo más posible sólo parabienes merece. Su beneficio es doble: contribuye a la recuperación del patrimonio cultural más ignorado y rescata (gracias en esta ocasión a la labor del compositor Josep Maria Mestres Quadreny) para el oyente una música merecedora de ser atentamente escuchada, que además en muchos casos ofrece una calidad no desdeñable. Si por añadidura cuenta con un intérprete notable, como ocurre aquí, donde el joven pianista Melani Mestre (Barcelona, 1976) hace gala de una gran finura estilística, una elevada sensibilidad, una sobresaliente percepción de géneros y contrastes, y una capacidad acreditada para explotar la importancia y riqueza de los matices, pues miel sobre hojuelas. El recital, en su variedad, pue-

de sorprender por su mayoritario interés a quienes desconozcan tales obras. De buen estilo —y primorosa interpretación— son los *Estudios* de Pere Tintorer (1814-1891). Le siguen Nicolau Manent (1827-1887), pionero como compositor de zarzuelas y óperas en Cataluña (*Marxa del rei don Joan I*); Primitiu Pardàs (1828-1897), con el delicioso nocturno *Somnis daurats*; Joan Baptista Pujol (1835-1898), condiscípulo en París de Bizet y Massenet, considerado el iniciador de la *escuela pianística catalana* (en sus clases se formaron Albéniz, Granados, Malats, Viñes o Vidiella), con la fantasía-mazurca *Roses i perles*; Josep García Robles (1835-1910), participante con Millet y Vives en la creación del Orfeo Català, con una *Serenata*; Claudi Martínez i Imbert (1845-1919), con el himno *Homenatge a Velázquez*; Melcior Rodríguez d'Alcàntara (1855-1914), con la pieza de salón *Full d'àlbum*; Francesc Alió (1862-1908), precursor del *noucentisme*, armonizador de canciones y melodías populares, como *Els segadors* (himno nacional de Cataluña), con una *Barcarola*; Joaquim Malats (1872-1912), uno de los mejores pianistas de la época, con su famosa *Serenata española*; y Frank Marshall (1883-1959), continuador de la escuela pianística catalana iniciada por Tintorer y Pujol, y seguida por Granados, con una *Suite catalana* de cinco piezas.

Un amplio y heterogéneo panorama del pianismo romántico del siglo XIX catalán que merece la pena haya sido exhumado.

J.G.M.

schetzo

MÚSICA EN LA CATEDRAL DE OAXACA.

Obras de Gaspar Fernandes y Manuel de Sumaya. CORO CIUDAD DE LA ALHAMBRA. ENSEMBLE ELYMA. Director: GABRIEL GARRIDO. K 617 166. DDD. 76'04". Grabación: Granada, VII/2003. Productora: S. Lee, Ingenieros: M. Mohino y G. Beaufays. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Nacido en el Curso Manuel de Falla, este proyecto es ciertamente interesante y aporta algo de luz al tan complejo como fascinante fenómeno de las mezclas culturales habidas en el Nuevo Mundo por efecto de la colonización. Vemos en estas obras la confluencia de las culturas castellana, india, portuguesa, negra y mestiza en un todo revuelto que cimienta la vida americana posterior a 1492. Desafortunadamente, la realización de las versiones no siempre está al magnífico nivel de las ideas. Los solistas vocales son más bien modestos y el coro granadino suena a veces opaco y confuso, lo que seguramente ha de achacarse también a la batuta. Los contrastes y mezclas de tipo popular están bien expresados y Garrido se ha documentado suficientemente, por ejemplo en el dato contrastado del uso de instrumentos de percusión, pero las lecturas, bien que correctas, resultan finalmente un punto pálidas. Lo mejor se encuentra en el tono ritual y primitivo de algunas piezas. Un tímido paso, en suma, por un camino que habrá de ser largo y fructífero, si Garrido u otros músicos se deciden a transitarlo.

E.M.M.

PANORAMA PARA FLAUTA Y ORQUESTA.

Obras de Hübner, Tomlinson Griffes, Chaminade, Foote, Saint-Saëns, Bernstein y Boulez. MICHEL DEBOST, flauta. ORQUESTA SINFÓNICA DE MISKOLC. Director: FRANÇOIS-XAVIER ROTH. SKARBO DSK 3042. DDD. 65'18". Grabación: Miskolc, VI/2003. Producción: Skarbo/Association La Traversière. Ingenieros: Péter Dorozsmai, Attila Kölcseyi y Tamás Karina. Distribuidor: LR Music. **PN**

En la estela de Paul Taffanel (fallecido en 1908, considerado padre de la escuela moderna de flauta y de quien no nos ha llegado ninguna grabación), y de alguna manera como un homenaje a su memoria, Michel Debost hace en el presente CD una demostración de sus amplios saberes como flautista a través de un variado programa que le permite exhibir su profundo conocimiento del instrumento (una flauta travesera) y la utilización de sus recursos y posibilidades, saltando de autor en autor sin que, aparentemente, los cambios de estilos, características y demás circunstancias le supongan ningún inconveniente serio. El CD tiene entre sus virtudes incluir a autores poco programados como Georges Hübner (1858-1948), Charles Tomlinson Griffes (1884-1920), Cécile Chaminade (1861-1944) y Arthur Foote (1853-1937), dos franceses y dos norteamericanos más o menos contemporáneos entre sí. Junto a ellos, dos autores de nuestro tiempo, también uno francés y otro estadounidense, el primero aún vivo y el

segundo ya fallecido: Pierre Boulez (n. 1925) y Leonard Bernstein (1918-1990). Y, finalmente, la aparición más amplia del francés Camille Saint-Saëns (1835-1921). Justo es destacar la colaboración de la buena Orquesta Sinfónica de Miskolc, fundada en 1963, de amplísimo repertorio y un buen número de grabaciones en su haber, que desempeña un importante papel en la vida musical húngara.

El CD, en su conjunto, ofrece una música en la que predomina la expresión y el sentimiento sobre el virtuosismo, aunque también exista pues no hay voluntad expresa de prescindir del mismo. Pero, sin duda, esta música invita a recorrer un camino hacia el interior de cada oyente más que llevarle a fáciles expansiones exteriores.

J.G.M.

PRIMAVERA.

Obras de Lejeune, Luzzaschi, Monteverdi, Napper, Marais, W. Lawes, A. Ferrabosco II, Bennet, Caimo, Rameau, Byrd, Purcell, Moulinié y anónimas. SUZIE LE BLANC, soprano; DANIEL TAYLOR, contratenor. LES VOIX HUMAINES. ATMA ACD2 2258. DDD. 49'14". Grabación: Quebec, VI/2002. Ingeniero: Johanne Goyette. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Con el subtítulo de *Un ramillete musical de Suzie Napper* (una de las componentes del dúo de violagambistas conocido como Les Voix Humaines), este disco

Víctor Pablo Pérez y Emilio Aragón

PARA PASARLO BIEN

EL SOLDADITO DE PLOMO.

Aragon: *El soldadito de plomo. La flor más grande del mundo*. Poulenc: *Historia de Babar*. Merino: *El flautista maravilloso*. ANA DUATO, JULIA GUTIÉRREZ CABA, NADIA DE SANTIAGO, EMILIO ARAGÓN Y ALEJANDRO SANZ, narradores. ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE. Directores: VÍCTOR PABLO PÉREZ Y EMILIO ARAGÓN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 0602498682838. DDD. 78'49". Grabación: Santa Cruz de Tenerife, 2002-2004. Productor: James Mallinson. Ingenieros: Martin Compton y Juan Ramos. **PN**

Antes de oír este disco es fácil adivinar en su reseñadora una cierta zozobra nacida también de un a priori no necesariamente justo. El nombre de Emilio Aragón suena, inevitablemente, a producto meramente comercial que aprovecha el gancho de su protagonista, como si comercialidad y calidad debieran estar, necesariamente, reñidas. Pero la sensación, según se avanza en su escucha, va siendo cada vez más la de que estamos ante un intento hecho con una enorme dignidad, sin jugar cartas marcadas y con resultados, finalmente, más que notables y que cumple con creces la función para la que se editó: no la instrucción musical sino el disfrute de

los más pequeños. Es más, la adecuación es plena entre intenciones y resultados. Sobre la *Historia de Babar*, de Francis Poulenc, poco se puede decir sino insistir en que se trata de deliciosa música, estupendamente hecha por uno de los grandes nombres de la música francesa del siglo XX. Si además está tan bien narrada como aquí por Julia Gutiérrez Caba y tan estupendamente dirigida por Víctor Pablo Pérez nos encontramos con una versión de referencia en castellano, que no es poco. Las músicas de Emilio Aragón se basan en *El soldadito de plomo*, de Hans-Christian Andersen y *La flor más grande del mundo* de José Saramago. Aragón, que parte de una concepción estética absolutamente tradicional, se las sabe todas, es capaz de crear temas muy gratos y eficaces a más no poder en su manera de orquestarlos, dirigiendo, además, con toda soltura. Ana Duato es muy buena narradora en *El soldadito* y no tanto Alejandro Sanz en *La flor...* La pieza de José Merino, *El flautista maravilloso* —sobre un texto propio—, narrada por Nadia de Santiago y Emilio Aragón, es igualmente directa y fácil de escuchar. La diferencia de este disco con otros que recogen piezas destinadas a los niños es que no se trata de



una simple olla podrida sino que está bien planteado y bien hecho. Huye, además, de todo afán pedagógico, lo que muchas veces es de agradecer, pues bastante tienen sus receptores con los deberes en casa y las actividades extraescolares. Aquí sólo se les pide que disfruten. Estupendas ilustraciones en el libreto, a cargo de Javier Termenón, Nelvana Ross, João Caetano y, claro está, Jean de Brunhoff. Un bonito regalo navideño.

Claire Vaquero Williams

hace un repaso por música renacentista y barroca que tiene a la primavera como tema. Caben referencias directas, como el madrigal *O primavera* de Guarini, al que pusieron música Luzzaschi y Monteverdi, o el *Reveci venir du printemps* de Claude Lejeune, así como tangenciales, como diversas obras relacionadas con los pájaros, la juventud o los aspectos más dulces y joviales del amor. Se incluyen además un par de breves composiciones de la propia Susie Napper (*Le sacre du printemps* y *Les Oiseaux*).

Junto a las ligeras y sugerentes voces de Suzie Le Blanc y Daniel Taylor, Les Voix Humaines emplean, además de sus violas, un conjunto instrumental formado por dos flautas dulces y traveseras, dos violines, laúd y percusión. Las interpretaciones son variadas y atractivas, volcadas hacia los matices más tiernos y amables de una música que abunda en ellos.

Aunque en algunas, contadas ocasiones, los acentos revelan cierta blandura (la canción de Lejeune o el madrigal de Luzzaschi ya comentados), en general se bordea con éxito el exceso de azúcar, obteniéndose algunas interpretaciones

de notable hondura, como en unos *Rosignols amoureux* de Rameau que canta con gran delicadeza Le Blanc con un acompañamiento preciso y muy medido, o *Chïome d'oro* de Monteverdi, en donde las voces de Le Blanc y Taylor se funden con bella plasticidad.

P.J.V.

TROVADORES EN LORENA.

Obras de Jaque de Cysoing, Jeanot de L'Escurel, Anónimo, Gautier d'Épinal, Guillaume d'Amiens y Colin Muset.

ENSEMBLE SYNTAGMA.

Director: ALEXANDRE DIANILEVSKI.

PIERRE VERANY PV704011. DDD. 63'49".

Grabación: Nomeny, X/2003. Productor e ingeniero: Thierry Bardon. Distribuidor:

Harmonia Mundi. **PN**

Tan curioso como que, a partir de orígenes tan próximos, la música bizantina y la árabe fueron a encontrarse y fundirse en el otro extremo del Mediterráneo, resulta el hecho de que el momento mismo de su encuentro, a finales de la Alta Edad Media, constituyera también el del

inicio en Occidente de su superación hegeliana. Ésta implicaba, naturalmente, la adición galvanizadora de la componente cristiana, que en el terreno del arte sonoro tiene su representante para nosotros más documentado pero de ninguna manera único en el canto gregoriano. Esa vertiente menos conocida, en concreto de la música profana producida en la región de Lorena durante el siglo XIII (es decir, cuando el proceso de autonomización de la música occidental respecto a sus ancestros se encuentra casi acabado), es la que se ilustra en este disco. Las fuentes textuales son de toda confianza, pero su diversidad es precisamente lo que hace sospechar de la uniformidad que se consigue en unas interpretaciones técnicamente intachables (el material tampoco es que presente escollos importantes) y tras las que por lo demás se advina un concienzudo estudio. Más que de proceso, el problema parece ser más de enfoque inicial cuando el resultado es que lo hecho por tantas manos diferentes como se citan en la ficha acaba sonando como hecho por una sola.

A.B.M.

Tambuco

SONIDOS ANCESTRALES

TAMBUCO. ENSEMBLE DE PERCUSIONES DE MÉXICO. *Obras de Cárdenas, Novoa, Acosta, Calderón, Idobro y Hasler.* QUINDECIM QP 116. DDD. 60'46". Grabación: Méjico, I/2002. Productor: Ricardo Gallardo. Ingeniero: Juan Switalski. Distribuidor: LR Music. **PN**

Obras de Nishimura, Kondo, Takemitsu, Shimazu y Abe. QUINDECIM QP 005. DDD. 56'52". Grabación: Méjico, V/1995. Producción: Quindecim. Ingeniero: Xavier Villalpando. Distribuidor: LR Music. **PN**

Tambuco se presenta como "uno de los más importantes ensembles de percusión del mundo". Lo cierto es que, tras la escucha de estos dos primeros registros del "cuarteto de percusiones de México" editados en nuestro país, las expectativas quedan ampliamente confirmadas. Se trata de un grupo que encara la composición moderna con un sorprendente sentido tanto de la variedad como de la riqueza tímbrica. Los dos discos merecen conocerse, pues ofrecen obras de gran interés y, en todos los casos, firmadas por autores que, de otra manera, seguirían siendo unos completos desconocidos.

El disco consagrado a la producción colombiana, salvo en las piezas de Cárdenas (*De los tiempos del ruido*) y Claudia Calderón (*Albores*), de lenguaje algo más convencional, sobresale por la presencia de cuatro obras de un tono más que brillante. Las piezas de Leopoldo Novoa (n. 1958) —¿*Sabe cómo è?*— y

Rodolfo Acosta (n. 1970) —*Canto per Klaus*— destacan por su inteligente y poético uso de los instrumentos de la tradición popular, consiguiendo sonoridades que van más allá del concepto habitual del grupo de percusión. La riqueza tímbrica es subyugante, misteriosa, lo que se puede aplicar perfectamente a las obras que cierran el disco, la meditativa *Figuras*, de Leonardo Idobro (n. 1977) y la etérea *Acróstico*, de Johan Hasler (n. 1972).

Pequeño festival de sonidos ancestrales, la pieza titulada ¿*Sabe cómo è?*: ("este original cuarteto de percusiones", según Novoa), "se basa en el empleo de instrumentos de origen colombiano: cuatro guacharacas de diferente tesitura. Con el uso de un batidor especial, diseñado a partir del "cepillo" metálico original con el que se ejecuta normalmente la guacharaca, se consigue un resultado sonoro de gran efectividad". El instrumento afro-caribeño de la marimbula añade extrañeza al discurso. Para alcanzar fines parecidos, Rodolfo Acosta se sirve de instrumentos menos exóticos para moldear un cuerpo sonoro de fuerte componente ritualístico. Johan Hasler, por su parte, firma la pieza más atractiva, *Acróstico*, escrita para dos vibráfonos. La causa del fantasmagórico ambiente creado por Hasler estriba en el uso del arco como medio de ataque de los vibráfonos, en vez de las convencionales baquetas. Destaca, en la presentación de intenciones del grupo Tambuco, la asunción de la percusión de origen étnico como uno de los fun-



damentos del grupo. Esto, que queda muy claro en el disco dedicado a Colombia, no lo es menos en el caso del disco consagrado a obras japonesas contemporáneas. Tres obras descuellan por encima del resto, las de Takemitsu, Jo Kondo (*A volcano mouth*, para tres marimbas) y la formidable *Critical point*, escrita por Takehito Shimazu en 1994, en la que el instrumental se reduce a un pequeño conjunto de membráfonos con parches de piel. Los sonidos extremadamente suaves y la abundancia de silencios en la pieza de Shimazu se hallan también en la exquisita obra *Rain tree*, de Takemitsu, donde se dan cita todos los elementos caros a su lenguaje (el tono impresionista, delicado hasta la sofisticación) y la evocación a los fenómenos de la naturaleza.

Francisco Ramos

D V D

CRÍTICAS de la A a la Z

BRITTEN:**In rehearsal and performance.****Nocturno, op. 60. DOWLAND: Fine Knaks for Ladies. ROSSETER: What then is Love but Mourning.**

PETER PEARS, tenor; JULIAN BREAM, laúd. ORQUESTA DE CÁMARA DE LA CBC DE VANCOUVER. Director: BENJAMIN BRITTEN.

VAI 4277. 74'36". Formato sonido: mono. Formato imagen: 4:3. Blanco y negro. Código región: 0.

Grabación: 1959-1968. Distribuidor: LR Music. **PN**

Este DVD, de modesta presencia visual y sonora, de paupérrima presentación es, sin embargo, un documento muy interesante para brittenianos convictos y confesos. Se trata de los ensayos y la interpretación del *Nocturno, op. 60* con su impar intérprete Peter Pears y, sobre todo, bajo la dirección del autor. Naturalmente, son los ensayos lo más interesante, lo que demuestra lo gran director de orquesta que era Britten, lo bien que conocía su obra y cómo era capaz de hacerla traducir a una orquesta con mano de hierro en guante de seda. Cada fragmento es introducido por Peter Pears, quien canta un par de canciones isabelinas acompañado al laúd. El documento se completa con una entrevista a Benjamin Britten en la que el músico se explica acerca de su estilo y sus ideas. Blanco y negro, sin documentación alguna, de sonido más bien pobre, resulta ser imprescindible para quienes quieran profundizar un poco más en uno de los grandes músicos del siglo XX.

C.V.W.

CHOPIN:

Mazurka en do sostenido menor op. 30, nº 4. Scherzo en do sostenido menor op. 39. Nocturno en fa sostenido mayor op. 15, nº 2. Polonesa en la bemol mayor op. 53 "Heroica" (2 interpretaciones).

RACHMANINOV: Rapsodia sobre un tema de Paganini (arregl.).

ARTUR RUBINSTEIN, piano. SHOWCASE SYMPHONY ORCHESTRA. Director: ALFRED WALLENSTEIN.

VAI 4275. 50'. Formato vídeo: 4:3. Blanco y negro. Formato audio: Mono. Código Región: 0.

Sin subtítulos. Distribuidor: LR Music. **PN**

Puesta en escena un poco hollywoodiense, con Rubinstein interpretando a Chopin en su casa con unos cuantos espectadores vestidos de gala y que entre obra y obra hacen algunas preguntas al pianista, pero como si se tratara de una escena de película de Hollywood de los 50 en la que el protagonista-galán es el pianista de turno. El colmo de la naftalina viene cuando Rubinstein pregunta a los "espectadores" si quieren algo más "light" tras el tremendo *Scherzo*, y las luces se atenúan para el *Nocturno op. 15, nº 2*. Salvado lo cursi y afectado de esta "escenificación", y la pobre, cutre incluso, presentación del DVD, que sigue la estela habitual de VAI (aunque los DVD de esta empresa tienen un precio prohibitivo, más aún dado su minutaje, luego pasa lo que pasa), el resto es Rubinstein en estado puro. Pocos intérpretes han dado tanta vida a Chopin como el polaco-americano, que sin caer

en la afectación transmite belleza de sonido, elegancia y acierta en la esencia romántica de esta música (el *Scherzo* es una muestra especialmente buena). Tras el recital "domiciliario" chopiniano, se ofrece una grabación de una retransmisión televisiva, seis años posterior y también muy de *show* americano, de la *Rapsodia* de Rachmaninov y, nuevamente, la *Polonesa Heroica* de Chopin. La interpretación de Rachmaninov tiene los ingredientes de elegancia y lirismo marca de la casa, aunque visualmente la realización tipo "music-hall" resulta, al menos para el firme, insufrible (en los momentos más "íntimos" se apaga la iluminación de la orquesta, que pasa a tocar a oscuras, mientras Wallenstein "dirige" una orquesta sumida en la penumbra). El DVD se cierra con una nueva interpretación de la *Polonesa Heroica*, esta vez registrada en 1956, que tiene un impulso y bravura similares a la primera. Estas dos últimas piezas, para reafirmar la general "atmósfera" hollywoodiense, son introducidas por José Ferrer y el inolvidable Charles Laughton. Un documento que visualmente resulta poco atractivo, excepto por la ocasión de ver a Rubinstein, y que musicalmente resulta, en cambio, muy recomendable, especialmente para los admiradores de este gran pianista. Una lástima que no se ofrezca ni siquiera un folleto presentable y que el precio ponga los pelos de punta.

R.O.B.

HAENDEL:

Theodora. DAWN UPSHAW (Teodora), DAVID DANIELS (Dídimo), FRODE OLSEN (Valente), RICHARD CROFT (Séptimo), LORRAINE HUNT (Irene). ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT. Director musical: WILLIAM CHRISTIE. Director de escena y vídeo: PETER SELLARS.

NVC ARTS 0630-15481-2. 207'. Grabación: Festival de Glyndebourne, 1996. Distribuidor: Warner. **PN**

Sin duda, *Theodora* es el oratorio de Haendel que más se aproxima al mundo operístico, como prueban las numerosas puestas en escena recientes. El montaje de Sellars para Glyndebourne sitúa, como era esperable, la acción en nuestros días y los romanos han pasado a ser norteamericanos. Lo que no queda muy claro es quiénes son entonces los perseguidos, ¿miembros de alguna secta?; ¿opuestos a los medios de comunicación? Si se olvida esto, que por desgracia afecta al sentido profundo de la obra, la lectura es inteligente, escapando con holgura de todo peligro de estatismo, gracias a los movimientos de los cantantes, si bien la gesticulación de manos y brazos puede caer en un cierto manierismo. Hay que asumir que lo que dice el texto y lo que se ve no tienen mucho que ver; por ejemplo, Valente anuncia la consagración a Júpiter del día de Diocleciano en una rueda de prensa, pero al final se produce una innegable confluencia, pues las camillas donde Teodora y Dídimo sufren la ejecución por

inyección letal semejan cruces. La versión musical es de primer orden, con un Christie que extrae una respuesta clara, de gran relieve y admirable articulación de la Orchestra of the Age of Enlightenment. El coro —se supone que el del festival, ya que no se indica— está igualmente soberbio. El reparto da una idea del glorioso momento del canto haendeliano, que debería hacer meditar a los partidarios de las edades de oro irrecuperables. Olsen pinta un político fatuo y sin escrúpulos, aunque capaz de arreptamiento; magnífica la Teodora de Upshaw, en especial en su aria de la prisión, y sensible Dídimo de Daniels, uno de los grandes contratenores de nuestros días. Excelente Séptimo el de Croft, que emite con facilidad sus numerosas agilidades, y expresiva Irene de Hunt. Importante documento haendeliano, al menos en lo musical.

E.M.M.

KHACHATURIAN:

Espartaco. YURI KLEVTSOF (Espartaco), EKATERINA BEREZINA (Aurelia), VLADIMIR MURAVLIOV (Crassus), OLGA PAVLOVA (Eutibida), SERGEI BELORYBKIN (El exdictador). ORQUESTA DEL BALLET CLÁSICO DE MOSCÚ. Director musical: ALEXANDER PETUKHOV. Coreografía: NATALIA KASATKINA Y VLADIMIR VASILIEV. Escenografía: JOSEPH SUMBATASHVILLI. VL KLASSIK VLPS 116. 120'. Filmación: Moscú, 6-VI-2003 (en vivo). Distribuidor: LR Music. **PN**

Si hacen falta pruebas de lo que ha cambiado la antigua Unión Soviética, he aquí una. El heroico ballet de Khachaturian, exaltación de la lucha austera y esforzada de los virtuosos esclavos contra los corruptos dominadores, se ha convertido en un suntuoso espectáculo posmoderno que parece concebido, al revés que antaño, por los malos de entonces. En efecto, este *Espartaco* es un vistoso desfile de estética *queer* en clave de antigüedad extraída del cine mudo americano, conjuntos coreográficos y cuadros vivos del tipo Busbey Berkeley y desenfadado de revista musical parisina. Proliferan los plataformes, los bellos cuerpos seminudos, las sexualidades de todos los colores del arco iris, los tocados gigantes y las aplicaciones de pedrería. Una alternancia de luces y penumbras que evocan el tecnicolor de los años cincuenta, agrandan o estrechan el escenario, con un fondo de galerías romanas fijas que sirven a diversas funciones.

La coreografía es trivial y efectiva, como la partitura. Los solistas resultan mejores que la masa, aunque sin bajar de un decoroso nivel. Las dos solistas principales contrastan sus psicologías con excelentes recursos. Klevtsof hace un Espartaco lírico y delicado, al cual sirven su figura escultórica y su rostro de suave belleza, destacando en los saltos y piruetas en el aire. No hará olvidar a los robustos antecesores (Mukhamedov y el propio coreógrafo Vasiliev) pero conviene desde la seducción de su presencia.

B.M.

MOZART:

Don Giovanni. ANDREI BESTSCHASTNI (Don Giovanni), DALIBOR JEDLIČKA (Comendador), NADEZDHA PETRENKO (Doña Ana), VLADIMIR DOLEZAL (Don Octavio), JIRINA MARKOVA (Doña Elvira), LUDEK VELE (Leporello). CORO ORQUESTA Y BALLET DEL TEATRO NACIONAL DE PRAGA. Director musical: SIR CHARLES MACKERRAS. Director de escena: DAVID RADOK. VIDEO LAND VLBV 129. 152'. Grabación: Praga, XII/2001. Formato sonido: Estéreo. Formato imagen: 4:3. Código región: 0. Distribuidor: Dial. **PN**

Edición de una producción del Teatro Nacional de Praga con un elenco de la casa cuyo sabor roza ya lo añejo 13 años después de su estreno. Mackerras, un hombre que sabe muy bien lo que es un foso, maneja musicalmente con soltura la función, a pesar de que la producción

de David Radok aporte escasas alegrías al público. Escénicamente los movimientos y la acción resultan algo forzados y escasamente imaginativos.

El elenco, como hemos señalado antes, es de la casa. Conforman un grupo sólido, aunque ninguna de las voces destaca por sus cualidades individuales. Al Don Giovanni de Bestchastni le falta peso, rotundidad en los medios, mientras que los personajes femeninos aguantan el tipo con solvencia. El Leporello de Vele funciona mejor escénicamente que vocalmente.

La calidad de imagen resulta muy baja para los cánones del medio. La fuente televisiva no se ha podido mejorar. El sonido, por su parte, resulta igual de insuficiente.

C.V.N.

RECITALES

NATHAN MILSTEIN. VIOLINISTA.
Mendelssohn: Concerto para violín op. 64. Bach: Preludio de la Partita n° 3 para violín solo BWV 1006. Chaikovski: Concerto para violín op. 35. ORQUESTA SINFÓNICA DE CHICAGO. Director: WALTER HENDL. VAI 4279. 71'. Grabación: Chicago, III/1962 (Mendelssohn); I/1963. Formato Sonido: Mono. Formato Imagen: 4:3, B/N. Código región: 0. Distribuidor: LR Music. **PN**

Integrado en la colección dedicada a las retransmisiones históricas de la Orquesta Sinfónica de Chicago, nos llega este lanzamiento, cuyo protagonista es el gran Nathan Milstein, artista muy ligado a la formación norteamericana y que en estos dos conciertos interpreta, de forma magistral, piezas clásicas de su repertorio. En ambos casos, está acompañado del sólido y hoy olvidado Walter Hendl, quien fue director asociado de esta orquesta entre 1958 y 1964 por expreso

nombramiento de Fritz Reiner.

Las lecturas destacan por su sonido suntuoso y por una inquebrantable musicalidad. No se le puede atacar por ningún lado. Sencillamente se debe disfrutar en toda su grandeza. No estamos ante la perfección, pues se denotan ciertos desajustes entre la orquesta y el solista, pero la brillantez de Milstein lo cura todo. Sólo hay que escuchar la intensidad del primer movimiento del *Concierto* de Chaikovski para darse cuenta de la personalidad arrolladora del artista. O la precisión del Preludio bachiano, ejemplo de un estilo que no envejecerá.

La calidad de la imagen y el sonido es modesta (dada la antigüedad de la fuente original), pero el documento resulta impresionante e imprescindible para los admiradores del ruso-americano y los amantes del violín en general.

C.V.N.

VARIOS

BALLET NACIONAL HOLANÉS. *Obras de Beethoven, Satie, Prokofiev y Debussy.* Coreografía: JEEKIE DEKKER y THOMAS GRIMM. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM. Director musical: BERNARD HAITINK. CUARTETO ITALIANO. PAUL PATTON, piano. ARTHAUS 100282. 125'. Grabaciones: 1983, 1984 y 1989. Productor: Ahn Müller. Distribuidor: Ferysa. **PN**

Varias coreografías de Hans van Manen integran este menú. Primero, la *Séptima* de Beethoven, a veces conocida como "Sinfonía de la danza" y ya coreografiada en varias oportunidades. Luego, la *Gran fuga* del mismo compositor y un final popurrí con piezas para piano de Prokofiev, Satie y Debussy.

La estética de Manen es neoclásica y su gusto por las simetrías y los grupos alineados refuerzan su querencia: el clasicismo. En rigor, más que un coreógrafo parece un maestro de baile que exhibe

las cualidades de sus alumnos en una serie de posturas escolares que subrayan la música con visiones superfluas e ingenuas. El conjunto se desenvuelve con suficiencia y dignidad, destacando el solista Clint Farha por lo equilibrado de un magro físico, la certeza de sus movimientos y la audacia de sus saltos.

B.M.

BALLET FAVOURITES.

Fragmentos de obras de Hérold, Chaikovski, Adam, Prokofiev, Minkus y Britten. Diversos solistas, cuerpos de baile y orquestas. WARNER MUSIC VISION 9031-71490-2. 87'. Compilación: 1998. **PN**

Un buen panorama del ballet clásico y neoclásico con figuras de los años ochenta del siglo pasado, ofrece esta antología de ocho momentos que van desde la pri-

mitiva *La fille mal gardée* hasta *El príncipe de las pagodas*. En general, priman las viejas coreografías y algunas rutinas modernas, como las de Mac Millan, Nureiev y Ashton. La excelencia de los solistas es pareja y se descuenta.

Si hubiera que destacar algunos nombres, vayan los siguientes. La elegancia y la galanura de Anthony Dowell en *El cascanueces*. La propiedad con que Galina Metzentsseva resuelve la escena de la locura de *Giselle*. La ejemplar postura y el canto infalible de Irina Kolkpako en el adagio de *La bella durmiente*. La estricta y pueril presencia de Alessandra Ferri como Julieta. La impecable disciplina del cuerpo de baile de la Ópera de París en *La bayadera*. El vuelo imperial y la garbosa presencia de Jonathan Cope como Príncipe de las pagodas. El desenfado y la precisión atlética de Mikhail Barishnikov como Basilio en *Don Quijote*. Y no es poco decir.

B.M.

PIANO EXTRAVAGANZA.

LEIF OVE ANDSNES, NICHOLAS ANGELICH, MARTHA ARGERICH, EMANUEL AX, EVGENI KISSIN, piano.
RCA 82876 60942 9. 118'. Grabación: Verbier, 22-VII-2003. Formato Sonido: DTS 5.1, Dolby Digital 5.1, PCM Estéreo. Formato Imagen: 16:9. Código Región: 0. Distribuidor: BMG. **PN**

Para celebrar el décimo aniversario del Festival y la Academia de Verbier (Suiza) fue concebida una gran fiesta dedicada al piano con la intervención de algunos de los más grandes solistas del mundo. Además, formaron una pequeña orquesta en la que intervienen nombres como Gidon Kremer, Sarah Chang, Ilia Gringolts, Vadim Repin, Nicolai Znaider, Renaud Capuçon, Dimitri Sitkovetski, Yuri Bashmet, Nobuko Imai, Mischa Maiski o Patrick de los Santos, entre otros. La nómina de pianistas incluye a Leif Ove Andsnes, Martha Argerich, Evgeni Kissin, Lang Lang, Mikhail Pletnev, Emanuel Ax, Nicholas Angelich, Staffan Scheja y James Levine. Ante un plantel semejante, hay que ir por partes.

El concierto tiene dos partes claras. Una primera con obras específicamente escritas para combinaciones de pianistas. Ése es el caso de la *Sonata para piano a cuatro manos K. 521* de Mozart (con Argerich y Kissin), la *Sonata para dos pianos a ocho manos* de Smetana (Andsnes, Ax, Levine y Kissin) o el *Concierto para cuatro claves* de Bach (Argerich, Kissin, Levine y Pletnev). La segunda parte incluye adaptaciones para ocho pianos de diversas obras, como puede ser la Obertura de *Semiramide*, la *Cabalgata de las Walkyrias*, el *Vuelo del moscardón*, la *Rumba jamaicana* de Benjamin, la Suite de *Barras y estrellas* de Morton Gould o *La Unión* de Gottschalk. Y para finalizar, el *Cumpleaños feliz* a cargo de Barbara Hendricks y los pianistas antes citados.

En todas las interpretaciones se percibe el ambiente festivo de la cita en cuestión. Prima la exquisitez de los solistas y sorprende la escasez de errores en la pre-

cisión y conjunción, dada la cantidad de pianos al mismo tiempo. Pero la alegría y la ausencia de ego convierten este espectáculo en algo digno de disfrutarse, y con momentos fabulosos musicalmente, como la *Sonata* de Smetana o la sutil recreación de la *Sonata* de Mozart.

C.V.N.

STRAVINSKI.

Documental de la Televisión Canadiense, 1965. Directores: WOLF KOENIG y ROMAN KROITOR. Productores: ROMAN KROITOR y TOM DALY.
VAI 4290. 50'. Sonido: Monoaural. Blanco y negro. Formato: 4:3. Código región: 0. Sin subtítulos. Distribuidor: LR Music. **PN**

Tal como indicamos, este DVD contiene un documental de la televisión canadiense, no un concierto ni nada por el estilo. Recoge una pequeña parte de los ensayos para la grabación de la *Sinfonía de los Salmos* con la CBC Symphony y los Festival Singers of Toronto (marzo de 1963), que con el tiempo formó parte de la gran *Edición Stravinski* para CBS, ahora Sony. El registro de los *Salmos* se realiza en presencia de Robert Craft y el director de producción canadiense. Desfilan por este documental tanto Craft como Vera Stravinski, Nikolai Nabokov, Juliam Bream (que toca el laúd para nuestro compositor) y Georges Balanchin, que es el único que no habla. Como es habitual, Craft habla y defiende la obra de Stravinski. Como es más habitual todavía, Nabokov no para de hablar, tanto en su habitual panegírico como en una charla en un hotel de Hamburgo en que él y Stravinski (que tiene en ese momento ochenta y un años) dan buena cuenta de una botella de whisky. Todo está en inglés, salvo una parte de la charla del whisky, en francés y títulos en inglés. Hay alguna que otra palabra en ruso. Por lo demás, no hay otros títulos. Una vez sabido esto, el aficionado sabe a qué atenerse. El Stravinski anciano, simpático, amigo de sus amigos está presente, se mueve, nos habla, se agita en el podio, dirige, intercambia bromas en el estudio de grabación y en el barco que le lleva a Hamburgo. Nada más, nada menos. Para ciertos aficionados, esto será prescindible. Para otros, es una maravilla, una bendición del sonido grabado y la imagen animada. Un milagro más. Ojalá hubiera muchos documentos así, aunque no aportan teoría ni nueva información. Tan sólo eso: imágenes de un compositor al que queremos especialmente.

S.M.B.

VAN CLIBURN: A PORTRAIT.

The Bell Telephone Hour (1966).
VAI 4291, 67'. Formato video: 4:3. Color. Audio: Mono. Código región: 0. Sin subtítulos. Distribuidor: LR Music. **PN**

Documental de algo más de una hora de duración, procedente de los archivos de la *Bell Telephone Hour*, sobre el gran

pianista americano que saltó a la fama tras ganar en 1958 el Concurso Chaikovsky. La película, de calidad de imagen y sonido sólo relativas, pero quizá esperables para la época, tiene interés sobre todo porque nos ofrece una visión de la persona de Van Cliburn, algo infrecuente porque el pianista limitó mucho su carrera y porque tampoco fue en este sentido particularmente extrovertido. Cliburn parece una persona familiar, religiosa, formal, simpática, sensible y sencilla, nada dado al divismo. En muchos aspectos parece un arquetipo del joven americano "bien" de los cincuenta. Se nos ofrece en primer término un fragmento de su actuación en un campus musical, el de Interlochen, donde dirige e interpreta fragmentos del *Tercer Concierto* de Prokofiev. Posteriormente el documental nos lleva a una sesión de grabación discográfica de la *Tercera Sonata* de Chopin, con su madre haciendo labores de manager. Se ofrecen también momentos más domésticos, como la visita a la casa de sus padres, en la que también tenemos ocasión de escuchar sus opiniones y relatos sobre su educación musical. Cliburn nos lleva después al lugar de su debut (a los 5 años de edad), a su casa de Arizona, donde estudia la *Sonata* de Liszt, algunas escalas y el *Scherzo en do sostenido menor* de Chopin. Más tarde aparece presentando a los ganadores del Concurso Chaikovsky de ese año en un concierto en la Casa Blanca, con nombres hoy bien conocidos, como Misha Dichter o Simon Estes, junto al presidente norteamericano Lyndon B Johnson, un fragmento que aparte de la curiosidad no aporta especial cosa. El final del documental nos lo muestra junto a Kondrashin ensayando en el Hollywood Bowl el *Segundo Concierto* de Rachmaninov. Es una delicia comprobar lo bien que se componen y lo bien que se lo pasan tocando esta música. Como dirían los ingleses, "they're having a wonderful time there!". La propina del concierto fue nada menos que el ultimo tiempo del *Primer Concierto* de Chaikovsky, que, por el fragmento escuchado, debió de ser electrizante. Tras el documental, se ofrecen como "bonus" sendas grabaciones, procedentes de los mismos archivos, de la transcripción lisztiana de *Widmung* de Schumann (en interpretación bien cantada pero por lo demás no especialmente atractiva) y el segundo movimiento del *Segundo Concierto* de Brahms, ésta con más tufo de *show* televisivo, y con acompañamiento bastante penoso por parte de la orquesta de la Bell Telephone Hour dirigida (es un decir) por el conductor artístico del programa, Donald Voorhees. Documental que, pese a las limitaciones de calidad sonora y visual, y pese a la cutre presentación propia del sello VAI, nos ofrece una perspectiva no habitual de este gran pianista semi-retirado de la escena pública demasiado pronto. En ese sentido, documento recomendable si se obvian los desmesurados precios de este sello.

R.O.B.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Accardo, Salvatore.** Violinista. Obras de Ginastera, Bartók y otros. Dynamic.....101
- Aho:** *Danzas. Sinfonía 11.* Vänskä. BIS.....74
- Anales de la música para piano del s. XX.** Albanese. Frame.....102
- Antiquities.** Obras de Machaut, Bach y otros. Imai/Miki. BIS.....102
- Auerbach:** *Preludios.* Gluzman/Yoffe.....74
- Bach:** *Cantatas apócrifas.* Helbich. CPO.....75
— *Concierto italiano y otras.* Alessandrini.....75
— *Obras para laúd.* Martin. H. Mundi.....75
— *Suites para chelo.* Kuijken. Arcana.....75
- Ballet Favourites.** Obras de Chaikovsky, Adam y otros. Warner.....109
- Ballet Nacional Holandés.** Obras de Beethoven, Satie y otros. Arthaus.....109
- Bancquart:** *Libro del laberinto.* Bancquart. Mode.....76
- Beck:** *Sinfonías.* Schneider. CPO.....76
- Beethoven:** *Concierto para piano n.º4.* Backhaus/Böhm. Arioso.....73
— *Cuartetos op. 18.* Auryn. Tacet.....76
— *Sonatas para piano opp. 10 y 13.* Pollini. DG.....77
- Bernstein:** *Suites.* Sado. Warner.....78
- Birtwistle:** *Teseo.* Brabbins. DG.....77
- Björling, Jussi.** Tenor. Arias. Naxos.....69
- Botha, Johan.** Tenor. Wagner. Oehms.....100
- Brahms:** *Tríos.* Angelich/Capuçon. Virgin. 78
- Bridge:** *Poemas y otras.* Judd. Naxos.....78
- Britten:** *Ensayo e interpretación.* Britten. VAI.....108
— *Peter Grimes.* Winslade, Watson, Grove/Davis. LSO.....78
- Cardew:** *Material.* Lange. Hat Art.....79
- Children's corner.** Obras de Schumann, Grieg y otros. Würtz. Brilliant.....103
- Chopin:** *Mazurka, Scherzo y otras.* Rubinstein. VAI.....108
- Compositores aragoneses.** Obras de Bráviz, Pérez Sen y otros. Olives. DD.....103
- Contzen, Mirijam.** Violinista. Obras de Bach, Varga y otros. Arte Nova.....100
- Corigliano:** *Sinfonía n.º2.* Storgards. Ondine.....79
- Couperin/Du Mont:** *Motetes.* Rousset. Virgin.....72
- Danzas de nuestro tiempo.** Obras de Stucky, Márquez y otros. Shui. BIS.....104
- Debussy:** *Mar. Mahler: Sinfonía 2.* Abbado. DG.....80
- *Preludios, Estampas y otras.* Dal Segno.....70
- Donati:** *Motetes.* Mencoboni. ELLS.....79
- Dowland:** *Canciones.* Kirkby/Rooley. Virgin.....72
- Dvorák:** *Edición Dvorák.* Harnoncourt, Masur e. a. Warner.....71
— *Sinfonía 6.* Mackerras. Supraphon.....80
- Fagioli, Franco.** Contratenor. Obras de Haendel, Mozart y otros. Arte Nova.....101
- Fauré:** *Música de cámara.* Varios. Brilliant.....81
- Feinberg:** *Sonatas.* Samaltanos/Sirodeau. BIS.....81
- Feldman:** *Triadic memories.* Nonken. Mode.....82
- Fibich:** *Cuarteto, Quinteto.* Panocha. Supraphon.....82
- Festival de Zarzuela.** Carreras, Berganza/Ros Marbà. Brilliant.....104
- Fiocco:** *Lamentaciones.* Lüks. Assai.....83
- Foulds:** *Mantras y otras.* Oramo. Warner.....83
- Franck, E.:** *Sextetos.* Edinger. Audite.....83
- Gabrieli:** *Fiesta de la Trinidad.* Fagotto. Assai.....84
- Gaede Trio.** Obras de Haydn, Beethoven y Kreisler. Tacet.....104
- Gershwin:** *Obras para piano.* Gershwin. Dal Segno.....70
- Gigli, Beniamino.** Tenor. Arias. Naxos.....69
- Gubaidulina:** *Cántico y otras.* Wispelwey/Reuss. Channel.....84
- Guerra y fe.** Obras de Merulo, Janequin y otros. Fagotto. Arts.....105
- Haendel:** *Theodora.* Upshaw, Daniels, Olsen/Christie. NVC.....108
- Honegger:** *Danza de muertos.* Colomer. Calliope.....85
— *Sinfonía 3 y otras.* Yuasa. Naxos.....84
- Hummel:** *Concierto para piano op. 34.* Shelley.....85
- Ives:** *Sonatas para violín y piano.* Thompson/Waters. Naxos.....85
- Jommelli:** *Uccelatrice.* Galli, Grass/Moretto. Dynamic.....86
- Joplin:** *Rags.* Peskanov. Naxos.....86
- Khachaturian:** *Espartaco.* Petukhov. VL.....109
- Koechlin:** *Doctor Fabricio.* Holliger. Hänssler.....87
- Lachenmann:** *Cerillerita.* Cambreling. ECM.....86
- Lameland:** *Sinfonía 10 y otras.* Serebriy/Plasson. Skarbo.....87
- Liedertafel.** Obras de Schubert, Schumann y otros. Elsner/Huber. Orfeo.....104
- Lindberg:** *Concierto para piano.* Lindberg/Salonen. Ondine.....88
- Liszt:** *Sonata y otras.* Lewis. H. Mundi.....89
- Marais:** *Piezas en trío.* Musica Pacifica. Virgin.....72
- Martín:** *Revista de cocina y otras.* Hogwood. Supraphon.....89
- Massenet:** *Werther.* Tuffano, Grassi/Tingaud. Dynamic.....89
- Melba, Nelly.** Soprano. Arias. Naxos.....69
- Milstein, Nathan.** Violinista. Obras de Mendelssohn, Bach y Chaikovsky. VAI.....109
- Monteverdi:** *Dúos.* Curtis. Virgin.....72
- Mozart:** *Divertimentos.* Müllejjans. H. Mundi.....90
— *Don Giovanni.* Bestschastni, Jedlicka, Petrenko/Mackerras. VL.....109
— *Réquiem.* Lane, Brook/Short. Warner.....90
- Música catalana del s. XIX.** Obras de Tintorer, Maltsa y otros. Mestre. Mà de Guido. 105
- Música en la catedral de Oaxaca.** Obras de Fernandes y Sumaya. Garrido. K 617.....106
- Musorgski:** *Boris Godunov.* Christoff, Gedda, Zareska/Dobrowen. Naxos.....67
— *Jovanschina.* Ghiaurov, Atlantov, Burchuladze/Abbado. Arthaus.....68
- Paderewski, Ignacy Jan.** Pianista. Obras de Chopin, Schubert y otros. Dal Segno.....70
- Paganini:** *Obras para guitarra.* Steidl. Frame.....90
- Paisiello:** *Frascatana.* Trinca. Bongiovanni.....90
- Panorama para flauta y orquesta.** Obras de Foote, Boulez y otros. Debost/Roth. Skarbo.....106
- Pärt:** *Misa y otras.* Spivakov. Capriccio.....91
- Piano Extravaganza.** Andsnes, Argerich e. a. RCA.....110
- Poulenc:** *Antología.* Hickox, Christophers e. a. Virgin.....72
- Primavera.** Obras de Lejeune, Monteverdi y otros. Voix Humaines. Atma.....106
- Prokofiev:** *Cenicienta.* Pletniy/Argerich. DG.....92
— *Obras para piano.* Prokofiev. Dal Segno.....70
— *Sonatas para piano 1, 6, 7.* Kempf. BIS.....91
- Puccini:** *Bohème.* Czermak, Zmurko/Michnik. Dux.....91
- Raff:** *Sinfonía 7.* Albert. CPO.....91
- Ravel:** *Hora española.* Tappy, Mollet/Maag. Arts.....92
— *Valses, Pavana y otras.* Dal Segno.....70
- Reisenberg, Nadia.** Obras de Kabalevski, Chaikovsky y Rachmaninov. Ivory.....101
- Revueltas:** *Colorines y otras.* Gómez. Quindecim.....93
- Rihm:** *Cuartetos 5, 6.* Minguet. Col Legno.....94
- Rijnvos:** *Block Beuys.* Hatr Art.....93
- Rimski-Korsakov:** *Scheherezade.* Golovanov. Arioso.....73
- Scarlatti, A.:** *Sonatas 1-30.* Planès. H. Mundi.....94
- Scarlatti, D.:** *Stabat Mater.* Jourdain. Assai.....94
- Schein:** *Israels Brünlein, Salmo.* Cordes. CPO.....94
- Schoenberg:** *Obras para piano.* Serkin. Arcana.....95
- Schubert:** *Obras para violín y piano.* Laredo/Brown. Brilliant.....95
— *Viaje de invierno.* Stutzmann/Södergren. Calliope.....95
- Schwertsik:** *Sinfonía y otras.* Russel Davies. Oehms.....96
- Sciarrino:** *Bocca, piedi, suono.* Lost Cloud. Col Legno.....96
- Scriabin:** *Preludios.* Arodaky. Zig Zag.....96
- Senfl:** *Canciones.* Daniels/Fretwork. H. Mundi.....96
- Shostakovich:** *Sinfonías 6, 7.* Celibidache. Arioso.....73
- Sibelius:** *Tríos.* Kuusisto/Ylönen/Gräsbeck. BIS.....97
- Sinding:** *Sinfonías 3, 4.* Porcelijn. CPO.....97
- Soldadito de plomo.** Obras de Aragón, Poulenc y Merino. Aragón/Pérrx. DF.....106
- Straus:** *Vida de héroe.* Monteux. Arioso.....73
- Stravinski:** *Consagración de la primavera (2 pianos).* Siprashvili/Anderson. Nimbus.....96
— *Documental.* VAI.....110
- Tambuco.** Obras de Cárdenas, Novoa y otros. Quindecim.....107
- Tartini:** *Conciertos para violín.* Paulik/Vashegyi. Hungaroton.....98
- Tauber, Richard.** Tenor. Naxos.....69
- Telemann:** *Suites.* Schneider. CPO.....98
- Terzi:** *Obras para soprano y laúd.* Liqueide Perle. ELLS.....98
- Trovadores en Lorena.** Obras de Cysoing, Muret y otros. Dianilevski. PV.....107
- Van Cliburn.** Retrato. VAI.....110
- Vivaldi:** *Andromeda liberata.* Kermes, Cencic, Beranova/Marcon. Archiv.....99
— *Cantatas.* Cencic. Capriccio.....98
— *Credo y otras.* Szekeres. Hungaroton.....99
— *Sonatas para violín y b. c.* Wallfisch. Hyperion.....98
- Vivaldi/Galuppi:** *Motetes.* Lesne. Virgin.....72
- Vorisek:** *Sonatas.* Kocian. Praga.....100
- Werner:** *Misas.* Mezei. Hungaroton.....100
- Wunderlich, Fritz.** Tenor. Rarezas. Hänssler.....102

FURTWÄNGLER BARATO

Los cincuenta años de la muerte de Wilhelm Furtwängler se han conmemorado en SCHERZO el mes pasado con un dossier estupendo al que este modesto zahorí de las gangas poco puede añadir. De lo que ha gustado dan idea los correos recibidos en los que se me pide que diga algo de las grabaciones baratas dirigidas por el maestro, como complementando un poco la magnífica discografía en la que Enrique Pérez Adrián se refería a ellas criticando las regulares condiciones de presentación y de sonido en que llegaban a sus destinatarios. Es verdad que así era, y no hay más que recordar las de Virtuoso que, sin embargo, no mentía y acertaba siempre en la idea, otras veces falsa, de que era realmente Furtwängler quien dirigía y, lo que en este caso es muy importante, daba las fechas exactas de las grabaciones. Virtuoso ya no existe, quién sabe si comida por otras firmas que han surgido en el mercado con buena distribución y una clara mejora en los aspectos técnicos, como es el caso de TIM y de Archipel.

TIM ha publicado varios álbumes dedicados al arte de Furtwängler, baratísimos y fáciles de encontrar, con algunas de sus grandes grabaciones, en vivo unas y en estudio otras. Es lo que ha hecho también Archipel, con cosas de enorme interés que aquí han salido reseñadas cuando aparecieron en España. Basta, pues, revisar los números atrasados de la revista para tener una información completa de las mismas. Sin embargo, algunos discos se nos quedaron en su día fuera de estas páginas y es buen momento para traerlos aquí ahora. Por ejemplo, nos

ocurrió con un extraordinario álbum doble dedicado a Richard Strauss cuyo punto álgido llega con unas formidables *Metamorfosis* grabadas con la Filarmónica de Berlín el 27 de octubre de 1947. Es una versión intensa y desolada, terrible de ánimo, quizá la más grande que se pueda hoy escuchar en disco, al menos en opinión de quien esto firma y que procura, de ordinario, huir de todo maximalismo. Le acompañan grandes lecturas de *Till Eulenspiegel* (Filarmónica de Berlín, 1943), *Sinfonía doméstica* (1944), *Don Juan* (1947), *Muerte y transfiguración* (Filarmónica de Hamburgo, 1947) y una curiosidad interesantísima, cuatro canciones con acompañamiento orquestal —*Waldseligkeit*, *Liebeshymnus*, *Werführung* y *Winterliebe*— en la voz de Peter Anders, grabadas en Berlín en 1942. Otro doble álbum presenta las *Sinfonías Segunda, Tercera y Cuarta* de Brahms en grabaciones, respectivamente, de 1952, 1949 y 1943, siempre con la Filarmónica de Berlín. Como complemento extraordinario, el *Doble Concierto* con Boskowski y Brabec, grabado en Viena el 27 de enero de 1952. Seguirán, me imagino, más cosas de Furtwängler en Archipel, pues se trata de grabaciones libres de derechos, y quién sabe si hasta alguna de ellas nos sorprenderá con novedades de conciertos grabados en el radio pero no aparecidos en disco. El legado de Furtwängler fue enorme y nunca es descartable en él el descubrimiento de nuevos tesoros.

Nadir Madriles
nadirmadriles@scherzo.es

LA GANGA DEL MES

SATIE EN EL HÍPER

De vez en cuando voy con mi señora —quiero decir, con quien es dueña de mi vida— al hipermercado, generalmente cuando por hache o por be hay que hacer, como ella dice, una compra grande, porque van a venir los nietos o porque sí, porque hay un cierto afán compulsivo que le lleva a la necesidad de mezclarse con la multitud y sentirse como un átomo mínimo entre el común de sus semejantes. Mientras ella sopesa ofertas, mide calidades, averigua relaciones peso-precio o, lo que es peor, hace cola con un número en la mano, yo aprovecho para ver qué discos baratos se ofrecen al comprador. Generalmente las tiendas de discos de los hipermercados suelen tener material de plena moda, de ese que se anuncia en la televisión. De clásico muy poquito, incluso alguna marca blanca, pero, curiosamente, mantienen todavía materiales que yo creía perdidos hace tiempo. Por ejemplo los que corresponden a la casa Licorne, que estuvo por aquí alguna vez a cuenta, creo recordar, de un Mahler por Milan Horvat, un estupendo Stravinski dirigido por Horenstein, cosas por Peter Maag.

Bueno, pues mirando, mirando, me encontré con un disco dedicado a Satie que, en lugar de las manidas piezas para piano, esas que, siendo estupendas, sirven lo mismo para un roto que para un descosido, ofrecía un repaso estupendo por el resto de la obra del francés. Tan es así que, luego en casa, pensé si no sería el disco perfecto para hacerse una idea de la música de Satie, incluso la pianística, pues trae los *Preludios fofos*. Y es que, además de lo citado, el disco incluye *Parade*, *La bella excéntrica* y *Sócrates*. Visto lo cual, estamos en que Licorne ha extraído parte de su contenido de un disco Candide Vox, que

se grabó en 1970 y nunca había reaparecido en compacto, y en el que se incluían, además de *Parade* y *La bella excéntrica*, las *Trois petites pièces montées*, *Le piège de Méduse*, *Embryons dés-sechéés*, *Les pantins dansent* y el *Entreacto cinematográfico*. En

lo que toca a *Parade* y a *La bella excéntrica*, las versiones no son nada del otro jueves, pues las dirige Louis de Froment a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Luxemburgo, es decir un maestro simplemente probo a una formación meramente correcta. El caso de *Sócrates* es diferente porque ahí nos encontramos nada menos que con Friedrich Cerha —que también aparecía en el disco citado como fuente pero no con esta obra—, el culminador de la *Lulu* de Alban Berg, al mando de su grupo Die Reihe, que tantos servicios prestara a la música del siglo XX. Supongo que la grabación viene de la misma casa Vox y, en todo caso, tiene el interés de darnos la versión con acompañamiento orquestal —de la otra con piano, disponemos de una cumbre en la voz de Hugues Cuénod (Nimbus)— en el único registro que, salvo error, está disponible —es un decir— de la misma en el mercado. Las voces cumplen muy bien y la lectura de Cerha resulta, en conjunto, excelente. En los *Preludios fofos* interviene Grant Johannsen, que no es precisamente Francis Poulenc, Hakon Austbo, Roland Pöntinen o Aldo Ciccolini, que son los que mejor han tocado Satie, pero que cumple con su papel aquí más bien pequeño. Así que, miren ustedes por donde, va uno a por un kilo de boquerones y, por la mitad de precio, se encuentra con un disco rarísimo.

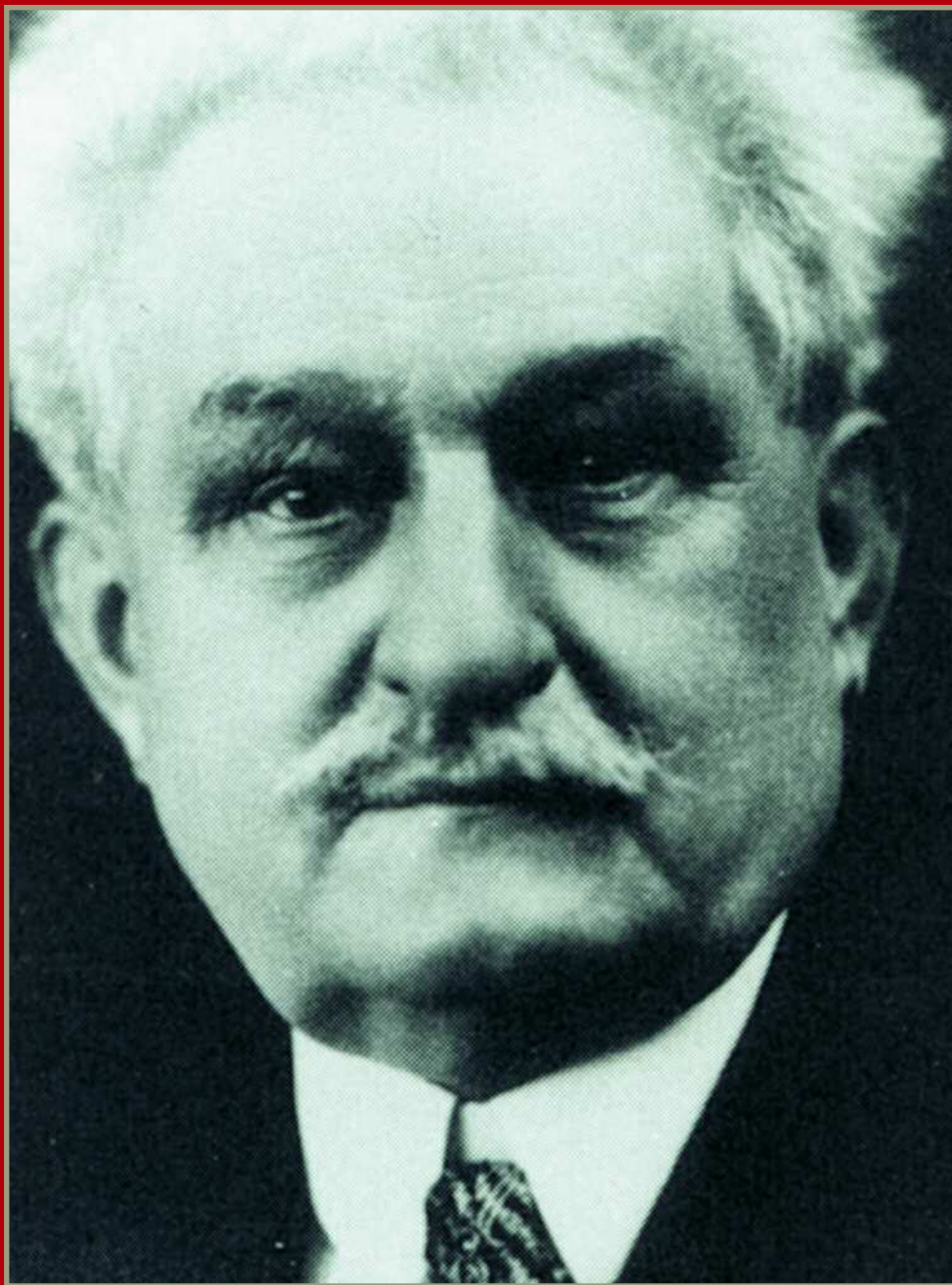


SATIE: Parade. La bella excéntrica. Preludios fofos. Sócrates. GRANT JOHANNSEN, piano.

MARIE-THÉRÈSE ESCRIBANO (Sócrates), MICHÈLE BEDARD (Fedra), EMIKO IYAMA (Aloibiade), GERLINDE LORENZ (Fedón). ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE LUXEMBURGO. Director: LOUIS DE FROMENT. DIE REIHE. Director: FRIEDRICH CERHA. LICORNE 901 601 S. ADD. 61'12".

LEOS JANÁČEK

(1854 - 1928)



Por su fecha de nacimiento, de la que este año se conmemora siglo y medio, el compositor checo hubiera debido tal vez pertenecer al grupo de creadores nacionalistas de su país. Pero su interés por el folclore le hizo derivar hacia nuevos terrenos, al punto de convertir su estilo propio en una forma de realismo musical. Janáček aplicó este principio al género de la ópera, basando la línea vocal de sus personajes en la cadencia y musicalidad del lenguaje checo. La serie de obras que legó a la escena lírica se considera en la actualidad como una de las producciones más importantes del siglo XX. Las páginas que siguen están dedicadas a recordar su figura y poner de manifiesto la extraordinaria vigencia de su arte.

SIETE APUNTES SOBRE LEOS JANÁČEK

Más que apuntes, son fotos. No instantáneas, ya que algunas se despliegan en el tiempo. Son siete aspectos, momentos, enfoques significativos de la vida y la obra de nuestro buen amigo Leos Janáček. Empezan con una mujer y acaban con otra; no apresuremos conclusiones por eso. Por una vez, hablamos muy poco de ópera. En cambio, nos detenemos a contemplar de cerca ciertas obras corales.

Para la mayoría Wilhelm Furtwängler fue un renovador, un rompedor, un músico profundamente original, creador de un nuevo lenguaje expresivo, modelador de acentos sorprendentes, cincelador de frases insólitos y descubridor de un pensamiento musical. Algo o mucho hay de esto. Aunque se ha de partir de una premisa incontrovertible: el director berlinés fue un respetuoso servidor y seguidor de una tradición que enlazaba con Richard Wagner y pasaba por Hans Richter, Felix Mottl —que ahorraría y fijaría las bases técnicas y estilísticas del joven músico—, Arthur Nikisch y Felix Weingartner; y que conectaba lógicamente con los maestros que habían conducido sus primeros balbuceos en Munich: Rheinberger, Schillings y Walbrunn.

Foto de boda: La joven pareja



Leos y Zdenka, de novios, en 1881.

En la primera foto, vemos a Leos Janáček con su joven esposa, Zdenka Schulzová. Atención, habría que decir Schulz, no Schulzová. Porque su familia es de raíz germánica. No sólo raíz, sino también de índole y vocación. Los Schulz eran ese tipo de familia germánica que tanto hizo por destruir el Imperio multinacional al presionar, herir, forzar y humillar a las naciones que lo componían, sobre todo las eslavas. Para eso no hacen falta ideas ni adscripciones políticas; se empieza por considerar el checo como lengua para criados, el alemán como lengua de cultura y elevados empleos, y el resto viene por añadidura. Sorprende que el joven nacionalista demostrativo (ese tipo de militante joven que enmascara su debilidad mediante la provocación y los gestos maleducados) se casara con la hija de una de esas familias que apenas si le perdonan la vida a los eslavos, y si se trató de una apuesta (“a ésta me la llevo yo”) el ganador lo pagó caro toda su vida. Leos podría haberse olvidado de su novia de Brno al marcharse a estudiar a Leipzig, pero no fue así. Se casaron el 13 de julio de 1881. Ella tenía dieciséis años; él, veintisiete. Pronto empezó a ir mal el matrimonio entre la modosita Zdenka y su joven profesor de piano, de aspecto indómito y con fama de rebelde; entre la hija única del director de la Escuela Normal de Brno y uno de sus subordinados. Por eso, como veremos, Janáček amó a otras mujeres, aunque de manera casta. Algo parecido al segundo matrimonio de Smetana, que también amó en sus últimos años a mujeres más jóvenes, cultas y vivas que la propia, tan distinta de la desaparecida. Leos y Zdenka nunca se separaron, eran otros tiempos. Queda de aquel amor una pieza pianística temprana, *Tema con variazioni*, o *Variaciones Zdenka*, obra de salón de unos nueve minutos que el enamorado le dedicó a la linda estudiante. En la foto están recién casados, y no saben lo que les espera juntos.

Pero lo más doloroso de esta relación es el destino de Olga, la hija amadísima de su padre, confidente, amiga, deliciosa criatura que le comprendía como nadie, que nació en 1882 y murió de fiebres tifoideas en 1903, a los veintiún años, poco después de terminar su padre la primera gran obra de madurez, *Jenufa*, y antes de que se estrenara. Hay una obra para ella, *Elegía en la muerte de mi hija Olga*, con un piano intimista, un coro emocionado y una línea desgarradora del tenor. Hay recuerdos de Olga, evidentes tal vez para los íntimos, en la bellísima primera serie de *En un frondoso sendero*, para piano solo.

Foto del alma: música de la palabra

Avanzados los años ochenta, Janáček llevó a cabo numerosas y fructíferas investigaciones y recopilaciones folclóricas con su amigo Frantisek Bartos, diecisiete años mayor que él. Bartos y Janáček formaron una pareja anterior y semejante a la de Bartók y Kodály. Estas investigaciones condujeron primero a la edición y la publicación de música popular. No tardó mucho el compositor en usarla en sus propias obras instrumentales: las *Danzas de Laquia*, dvorákianas como las *Danzas eslavas*, son de 1889-90. Seguirán piezas influidas por ese acervo, y haríamos bien en seguir las como



Frantisek Bartos (1837-1906), colaborador de Janáček en la investigación del folclore moravo.

se sigue una pista si queremos comprender el sentido de la obra de Janáček en el camino decisivo hacia *Jenufa: Celos* (1894), obertura eventual para *Jenufa, Hospodine* (Señor, ten piedad, 1896, para cuarteto solista, coro mixto doble, órgano, arpa y metales), *Amarus* (1898), *Otce Nas* (Padre Nuestro, 1901) y, desde luego, la sublimación y perfección de todo esto, *Jenufa*, compuesta entre marzo de 1894 y marzo de 1903.

Al margen de esto, pronto recibe Janáček una importante lección, que viene tanto de esa práctica folclórica como del habla de la calle: cada palabra o frase, en el habla, tiene una “curva melódica” o una “melodía discursiva”, y esto será esencial en su método de composición. En efecto, se ha señalado a menudo la actitud de Janáček hacia la musicalidad de la lengua hablada, su afición a anotar la manera en que hablaba la gente, aunque también el gruñido de un animalejo, el canto de un pájaro. En su viaje a Londres en 1926, una tarde anota musicalmente la manera de decir *yes* por parte de veinte personas de nacionalidades distintas. Todo es anotable, y en ese canto, manifiesto o no, está la verdad esencial de la persona, el animal o la situación. “El arte de la escritura dramática consiste en componer una curva melódica que inmediatamente revele, como por arte de magia, un ser humano en una fase crucial de su existencia” (1905).

Pero antes que nada había que librarse de uno mismo, y uno mismo es, a menudo y en su juventud, lo que las vigencias inmediatas y efímeras consiguen que uno sea. Si uno nace en medio de sensibilidades románticas, tan gesticulantes y falsas, mas también tan consoladoras, tendrá que librarse algún día de esa pesada capa para descubrir las verdades concretas que se esconden por ahí. Por ejemplo, en las líneas anotables de nuestros vecinos. Para esa liberación de uno mismo hay varios caminos. Uno de ellos, la zambullida en la música de los campesinos, en su verdad y en sus verdades. Dejemos hablar al propio Janáček.

“En cada nota de una canción se halla el fragmento de una idea. Si dejas una sola nota de la melodía, verás que aparece incompleta y pierde sentido (...) Las canciones populares son tan bellas como la lengua de la que surgen, y dependen de la localidad en que se cantan, del tiempo en que se cantan, de la ocasión y del modo. Estas circunstancias varían la melodía y el ritmo de las canciones. Las gen-

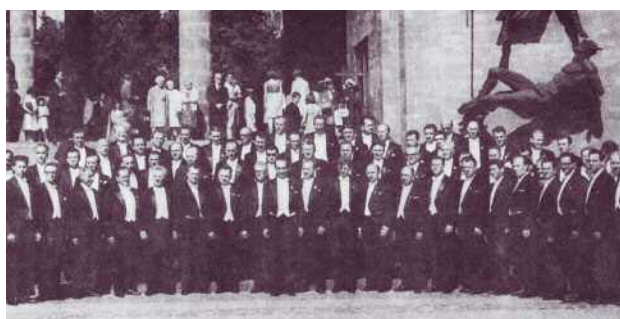
tes del pueblo no cantan las canciones más que en los momentos adecuados (...) Por eso, muchas de ellas se cantan sólo raras veces. Afortunadamente, algunos cantantes preservan las canciones en la memoria. Están muy solicitados para cantar en los campos y en las bodas. (...) Un trío de cantantes campesinos muy conocidos cantó para mí 600 versos de 58 canciones en dos tardes. Parecía que una canción motivaba la siguiente” (del viaje a Laquia y Valaquia con Frantisek Bartos en 1888).

Es cierto que Janáček no es un romántico. Cuando oye a Fanny Davies tocar en un ensayo la parte solista del *Concertino*, en plan romántico, le da un ataque y hay que retirar la obra del programa (Londres, mayo de 1926). Pero él fue un epígono romántico durante mucho tiempo, hasta ese momento que señalamos, cuando la música popular le sacó del error. *Sarka* es su pecado de juventud romántica. *Jenufa* es el encuentro consigo mismo. En medio quedan las recopilaciones folclóricas con Frantisek Bartos. Las excursiones de Janáček con Bartos son una culminación, porque tienen antecedentes en las cosas que aprendió en sus tiernos años con el padre Pavel Krížkovsky, compositor y maestro de coro que enseñó y protegió a Leos en el convento agustino de Brno. Y Krížkovsky no venía de la nada, sino de al menos otro investigador del acervo popular y también cura moravo, Frantisek Susil, fallecido en 1860. Caramba con los curas. Janáček utilizará textos de Susil en obras corales. ¿Será cierto que el contacto del pueblo cura el morbo quimérico?

Pero dejemos que Janáček hable un poco más.

“Los estudios musicales que he hecho en relación con el aspecto musical del lenguaje hablado me han llevado a la convicción de que todos los misterios melódicos y rítmicos de la música se pueden explicar por la melodía y el ritmo de los motivos musicales del lenguaje hablado. En mi opinión, no puede uno convertirse en compositor dramático sin haber hecho ese tipo de estudios sobre el lenguaje” (1926). “Para mí, la música que emana de los instrumentos, sea de Beethoven o de otro compositor, contiene poco de auténtica verdad; cuando alguien me habla, escucho más las modulaciones tonales de su voz que lo que realmente dice. Así sé enseguida quién es, qué siente, si está mintiendo, si está agitado o si plantea una charla convencional. Incluso puedo sentir, o mejor, oír, cualquier pesar oculto... He anotado melodías de discurso desde el 97. Tengo una gran colección de cuadernos llenos; ya ve usted, son la ventana a través de la cual contemplo el alma” (1928).

Foto virada: rusofilia y paneslavismo



Maestros: Coro de maestros moravos, con Antonín Pucapsky, director. Años 60.

La cuestión de la rusofilia y el paneslavismo de Janáček tiene verdadero interés. Ahí no fue profeta, ahí no fue lúcido. Ahí se dejó llevar por la pasión chauvinista. Los humillados y ofendidos checos creyeron encontrar liberación en la madre Rusia frente a las sevicias de la madrastra austríaca y la malvada tía húngara.

“A los cincuenta años no se puede considerar ya esa atracción suya por Rusia como un entusiasmo juvenil que se moderaría con el tiempo. Seguía considerando a Rusia como la madre patria de los eslavos en virtud del cometido específico que cumplió la Gran Moravia del siglo IX en la cristianización de Rusia” (Guy Erismann).

El paneslavismo es una ideología frente al dominio aplastante de lo germánico. Dominio, humillación, invasión, todo al mismo tiempo. Había un gran problema: la propia Rusia, atrasada, oscurantista, sempiterna tierra de siervos y de dirigentes indignos. Ahora bien, ¿no había acudido el zar a proteger a los eslavos aplastados por los otomanos en la guerra ruso-turca de 1877-1878? Más recientemente, la revolución peterburguesa frustrada y aplastada de 1905 permitía una esperanza ilustrada y llena de contenido social (aquí, el zar era el malo).

Durante la gran guerra, Janáček celebrará los avances rusos contra las posiciones y tropas del Imperio, en el que estaba encuadrada su patria sin estado. Hay mucho de chauvinismo y de ceguera en ese paneslavismo, pero hay que comprenderlo, y no sólo por el éxito de independencias postimperiales como la checoslovaca y la polaca. Janáček tiene en artes plásticas varios antecesores y contemporáneos, toda la pintura histórica del siglo XIX, y una celebración de su propio tiempo, la del cartelista y pintor Art Nouveau Alfons Mucha, que pintará los grandes óleos de *La epopeya eslava* (1912-1930). No forzamos las cosas si sugerimos que la *Misa Glagolítica* es el equivalente sonoro de las pinturas de Mucha. Por lo demás, Leos Janáček se atiborró de congresos y exposiciones paneslavas, participó en asociaciones de amistad con Rusia, fundó el Círculo ruso en 1898, visitó el país repetidas veces, no comprendió (ni él, ni casi nadie) que el paneslavismo era un arma del expansionismo zarista (el zar de las Rusias nunca tenía bastante tierra), y creyó que el modernismo de una parte de San Petersburgo era su Rusia ideal, lo que permitía desconocer la Rusia real.

Para lo que nos importa, Rusia fue fuente permanente de inspiración para Janáček. Es preciso reconocer que a nuestro compositor no le inspiraba la Rusia siniestra del Kremlin, sino la de los grandes escritores del siglo XIX, la Rusia que lo mismo dio a Pushkin, Lermontov y Gogol, que a Turgeniev, Tolstoi o Dostoievski. La misma que dio a Glinka, Dargomishki, Musorgski, Chaikovski, los dos Rubinstein, Rimski y Borodin. *La muerte* (1876) fue una composición temprana de Janáček, un melodrama (recitado sobre orquesta) que se perdió y que se basaba en un texto de Lermontov. Al margen de pequeñas cosas, como una *Danza cosaca* por aquí y algún coro eslavo por allá, las obras literarias rusas más importantes que inspiraron a Janáček son las siguientes. Las dos primeras no dieron lugar a nada, pero ahí están como testimonio de ese estímulo permanente.

Ana Karenina, novela de Liev Tolstoi, que Janáček podría haber convertido en una ópera. Quedan esbozos que se pueden datar en enero de 1907.

El cadáver viviente, de nuevo Tolstoi, ahora teatro. Pensada allá por los días de eclosión y renacimiento, en el otoño de 1916.

La tormenta, drama de Alexandr Ostrovski. Que, como es sabido, da lugar a una de sus obras maestras, la ópera *Kat'a Kabanová*. Es su última ópera realista-naturalista. Los mundos de las otras tres ya no tienen nada que ver con lo ordinario.

Aunque Janáček parece esquivar a Tolstoi, éste le había inspirado un *Trío* con piano llamado *Sonata a Kreutzer* que se inspiraba en la novela corta de este título. Eso fue en 1908, y se llegó a tocar en Brno en 1909, pero la obra se perdió. Más tarde, Janáček compuso el *Primer Cuarteto de cuerda* (1923), llamado precisamente *Sonata a Kreutzer*. Aunque se ha discutido que hubiera identidad entre el *Trío* perdido y

el *Cuarteto*, recientemente se ha reconstruido aquél a partir de éste (ver discografía en este mismo Dossier).

Taras Bulba (1915-1918), poema sinfónico en tres movimientos a partir de la novela de Nikolai Gogol, sobre el carácter supuestamente indomable del pueblo ruso. Lo estrenó Frantisek Neumann en 1921.

Pobádka (Cuento de hadas), para violonchelo y piano. Cuatro movimientos camerísticos que se pretenden trasunto de un relato incluido en el poema *La leyenda del zar Berendei*, de Vladimir Jukovski, poeta de la primera mitad del XIX. Por ahí anda el zarevich Ivan, el mismo de *El pájaro de fuego* stravinskiano.

De la casa de los muertos, su última ópera, la que no llegó a ver estrenada, basada en un amplio relato de carácter autobiográfico en el que Fiodor Dostoievski contaba su condena en Siberia. Es el primer retrato de un campo de concentración en un medio como la ópera, tan esquivo a tales temas. Ópera austera, desolada, sin papeles femeninos (aunque con alguna voz femenina, entre ellas Aleia, papel travestido, uno de los protagonistas, si es que aquí hay protagonistas).

Sorprende hoy día la rusofilia de Janáček, y sorprendería aún más en nuestra perspectiva de los años setenta y ochenta, cuando la dictadura comunista amenazaba con ser perenne. Janáček, el rusófilo, era una extraña figura ante aquella dictadura implacable, pro-rusa, antinacional, sufrida por checos y eslovacos entre 1948 y 1989, en un país desnacionalizado, lleno de calles con nombres rusos. Lo que no impidió que Janáček se convirtiera en esos años, incluso contra el parecer del propio sistema, en un gran héroe nacional. En rigor, el sistema tampoco se opuso en bloque, y hasta suministró cómplices que apoyaron a los músicos, esos mismos músicos que se afanaban por la causa de Martinu, aunque éste jamás quiso volver a su país. Pensemos en Zdenek Nejedly, defensor de la herencia de Smetana y enemigo de todo lo demás, y por lo tanto de Janáček, un crítico contrario al paneslavismo (esa fue su parte lúcida) que incomprendió *Jenufa* y la obra madura de nuestro compositor (ésta fue su parte ciega). Pues bien, este enemigo de Janáček llegó a ministro de cultura con el primer gobierno comunista, en 1948, y fue un elemento decisivo en la subida de Janáček a los altares patrios. Las vueltas que da la vida.

Foto ampliada: coros que lo dicen todo (1906-1916)

Debió de ser en 1904, año del estreno de *Jenufa* y en plena elaboración del duelo por Olga, cuando Janáček escuchó por vez primera el Coro de maestros moravos (maestros de escuela, se entiende), formación reciente dirigida por Ferdinand Vach. Al punto, les compone algunas piezas en dialecto. Atención: este coro ha representado en todo el mundo la música checa, y existe todavía hoy, cien años después. En la discografía relacionamos dos referencias suyas, las dirigidas por Antonín Tucapsky y por Lubomír Máti (Supraphon y Naxos). Y son los maestros moravos quienes aparecen en esta foto. En los años siguientes, nuestro compositor entregará a Vach sus tres mayores composiciones para coro masculino, de un nacionalismo combativo y manifiesto, mas también ricos en dimensión social y en solidaridad con los oprimidos. Revive aquí el investigador del folclore, el que se formó sobre todo en los años de trabajo con Bartos. Resurge también el experto director de formaciones corales.

El poeta Petr Bezruc (1867-1958), cuyo verdadero nombre era Vladimír Vasek, fue autor del poemario *Cantos de Silesia*, en el que Janáček buscó los textos para esas tres obras maestras a *cappella*, *Marycka Magdónová*, *Kantor Halfar* y *Los 70.000*, poemas sobre la persecución que, entre polacos y germanos, sufrieron los checos de Silesia. “Estas obras carecen de apoyo instrumental —escribe Ian Hors-



Londres, mayo de 1926. Leos Janáček con Rosa Newmarch, Adila Fachiri, Fanny Davis y Jan Mikota.

brugh—, y la escritura rítmica y armónica supone un enorme desafío”. Las obras comienzan siempre con voces simultáneas, y evolucionan de manera progresivamente compleja, como en la intrincada culminación y el final a gritos de *Los Setenta mil*. *Kantor Halfar* narra el acoso hasta el suicidio de un maestro de escuela que se empeña en hablar checo. La miseria también empuja al suicidio a la protagonista de la conmovedora *Marycka Magndónová*. *Los Setenta mil*, la rebelión de otros tantos checos frente a la explotación en las minas y la obligatoria germanización o polaquización. Son obras de contenido social, de identificación y compasión con el humilde y el explotado. Janáček compone varias obras así. Y la culminación será *De la casa de los muertos*.

En unas cuantas semanas de 1916, antes del estreno praguense de *Jenufa*, Janáček compone varios coros femeninos para un tiempo en que los hombres están en la guerra, porque el Coro de maestros moravos ha sido movilizado en pleno. Durante la guerra ya no se puede hacer propaganda nacionalista explícita, así que habrá que disimularla con textos menos notorios que los anteriores. Serán *La huella del lobo*, con poema de Jaroslav Vrchlicky, las tres *Canciones de Hradcany* y *Kaspar Rucky?*, basados en poemas de Frantisek Procházka.

Jaroslav Vrchlicky ya había sido fuente de dos obras de enorme importancia en el itinerario estético e ideológico de Janáček, las cantatas *Amarus* (1897, primera versión) y *Evangelio eterno* (1914). Otro poema de Vrchlicky dará lugar a la obra orquestal *La balada de Blaník* (1920). *Amarus*, para soprano, tenor, barítono, coro mixto y orquesta, contaba la historia de un novicio aprisionado en un convento aterrador que encuentra la libertad en la contemplación del amor de una pareja y en su propia muerte. Esta obra había sido decisiva en la elaboración de *Jenufa*. *Evangelio eterno*, para tenor, soprano, coro mixto, órgano y orquesta, utilizaba un poema del libro de Vrchlicky *Frescos a gobelíny* (Frescos y tapices) y es una declaración del amor del “ver-

dadero Evangelio” después de las guerras balcánicas e inmediatamente antes de la carnicería que comienza en el verano de 1914.

La huella del lobo (Vlcí Stopa) tiene un acompañamiento pianístico que describe o apoya la narración y las situaciones. Esa huella conduce al viejo atamán a descubrir la culpa de su amada, con triste final. El coro conduce la narración, pero de él surge la voz solista de una soprano que asume las palabras del viejo celoso; en ocasiones, esa parte la asume un tenor (como en los registros de Veselka y Wood). La elección del poeta de los otros cantos femeninos era en sí misma nacionalista. En efecto, el hoy bastante olvidado poeta moravo Frantisek Procházka era una referencia para el canto de la nación checa, con acentos muy líricos. En *Kaspar Rucky* las voces femeninas, con mínima polifonía e intervenciones claras de una soprano del conjunto, cuentan el final terrorífico, mas también humorístico y fantástico, del alquimista de ese nombre que en 1612 había sido condenado a ser descuartizado. Rucky escapa a la condena ahorcándose, pero el diablo le reserva una horrible broma. Pero ¿y a los Rucky que vengan después, cómo se les castigará?

Las tres *Canciones de Hradcany* proceden de un poemario de ese título que Procházka publicó en 1894. Este ciclo tierno y refinado dura entre dieciséis y dieciocho minutos; la tercera canción se lleva la mitad del tiempo. Hradcany es la colina praguense en que se encuentra el viejo castillo en que vivían los reyes checos. *El callejón del Oro*, a cappella, evoca la calle en que se supone que vivieron los alquimistas del emperador Rodolfo; a los ojos enternecidos del poeta y del compositor, en aquellas casucas ahora viven sólo los pobres, aunque a dos pasos hay maravillosos edificios. Una flauta imita el agua de *La fuente llorosa*, canción con la ya entramos en el Belvedere, en el jardín. Una soprano se destaca en este canto de nostalgia de los bellos días perdidos, cuando los reyes checos habitaban el castillo. El arpa acompaña *Belvedere*, en que el coro se mueve en gamas discretas, suaves. Una soprano y una mezzo surgen del coro en este nuevo canto nostálgico, una evocación que de nuevo disimula el auténtico objeto de esa añoranza. Estas tres delicadas canciones y las óperas realistas parecen de compositores distintos, opuestos.

Foto en color: del ninguneo al renacimiento



Masaryk: Tomas Garrigue Masaryk (1850-1937), Presidente de la República Checoslovaca entre 1918 y 1935.

Si eres compositor, no puedes ejercer la crítica sin pagar por ello antes o después, salvo que simultaneidad de fuentes de poder. Una mala crítica juvenil de Janáček contra Kovarovic (de 1887) traerá cola. El Teatro Nacional de Praga, en manos de Kovarovic, se niega durante más de una década a estrenar *Jenufa*. Y estrenar en ese teatro, precisamente en ese, que no sólo tiene una orquesta mejor que el de Brno sino que es todo un símbolo, era lo que le daba sentido a la obra de un compositor checo.

Pero el rechazo de *Jenufa* en Praga no es sólo una cuestión personal del cacique Kovarovic hacia el tipo que le hizo

una mala crítica. Es, sobre todo, desdén hacia un compositor provinciano, un músico menor, que está muy bien como folclorista, pero que quiere salirse del tiesto y entrar en las salas de conciertos, y más aún, en los teatros de ópera. Habrase visto.

Si varias décadas después de morir Janáček todavía se encontraba aquí y allá en manuales que Janáček era un verista, ¿qué no dirían aquellos contemporáneos suyos que se consideraban más preparados, refinados y vertidos al futuro que él? Ahora vemos que aquella generación posterior a Dvořák (Fibich, Foerster, los jóvenes como Josef Suk y Vítěslav Novák) vivían plenamente en el pasado romántico, y sabemos que Janáček preparaba en aquella Moravia encerrada una de las pautas del futuro y de superación del romanticismo. Pero ellos no podían saberlo. Acaso no lo sabía muy bien el propio Janáček. El caso es que *Jenufa* se estrena en 1903, pero sólo en Brno; que el estilo de Janáček ya es otro, ya es *el suyo*, y que eso le va a aislar todavía más durante algo más de una década, hasta más allá de los sesenta años. Pero él sigue adelante. Compone un par de óperas, *Destino* y *Brouček*, que no son redondas, pero sí de gran interés en su evolución. Para regresar al realismo de *Jenufa*, más despojado y terrible aún, en *Kat'a Kabanová*. Y las tres grandísimas óperas finales. No debe de ser fácil trabajar en soledad e incompreensión, perdido en varias geografías: entre los cincuenta y los sesenta y dos años, en la oscura Brno, en el olvido. Mientras en Praga, al mencionar su nombre, algunos menean la cabeza, compadecidos, indulgentes: este pobre Janáček... qué lástima... el caso es que tiene dotes... pero, caramba, quiere ser el que no es, y eso no puede ser... Continuar en la brecha en tales condiciones es una proeza.

En 1916, en plena guerra, se estrena *Jenufa* en Praga. Frantisek Vesely y su esposa son los que han arreglado la reconciliación entre Kovarovic y Janáček. Pero el director impone cambios. Que no eran sólo el trágala de un rencoroso, sino la opinión docta de alguien más preparado que ese paletillo de Brno, al que se le ve el pelo de la dehesa. El caso es que desde ese mismo momento *Jenufa* se estrena en todas partes: Viena (1918), Colonia (1918, Klemperer), Francfort (1923), Berlín (1924, Kleiber), Met (1924, Bodanzky). En 1926, diecisiete teatros en todo el mundo programan *Jenufa*. Y en 1926 *Kat'a* se estrena en Berlín (Charlottenburg), con asistencia de Schoenberg, entre otros.

Por fin le reconocen. Por fin. En 1924 cumple 70 años.

Todo esto impulsa su creatividad. Esto, más su amor hacia Kamila y la euforia por la independencia nacional. Por ejemplo, andaba desanimado con *Brouček*, llevaba engolfado nueve años con la primera parte, ¡y en 7 meses de ese año 1916 compone la segunda! Por cierto, *Brouček* es la única ópera que estrena en Praga (1920), y no tiene éxito.

En esos años, Janáček renace. ¿Hay algo más vital que el sexteto de viento llamado precisamente *Juventud* (Mládi) compuesto por un muchacho de setenta años? Podemos imaginarnos a un aficionado entre el público del estreno del *Concertino* en Francfort (V Festival de la SIMC de 1927) llevándose una sorpresa. Creía que ese tal Janáček era un joven, por la vitalidad de aquella pieza concertante para piano, tres cuerdas y tres vientos, y resulta que es un anciano. Ahí tenemos también la vitalidad de la *Sinfonietta*, esa obra dedicada a Rosa Newmarch que se le ocurre cuando está un día sentado con Kamila en el parque de Písek, escuchando una banda; o acaso porque le piden una fanfarria para el Festival Sokol, y esa fanfarria se convierte en cinco movimientos, en 25 minutos de contenido patriótico y sin embargo excelso.

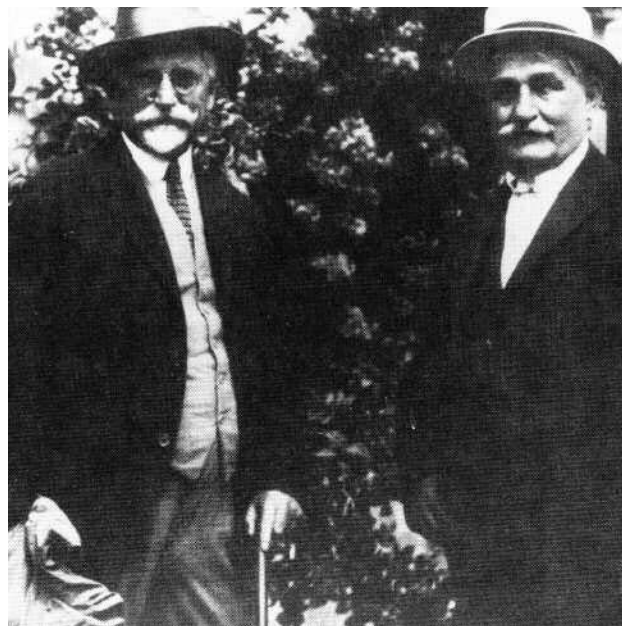
Ese renacer creativo, que sin duda está también relacionado con la independencia y con Kamila, culmina en 1926,

en la exaltación checa de la *Misa Glagolítica*, compuesta a partir del texto eslavo antiguo y tras darle vueltas durante cinco años a la idea de componer una misa eslava: "Tuve la visión de San Venceslao y escuché el idioma de los misioneros Cirilo y Metodio". La composición fue rápida: entre mediados de septiembre y mediados de octubre de 1926. Para un artista, no hay nada mejor que estar poderosamente motivado, y a él le reconocen ahora en todas partes. Pero hay un lugar importante que se resiste a sus óperas: Londres.

Mrs. Rosa Newmarch (1857-1940) era especialista en música rusa y había traducido varios libretos de óperas rusas. Pero tras la revolución, se vuelve hacia otros países eslavos, en especial hacia los checos. Así, organizó un concierto Janáček en Londres, con obras importantes, pero menores en comparación con sus óperas, aunque tal vez no había otra manera de empezar con este autor desconocido en Inglaterra. Janáček está impaciente, por su edad, y no sólo le queda poco tiempo, sino que ya ha aguantado demasiado. Pero, como dicen hoy los castizos, es lo que hay. Leos seguía siendo un hombrecito provinciano, de una pieza y receloso —escribe Guy Erismann. El desprecio en que le habían tenido hasta su vejez le había hecho desconfiado del mundo de la música, y su gloria fulgurante podía incitarle a ponérselo difícil a los demás.

Londres le reconoce siquiera un poco gracias a Mrs. Newmarch. Pero Londres se resistirá a las óperas de Janáček durante décadas. En cierto sentido, ahí se simboliza el alcance del éxito tardío de Janáček: sí, nos gusta, pero hasta aquí, y no más allá. Además, durante años estuvimos ciegos para todo lo que no fuera Viena. La adormecedora victoria vienesa ha servido para negarle modernidad a todo lo que no fuera por ese camino. Ya habíamos encontrado el dogma a seguir. Todo lo que fuera por otro camino, sencillamente, no era moderno.

Foto con fuegos artificiales: la independencia



Con el pintor Alphonse Mucha (1860-1939) en Luhacovice, 1922.

En sus últimos diez o doce años de vida, tres cosas alegran y exaltan la vida de Janáček. Hemos visto una de ellas, el reconocimiento de su obra, aunque muy tardío. Repasaremos ahora brevemente las otras dos: la independencia nacional y un poderoso amor que también fue tardío.

El 28 de octubre de 1918, dos semanas antes del armisticio de Compiègne, se proclama la República Checoslovaca. Este país es uno de los que serán llamados estados sucesores del Imperio austro-húngaro. Masaryk y Benes son artífices de esta independencia, porque convirtieron una parte de aquel Imperio —su parte— en potencia vencedora. Porque los compatriotas de Janáček habían combatido con la llamada Legión Checa en el bando aliado. Los que no estuvieron de acuerdo con el enfoque, y que no eran necesariamente antichecos, consideraron que sencillamente ambos políticos habían engañado a los aliados, sobre todo a los americanos, puesto que ingleses, y sobre todo franceses, estaban dispuestos a dejarse engañar si ello redundaba el perjuicio de la odiada Austria y la detestada Alemania. Desde entonces se han dado intentos de repetición de la jugada, políticos que han creído poder independizar sus predios liliputienses mediante el arte de azuzar una potencia extranjera contra la odiada metrópoli.

Pero la República Checoslovaca empezó bien, muy bien. Un buen trozo de Austria que no tuvo que padecer la celebración de un tercer centenario de dominio extranjero, más un pedazo de la muy enemiga Hungría y en detrimento de ésta (Eslovaquia), algo que iba más allá de cualquier expectativa o esperanza de tan sólo un par de años antes, incluso menos. Durante veinte años, la flamante y joven República fue uno de los países más ilustrados y cultos del período de entreguerras. Así, hasta que el Tercer Reich dividió y engulló todo el país. Más tarde, otra gran potencia, la URSS, haría algo por el estilo. Al entusiasmo de 1918 le correspondían las Némesis de 1938 y de las décadas siguientes al proceso Slánsky.

Pero de momento estamos celebrándolo, estamos en 1918-1919. Janáček no se identifica especialmente con Masaryk, pero su nacionalismo no puede pedir más. Y en pleno entusiasmo por la independencia compone la segunda parte de *Brouček*, la excursión al siglo XV, a la guerra husita, episodio nacional por excelencia; y una obra coral de *celebración como La legión checa*, porque ya han pasado los años de la *denigración de Kántor Halfar*. Pero, atención, algo más tarde compone Janáček otra pieza coral, *El loco errabundo*, para coro femenino con soprano solista, a partir de un poema de Rabindranat Tagore, que estuvo en Praga en 1921 y causó sensación. Esta obra coral es como una advertencia ante tanto optimismo, en medio de la embriaguez de la independencia, simultánea a la desdicha y humillación de los vecinos austriacos, alemanes o húngaros, que no podían traer a la larga nada bueno. ¿En qué medida era Janáček de veras consciente de esto?

Ya hemos visto las otras grandes obras de la independencia, que culminan en dos nuevas piezas de gran celebración, la *Sinfonietta* y la *Misa Glagolítica*. Abandonemos aquí los fuegos artificiales.

Foto íntima: Los amores tardíos

Es probable que Janáček necesitara tener siempre ocupado el corazón. Hacia atrás en el tiempo, le sospechamos amores que quizá no fueron confesados, atracciones, tentaciones: la Kamila Urvalková que inspiró la ópera *Destino*, incluso la joven Fedora Bartosová que perpetró el libreto en verso de la misma ópera, una amiga de Olga, la hija fallecida. A menudo lo que importa de los amores es el fuego que mantienen encendido. Al final de su vida, Janáček tuvo un amor que mantuvo ese fuego a unos niveles insospechados. La mujer se llamaba Kamila Stösslová (por su matrimonio con David Stössl). La había conocido en 1917, en plena guerra, en el balneario de Luhacovice, como a la otra Kamila. Tenía Janáček sesenta y tres años, y ella veinticinco. Desde ese momento, hasta su muerte once años después, el



Kamila Stösslová en su juventud, hacia la época en que conoció a Janáček.

compositor llevó un diario en que dio cuenta del amor hacia esa mujer. La relación siempre fue platónica y Kamila inspiró algunas grandes figuras de mujer llenas de significado, como Kat'a, la víctima de la represión; como la gitana Zefka, personaje sugerido que pone en movimiento al héroe de *Diario de un desaparecido*, una figura femenina que es trasunto de libertad; como la zorrilla Bystrouska, el eterno femenino que también vive en libertad y lucha por ella. Ya vimos que Kamila se encuentra en el origen de la exaltación de la *Sinfonietta*. Y sabemos que el *Primer Cuarteto "Sonata a Kreutzer"*, es resurrección del perdido *Trío* gracias precisamente a Kamila. Y que el *Segundo "Cartas íntimas"*, saca su título de las cartas entre Leos y Kamila. La obra iba a llamarse *Cartas de amor*, en referencia a las 600 cartas entre Kamila y Leos, pero éste prefirió finalmente un título más genérico aunque acaso no más púdico. Una de las características de la plena madurez de Janáček, la comprensión de la explotación de la mujer y el desdén hacia lo femenino, la conciencia del valor intrínseco de lo femenino, tiene en la compañía de Kamila un decisivo refuerzo.

Kamila está presente en el momento de la muerte de Janáček. el 30 de julio de 1928, Kamila, su marido y el pequeño hijo de ambos, de once años, acudieron a visitar a Janáček a Hukvaldy. Como sucedía a menudo, David tuvo que ausentarse, y ante el anciano artista aparecía la promesa de unos cuantos días felices a solas con Kamila, que a la sazón había engordado bastante y tenía treinta y seis años. El día 6 de agosto, el niño se pierde por los alrededores. Le buscan todos angustiosamente. Lo encuentran. Janáček sufre un enfriamiento a causa de la búsqueda. Eso y su deteriorada salud le llevan a la muerte unos días después, el domingo 12, en Ostrava.

UN EPISODIO DE LA VIDA PRIVADA

Zdenka Janáčková, esposa de Leos Janáček, dictó sus memorias a una secretaria entre 1933 y 1935, pero estas no se publicaron hasta 1998 y en versión inglesa. A continuación ofrecemos unos fragmentos de las mismas en las que la autora evoca las infidelidades de su marido. El texto se publica en castellano por primera vez.

Cuando volví al hotel, Leos ya había llegado. Estaba aún más furioso que la noche anterior. Enseguida empezó a reprocharme que la Sra. Horvátová le había reñido. Ella le acusó de haber sido descortés, al no acompañarla a casa por la noche. Leos me echó la culpa. Me arrojó una entrada diciendo que era para un palco, y que no nos veríamos hasta después de la representación. Nada más decir esto se marchó. Sintiéndome desdichada, aquella misma tarde fui a casa de mi cuñada Joza para tomar el té. Por supuesto, hablaron de nuevo de la Sra. Horvátová y entonces Joza también confirmó lo que Vera me había contado por la mañana. Con el ánimo por los suelos, me fui al teatro y después a cenar con mis amigos de Brno. Esta vez mi marido nos acompañó al momento. Volvimos a casa solos; él no habló, yo tampoco. Estuve llorando hasta las primeras horas de la mañana. Era domingo (28 de mayo), y estuvimos haciendo los preparativos para el viaje. Hice la maleta, luego recibí una carta de la Sra. Horvátová, acompañada de su foto, disculpándose de que no íbamos a volver a vernos¹. Leos y yo comimos solos, hasta pidió champán, pero era demasiado tarde para que eso pudiera cambiar las cosas. Viajamos a casa muy distanciados. Mára, que se había puesto muy contenta con las críticas de *Jenufa*, nos esperaba en la estación con un ramo de rosas. Había memorizado algunas palabras especiales para recibirnos. Pero cuando nos miró, me contó, retuvo el aliento y no dijo palabra. Al llevarla aparte, le advertí: “Mára, algo ha pasado, pero no me preguntes nada por ahora”. Ya



llevaba tiempo suficiente con nosotros para darse cuenta de cuál era el problema.

Lo que más me dolía era saber que Leos realmente quería tenerme como confidente. Intentó persuadirme que no había nada irregular en su relación con la Sra. Horvátová, que solo era una “fusión de almas”, palabras que mandó escribir también en la guirnalda que le había ofrecido durante el estreno de *Jenufa*. Me dio a leer todas las cartas que ella le había escrito —pero no las que le escribió a ella. Ella le mandaba misivas diariamente. Al principio: “Muy estimado maestro”, luego “Querido, amado, mi amado maestro”, y después firmando “G. H.”, luego “Gabriela”, finalmente “Jelca”. Siempre escribía que me saludara de su parte².

Leos había pagado el viaje de Mára a Praga para ver *Jenufa*. Y también la envió a visitar a la Sra. Horvátová³. Al volver, contó que había hablado con ella, y dijo sin ambages a mi marido: “Pero deje de pensar en esa señora, tiene a muchos (hombres)”.

Mi marido no dijo nada. Entonces iba cada dos por tres a Praga⁴. También me dijo que yo no podía acompañarle a Luhacovice porque ahí él tenía que dedicarse enteramente a la Sra. Horvátová. Según lo que me contó, ella había exigido que vivieran en la misma casa de campo y que tuvieran habitaciones contiguas. Así que mis parientes de Praga estaban muy bien informados. Además, me contaron muchas personas lo intrigante que la Sra. Horvátová era con los hombres. Así que ¡mucho iba yo a creer en esa “fusión de almas”! Entonces llegó una carta de mi hermano, diciendo que se había ido a Halle con mi madre, y que debía volver a casa para ayudar a mi padre. Le leí la carta a mi marido. “¡Vete, vete ya!”.

Vi lo contento que se había puesto con la noticia de que yo estaría fuera. Solo un año antes lloró cuando le dejé para ir con mi madre. Aquel mismo día se marchó de nuevo para Praga⁵ y me dijo que desde ahí iría con la Sra. Horvátová a Bohdanec⁶. Al día siguiente, me fui a Viena, donde me quedé sola con mi padre, llevaba la casa, pero no le dije nada, no hacía más que preocuparme y por la noche no lograba conciliar el sueño. Mi marido escribió para contarme con qué belleza había cantado la Sra. Horvátová la *Kostelnicka* y lo que él había sentido durante su interpretación. No contesté a la carta. Mára también me escribió: el maestro había vuelto a marcharse a Praga. Lo leí y me estremecí de pena. Mi padre me miró y de repente me preguntó:

“¿Por qué no escribes a tu marido?”.

“¿Qué hay de extrañamiento en eso cuando tiene a otra mujer?”.

Se retorció las manos, “¡Por Dios! ¿Otra vez?”.

Se lo conté todo e inclinó la cabeza: “Bueno, eso es lo que pasa con una persona así. Ya tienes lo que querías”.

Recibí otra cara de Mára. “Señora, el amo se ha vuelto loco. Ha regresado de nuevo a Praga. Tenía que estar dando sus clases y no ha vuelto aún. Sus alumnos vienen por aquí. ¿Qué debo hacer? Vuelva a casa”. Le leí la carta a mi padre.

“No hay más remedio, debes volver a casa”.

¡Qué viaje más horrible! Dejé la maleta en la estación y me fui a rastras hasta casa. Mára estaba regando el jardín, se echó las manos a la cabeza:

“Jezismarjá, ¡qué pinta tiene!”.

“¿Dónde está el amo?”.

“Está en casa ahora”.
Estaba en el jardín, se acercó al verme.
“¿Qué pasa?”.
“No aguantaba más allí”.
“Bueno, qué bien que hayas venido”.

Me llevó a la terraza. Empecé a llorar y le abracé por el cuello, luego me puse de rodillas ante él y le rogué que por el amor de Dios no me dejara de esa forma, que me amara de nuevo. Me consoló, me dijo que me quería, pero sentí que aquello no era más que un consuelo vacío.

Y así seguimos. A veces le llegaban hasta tres cartas diarias de la Sra. Horvátová⁸. Mi marido empezó a tomar precauciones para que las cartas no cayeran en mis manos. Esperaba al cartero, pero yo también: tenía la sospecha de que Leos no me entregaba, para que yo las leyera, todas las cartas que recibía de Praga. Un domingo, el cartero le entregó una carta, y lo vi. Al no decirme nada, le pedí que me la enseñara. Lo hizo de mala gana. En la carta había indicios de que “algo podría haber pasado”. Me puse nerviosa pero conseguí dominarme y se la devolví. La cogió y se metió en su despacho (en la Escuela de Órgano). Empecé a vestirme para ir a la iglesia y mientras tanto se me ocurrió que estaba en falta el vestido de seda negra que Leos había prometido comprarme como recuerdo del estreno de Praga. Así que me fui a su despacho antes de salir para la iglesia para recordarle la promesa. Estaba sentado a su mesa escribiendo; al verme, puso cara de espanto y gritó: “No, no te la voy a dar a leer”, aunque yo no tenía idea de lo que estaba escribiendo. Su mirada llena de miedo me reveló que las cosas se habían puesto en contra mía. Quise saber lo que me esperaba. Me lance como una flecha hacia su mesa, pero mi marido estrujó la carta y la retuvo con firmeza. Empecé a quejarme, “¡Así es como están las cosas!”.

My Life with Janáček. The Memoirs of Zdenka Janáčková.
(Fragmento del capítulo 7, “Jenufa in Prague”)

Edición, traducción al inglés y notas de John Tyrrell.
Reproducido con permiso de Faber & Faber, Londres.

Traducción: Barbara McShane

¹ La nota de Horvátová a Zdenka, con fecha de 28 de mayo de 1916, en la que le pide que siga siendo una “buena amiga” y lamenta no haber podido despedirse de ella, pero que no quería molestarla porque Janáček le había dicho que se sentía mal.

² Ciertamente las cartas de Horvátová que se conservan reflejan las formas de tratamiento que Janáčková cita, pero la mayoría están firmadas con “Kostelnicka”. Da la impresión de que Horvátová escribió muchas de esas cartas para que las leyera tanto Janáčková como Janáček.

³ Horvátová escribió a Janáček en su carta del 2 de junio de 1916, que Mára tenía dos asientos reservados y según una carta que escribió más tarde ese mismo día Mára había asistido a la representación ese día. El 3 de junio, Mára escribió a la Sra. Janáčková para describir el éxito de la función.

⁴ Hizo cuatro viajes a Praga durante junio de 1916, para asistir a varias representaciones de *Jenufa*.

⁵ Probablemente el 3 de julio de 1916, el día en el que Janáček envió una tarjeta a Zdenka desde Praga para decirle que había llegado bien.

⁶ El balneario donde el amigo de Janáček, el Dr. Vesely era entonces director. De la carta de Horvátová del 5 de julio de 1916 queda claro que se esperaba a Janáček en Bohdanec el 8 de julio de 1916.

⁷ Es difícil fechar este incidente (y por lo tanto el viaje de Janáčková a Viena), aunque se ha propuesto que fuese en julio, debido a la referencia del viaje de Janáček a Bohdanec (8 de julio), cuando sólo quedaba una semana para el fin de curso, es más probable que ocurriera en junio, cuando Janáček viajó cuatro veces a Praga.

⁸ Las cartas de junio y julio de 1916 que se conservan llegaron el menos dos veces al día en varias ocasiones.

www.warnermusic.es
www.aramalikian.com



El arte del violín

Las mejores interpretaciones

de Ara Malikian



6 CD's
+ CD bonus de regalo

Ref: 5050467014428



CD 1 y 2 - J.S. BACH Sonatas y partitas para violín solo, BWV 1001-1006

CD 3 y 4 - PAGANINI 24 Caprichos

CD 5- SARASATE Obras para violín y piano

CD 6 - YSAÏE 6 sonatas para violín, op.27

+ CD bonus con piezas de PAGANINI

Ya a la venta



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

JANÁČEK Y LA MODERNIDAD

Es Janáček un compositor moderno? La pregunta no es en absoluto impertinente y además no afecta para nada a la calidad de la música del autor moravo ni a su categoría estética. Pero es necesaria si se considera que



Janáček es un autor de fama tardía, y desde luego póstuma fuera de sus país, que desarrolló su carrera bastante lejos de los principales centros de circulación e innovación musical y que incluso estuvo rondando en algún momento, y con bastante retraso, un cierto nacionalismo que para colmo es casi de parroquia puesto que ni siquiera es checo o bohemio sino específicamente moravo, una subdivisión aún más minúscula. Su actividad apenas se despega de Brno —la austriaca Brünn— una ciudad pequeña, provinciana y de equipamiento musical restringido ya que ni siquiera fue plenamente aceptado en Praga donde varias de sus obras fueron rechazadas. Téngase en cuenta que, incluso bastantes años después de la muerte de Janáček, cuando Prokofiev ve vetado su *Romeo y Julieta* en los teatros de Moscú y Leningrado (pero también en los de Kiev, Varsovia y Praga), acabará estrenándola en la todavía oscura, lejana y quasi rural Brno.

Para mí no cabe duda que Janáček forma parte de la modernidad. Pero esto es algo que no hay que dar por evidente sino que necesita de una cierta argumentación. Generalmente, la crítica del siglo XX ha tendido a medir la modernidad en términos de lenguaje, singularmente de lenguaje armónico, lo que me parece francamente abusivo. Sólo recientemente se valoran otras variantes desde el ritmo a la forma o el timbre, sin olvidar la densidad que, aunque parezca una nueva panacea se puede rastrear brillantemente en las asombrosas *Tres piezas op. 6* de Berg.

De cualquier manera, las primeras obras que se conocieron de Janáček fuera de su ámbito fueron puramente instrumentales y si eso se hubiera quedado ahí, no creo que la fama de Janáček hubiera alcanzado las cotas actuales. No es que *Taras Bulba* o los dos cuartetos, singularmente *Cartas íntimas*, no sean obras de calidad pero, situadas en su contexto histórico resultan estéticamente tardías y técnicamente tan irreprochables como de un lenguaje habitual. Incluso la *Missa Glagolítica*, excelente en muchos aspectos, no va más allá de una buena obra en la órbita de otras similares de la música religiosa de un Dvorák. Solamente destaca, a mi juicio, una obra instrumental del final de su vida donde hay bastantes elementos de modernidad tímbricos y de densidades que acaban por tener una influencia formal. Me refiero a la *Sinfonietta*, seguramente la cumbre de su producción instrumental.

Con todo lo anterior, Janáček apenas si sería un buen compositor, aventajado continuador de Dvorák y capaz de mostrar su buen manejo de las técnicas que había aprendido en Praga y en Leipzig de la mano de maestros no especialmente vanguardistas en su tiempo. Hasta su gran anhelo, que era el estudiar con Saint-Saëns, no pudo cumplirse e incluso ha levantado alguna sonrisa que estimo absolutamente fuera de lugar porque si hay un autor poco conocido y peor apreciado pero lleno de talento y novedades en el siglo XIX francés ese fue Saint-Saëns a quien un día estoy seguro acabará por estudiarse con la amplitud que merece.

Si todo eso es así, ¿por qué Janáček es un enorme compositor y por qué lo considero muy moderno? Sencillamente porque es uno de los más grandes operistas de la historia de ese género en el siglo XX y en cualquier otra época. Algo que, en verdad, no había aprendido de nadie y para lo que en una ciudad apartada y provinciana no estaba en la mejor situación. Pero es que el talento teatral es un don que se tiene o no y es inútil ponerse a aprenderlo ya que en arte lo único que se puede estudiar es la técnica y ella sola no justifica nada. Además el talento teatral es completamente

independiente del talento instrumental, por lo que deberíamos convencernos que música teatral y música instrumental son dos lenguajes distintos. Si ello se admitiera, se entenderían muchas cosas y hasta enfrentamientos como los de Hanslick-Wagner carecerían de sentido ya que no podían discutir porque estaban hablando de cosas distintas. Hay autores que están dotados como nadie de talento instrumental y no lo tienen teatral, eso lo sabía bien Brahms y ni lo intentó, a diferencia de otros. Otros son genios teatrales que no se encuentran a gusto en lo instrumental, Puccini es un caso concluyente. Naturalmente hay quien ha podido dominar ambos a igual nivel —Mozart, Richard Strauss— pero no es una regla general. Y Janáček creo que es un talento teatral de primer orden que se manejó muy bien en lo instrumental pero nunca al mismo nivel.

Desde que Janáček probó el veneno teatral (*Sarka* en 1888, luego revisada) siempre estuvo ocupado en la escritura, planificación o revisión de alguna ópera y componiendo en los intermedios auténticas toneladas de música coral de la que, por cierto, bien poco se conoce internacionalmente. Su formación armónica era básicamente decimonónica y, aunque emplea algunos elementos modales supuestamente procedentes del folclore moravo y escalas de tonos enteros extraídas de Debussy, así como formaciones de cuartas seguramente sacadas del primer Schönberg, se mueve en un ámbito tonal aunque bastante personal e intuitivo. Lo que ocurre es que en sus obras dramáticas los contrastes armónicos cobran una dimensión teatral muy nueva y moderna y ello le confiere una modernidad de lenguaje que a un simple nivel fonológico no sería tan notable.

Lenguaje y música

Janáček concedió gran atención a la elección de sus temas teatrales, llenos de meandros psicológicos y de acción, que le permiten usar un material muy variado que él emplea con un singular tino en relación a lo que quiere contar musicalmente. Generalmente le interesan los caracteres diversos que van atravesando sus acciones aunque en algunas piezas la fuerza de algún protagonista absorbe casi todas sus energías (*Katja Kabanova*, por ejemplo). De esta manera y paulatinamente va abandonando la ópera por números, que nunca es en él tan absorbente como en los italianos, para concentrarse en monólogos psicológicos y un canto que, sin ser recitativo, evita las arias convencionales y es en ocasiones no ya subrayado sino sustituido por la orquesta o el coro que suele adquirir un papel casi similar al del teatro griego.

Como buen nacionalista, Janáček dio mucha importancia al lenguaje checo de sus óperas y trató de que el canto se adaptara a él lo más posible consiguiendo un canto declamado donde la acentuación y prosodia del lenguaje configuran la frase musical que adquiere así una gran origi-

nalidad huyendo de las convenciones que, en el mismo intento, habían introducido Smetana o Dvořák. Para plegarse más al lenguaje hablado, cuyos giros y entonación anota para emplearlos musicalmente, renuncia tras sus primeras óperas al libreto en verso y encuentra más natural y práctica para sus designios la prosa. Posiblemente fue el primer operista checo en emplear los textos en prosa al menos de una manera generalizada.

La primera, y también la más desconocida, de las óperas de Janáček es *Sarka* y está escrita bajo el fervor nacionalista que le produjo *Libuse* de Smetana que sólo es seis años anterior, pues data de 1881 y la primera versión de la ópera de Janáček es de 1887. La revisaría un año después y luego en 1918, 1919 y 1925, esta última vez para su estreno, ya que la ópera no subirá a la escena hasta el 11 de noviembre de 1925. El tema se refiere a los héroes míticos checos y



arranca precisamente en el momento de la muerte de *Libuse*. *Sarka* es una heroína feminista ya tratada por Smetana en uno de sus poemas sinfónicos y en la ópera por Zdeněk Fibich que, aunque compuso su *Sarka* después de la de Janáček, la estrenó en 1897 en Praga con un éxito que no ha cesado a nivel interior. No he visto esta ópera de Janáček ni he tenido acceso a la partitura, así que de ella sólo puedo conjeturar a través de una grabación bastante reciente de Charles Mackerras, lo que me obliga a no dar un juicio cerrado puesto que creo que una ópera hay que verla impresionablemente para poder juzgar la eficacia teatral de la música. A la sola escucha, revela un contenido nacionalista y, eso sí, unos atisbos de modernidad en el tema de defensa femenina, una cuestión candente en su tiempo y que nos muestra a un Janáček que siempre será muy moderno en temas sociales. Pero musicalmente está muy ligada al estándar de la ópera

heroica y del teatro musical nacionalista de corte eslavo de sus predecesores.

El comienzo de un romance es la segunda, y tampoco bien conocida, ópera de Janáček. Es la primera que estrena pues, compuesta en 1891, sube a escena el 10 de noviembre de 1894. Se trata de una ópera cómica de ambiente rural en un acto que suele ponerse en relación con otras similares de Dvořák y en la que la senda del nacionalismo desciende desde lo mítico de la obra anterior a lo popular. No la conozco ni por grabación pero, a través de los comentarios, seguramente es una secuela más de *La novia vendida*.

Con su tercera ópera, Janáček empezará ya a ser el gran compositor moderno que muestra en su vía teatral. Se trata de *Jenufa*, una obra que ya es bien conocida internacionalmente y que actualmente es de lo más gustado de su obra. No es que aquí se abandone el nacionalismo ni el ámbito local sino que son elementos que se transfiguran para constituir una materia teatral nueva. De hecho, y aunque el nue-

vo título ha sido comparado con otras óperas de ambiente popular moravo, por ejemplo las de Foerster, se aleja de muchas convenciones. Para empezar, Janáček adopta la prosa ya para siempre y escribe él mismo el libreto sobre un relato de Gabriella Preissova. Luego, se aleja del modelo de la ópera por números y traba un continuo vocal e instrumental que, lejos de ser un ramillete de temas populares, utiliza el ambiente modal y rítmico de éstos para componer una música muy personal. De la novedad del intento da idea que la ópera le lleva de 1894 a 1903 y que, tras el estreno del día 21 de enero de 1904, la revisa en 1908. *Jenufa* es más bien una ópera colectiva, aunque no en el sentido de las de Musorgski, más que el brillo de un personaje es el conjunto lo interesante. Como ocurrirá con otras óperas del autor, Max Brod la traducirá al alemán para presentarla en Viena en 1918 pero será la versión berlinesa de Erich Kleiber que dirigirá en Berlín unas 50 representaciones a partir de 1924 la que cimenta la fama universal del título que durante mucho tiempo será el más conocido de Janáček. Y no olvidemos que estamos hablando del director y el teatro que tuvieron la osadía de estrenar *Wozzeck*.

Con *Osud* (El destino), compuesta entre 1903 y 1905 y revisada dos años más tarde, Janáček abandona lo popular para adentrarse en unas sendas de modernidad que en este caso ahondan en un psicologismo freudiano y en una estética que puede incluso preluir un cierto surrealismo. Que el camino nuevo no era fácil lo muestra el que Janáček no pudiera ver estrenada la obra que se daría en versión radiofónica ya muerto el compositor en 1934 en Brno y no se estrenaría en la misma ciudad hasta el 25 de octubre de 1958. Para mí, *Osud* es teatro musical del nuevo y del grande y si algo faltara para avalarlo bastaría ver la errática y desconcertada acogida de público y crítica que tuvo en su reciente presentación en el Teatro Real de Madrid.

Osud nace de su relación con Kamila Urbalkova que se había sentido (mal) retratada en otra ópera de Celansky. Por eso se habla de que es semiautobiográfica. Pero la elaboración de la pieza se aleja tanto de la vida del autor como de la inicial intención de reivindicar a Kamila. En realidad Janáček, que es de nuevo el autor de libreto, reflexiona aquí sobre la creación musical (el protagonista es compositor) y sobre la difícil paternidad humana así como sobre el resto de relaciones afectivas y familiares. Todo ello con una modernidad psicológica y de ideas que hicieron que la ópera fuera rechazada por todos los teatros pero que, a cambio, se refleja en una música personalísima, que no se parece a nada, y donde una helada pasión recorre la torturada peripecia.

Recuerdo que hace unos años, cuando descubrí en la Ópera de Múnich *Los viajes del señor Brouček* me sentí fascinado por un título que conocía pero que jamás había visto antes. En realidad, se trata de la fusión hecha por Janáček de dos óperas bien separadas por el tiempo: *El viaje del señor Brouček a la luna* empezada en 1908 y *El viaje del señor Brouček al siglo XV* de 1917. Unificadas se estrenaron en Praga el 23 de abril de 1920 con un sonoro fracaso. No es de extrañar, pues Janáček, que de nuevo escribe el libreto, muestra una acción teatral irónica y simbólica que influye directamente sobre la modernidad de la música. El desarrollo melódico emplea una especie de canto recitado (nada que ver con el Sprechgesang schönbergiano) que se entrelaza con un tratamiento orquestal proliferante en un continuo que resulta sorprendentemente moderno y que, desde luego, no debió ser entendido en su momento. Aún hoy este no es de los títulos más representados del autor y, sin embargo, creo que es de los mejores.

Si *Osud* representaba una cierta pasión hieratizada, *Katia Kabanova* es la pasión desbordada lúcidamente. Janáček compone el libreto sobre *La tempestad* de Ostrovski que trata de un caso de adulterio con criterios progresis-

tas y más para la época de composición, que es entre 1920 y 1921 con estreno el 23 de noviembre de ese año. Desde un punto de vista de la estructura dramática, quizá es el libreto más convencional de Janáček y también musicalmente vuelve desde una peripecia repartida entre todos los personajes a la fuerza centrípeta de un carácter central. No en vano quiere ser el retrato de su constante amor, Kamila Stösslova, y toda la obra está recorrida por una cálida ola pasional que se contagia a las voces y a la orquesta. También es uno de los pocos casos en el autor en donde la obertura es amplia y significativa. Nos encontramos ante una de las óperas más hermosas del siglo XX y también una de las más intensas. Intensidad que se suele transmitir al público pese a la modernidad de muchos de los recursos sonoros y que recuerdo que así ocurrió, hace ya años, cuando se presentó en el Teatro de la Zarzuela madrileño.

Obras maestras

Pero si todas las óperas anteriores, con la excepción de las dos primeras que desconozco, son obras situables entre las mejores del siglo, los tres títulos finales son rotundas obras maestras que iluminan por sí solas la historia lírica del siglo XX.

Cada una de las tres podría considerarse la mejor y la más moderna de las óperas de Janáček. Por ello, y ante la incapacidad —y el rechazo— de elegir y de establecer inútiles calificaciones, las trataremos cronológicamente. *La zorrilla astuta* es una obra maestra tan encantadora como conmovedora. Janáček la compone entre 1921 y 1923 y la estrena el 6 de noviembre de 1924. Aquí, libreto y música tienen un engarce absolutamente indisoluble para mostrarnos esta fábula sonora sobre la naturaleza, llena de sentimiento panteísta y todo un canto a la vida pero también a la renovación de la misma a través de la sucesión de las generaciones. Ciertamente Bystrouska, la astuta zorra, es un personaje central y relevante pero se integra en un perfecto engranaje de caracteres teatrales y musicales que rezuman grandeza, musicalidad y, sobre todo, una impresionante vitalidad en un autor que anda ya por los setenta años de una existencia no precisamente fácil. Janáček no se hace ilusiones ni sobre los hombres ni sobre los animales, pues en esta fábula éstos se acercan peligrosamente a los humanos como ocurre en *Esopo*, *La Fontaine* o *Samaniego*. Pero cree en la vida como algo global y esa vida florece a borbotones en su música. Es quizá la obra más optimista de Janáček y aunque Bystrouska muere, lo hace sin *pathos* y sin autocompasión, en plena rueda de la naturaleza. El uso de voces blancas, de mimo y de ballet que Janáček especifica en la partitura llevan a este título hacia un espectáculo teatral total, casi un multimedia “avant la page”.

Con *El caso Makropulos*, Janáček hace su libreto sobre un escritor vanguardista checo, Karel Čapek. Janáček vio la obra teatral en un teatro de Praga en 1922 y tuvo que negociar bastante con Čapek la cuestión de adaptación y derechos para poder empezar la obra en 1923. Le llevó dos años y subió a escena el 18 de diciembre de 1926. El ambiente es diametralmente opuesto del sentido de la naturaleza de la ópera anterior. Aquí nos encontramos básicamente con una historia casi policíaca en torno a la cantante Emilia Marty que conoce antiguos secretos. En realidad, de lo que se habla es de la inmortalidad y de una antigua fórmula que acabará costando la vida a la protagonista y que será quemada por su presunta continuadora que renuncia así a esa inmortalidad. El asunto es bastante intrincado pero está tratado con un gran maestría musical. Desde la obertura, aparentemente convencional pero que plantea muy bien la acción, nos encontramos con una especie de realismo crudo siempre entreverado por una sustancia onírica que la música resuelve de manera magistral. Janáček se libera de



toda posible atadura con los operistas anteriores y con sus contemporáneos para volar por una tierra nueva que, aunque sólo se concretara en este título, bastaría para acreditarle como uno de los mejores autores de música teatral de toda la historia.

El caso Makropulos sería la última ópera que Janáček vería representada (recuérdese que tampoco pudo ver nunca *Osud*). Pero aún nos dejaría un título magistral más en cuyo trabajo final le sorprendería la muerte en 1928. La ópera sería estrenada el 12 de abril de 1930 con el título de *De la casa de la muerte* y en este caso el libreto del autor se basa en una novela de Feodor Dostoievski. Se asegura que Janáček usó directamente la edición rusa de la novela y que iba traduciéndola al checo a medida que componía de manera que no existe un libreto externo a la partitura sino algunos apuntes y esquemas. Pero el autor acabó la ópera aunque a la vista de una orquestación que consideraron de cámara, sus discípulos Bakala y Chlubna la reorquestaron y encima le añadieron un final optimista. Desde luego, me parece que no habían entendido nada sobre el empleo tímbrico que Janáček pretende aquí y lo del final realmente clama al cielo. En 1961 Rafael Kubelik intentó volver al original en Munich y la edición de la partitura en 1964 (Universal Edition) reemplaza el final añadido por el original. A partir de la grabación de Mackerras en 1989 (Decca) se adoptó esa versión mixta como definitiva. No se piense que las variantes son tantas. La obertura usa ampliamente el violín solista y la ópera, que es una aterradora visión sobre los campos de prisioneros, resulta absolutamente conmovedora y puede que sea la más moderna y la mejor de las del autor (aunque personalmente no me puedo desprender del vitalismo de la zorrilla Bystrouska).

Posiblemente es la más triste y dramática pero también la más compasiva. Una compasión más pesimista que la de *La zorrilla astuta* probablemente porque aquí se habla de hombres no de la naturaleza en general. Y para los que siguen creyendo que la modernidad se traduce sólo en términos armónicos, es también la más directamente empleadora de disonancias.

Sabemos que Janáček, a lo largo de estos años, también

intentó otras óperas. Así, una titulada *La Granjera* y otra sobre la *Anna Karenina* de Lev Tolstoi que seguramente quedó engullida por *Katja Kabanova*. Sobre las influencias que su música operística pudiera tener se ha especulado mucho y no siempre con entera certeza. Así las primeras son adscritas, seguramente con razón, a la órbita de Smetana y Dvorák, pero a partir de *Osud* no es tan fácil seguirle el rastro. En *Los viajes del señor Brouček* se ha querido ver la mayor influencia de los operistas que él amaba, sean Charpentier (se sabe que admiraba *Louise*), Massenet o Puccini. Personalmente no me lo parece, pues no se trata de perseguir trazos lingüísticos sino que en lo que se refiere a estructura, que creo más importante, se sitúa lejos de ellos. En *La zorrilla astuta* se ha pretendido encontrar la influencia de Debussy. Yo no la veo del Debussy operista y tampoco del orquestador, quizá en algún empleo escalístico y en un par de enlaces armónicos lo puedan recordar, pero es poco para hablar de influencias. Y en cuanto a *De la casa de los muertos* se ha insistido mucho en la sombra de Alban Berg. Ignoro hasta qué punto conocía Janáček la obra de éste, pero me parece que en vez de una influencia se debería hablar de un espíritu del tiempo al que ambos llegaban por caminos diferentes pero en las alas de la depuración más absoluta. Y con un talante pesimista sobre la naturaleza y destino humanos que estaba acorde con las ideas del tiempo y con sus propias experiencias personales.

La modernidad de Janáček como operista está fuera de toda duda. Una modernidad que no depende tanto de novedades armónicas, que puede haberlas, como de un concepto nuevo del teatro musical y de cómo el canto se articula con la acción y con la orquesta formando parte de esta articulación o, mejor aún, funciona como un verdadero catalizador sin el que los otros elementos no podrían fundirse. Y en ese concepto de modernidad está algo fundamental y, curiosamente, también muy antiguo: la ópera no es un flujo musical sobre un pretexto teatral, es una obra de arte donde teatro y música se funden para crear algo distinto que ninguno posee por separado.

EL JEROGLÍFICO JANÁČEK

A menudo me preguntan qué me llevó a Janáček, si acaso fue el desafío que supone descifrar y editar sus óperas antes de poder interpretarlas. Es cierto que escribió de forma terriblemente descuidada: cambiaba la música continuamente, escribía fuera del registro de los instrumentos, componía habitualmente cosas aparentemente irrealizables. Hoy, después de un relativo avance técnico, podemos interpretar piezas antes consideradas imposibles, pero tampoco es fácil. Interpretar a Janáček apropiadamente exige un proceso de edición casi tan laborioso como los que se dedican a Haendel o a cualquier barroco.

Lo que me llevó a Janáček fue su actitud maravillosa, dramática, humana, apasionada y terrenal, no sólo en la música, sino en todo: su amor panteísta por la naturaleza, por la vida misma; los temas extraordinarios sobre los que hacía girar sus óperas; su forma inconfundible de usar las palabras; las distintas interpretaciones del lenguaje cotidiano; en suma, su enorme creatividad, su mente absolutamente original.

Es una historia sabida que cuando la escuché por primera vez, en mis días de estudiante en Praga, me llevé conmigo la partitura de *Kat'a Kabanová* a Londres, donde se estrenó el 10 de abril de 1951. Es divertido, ahora que Janáček es un clásico de la ópera, leer las reseñas de aquel estreno escandaloso en el Sadler's Wells. Casi toda la vieja guardia parecía molesta por su poco resuello y aparente falta de lírica. El gran Ernest Newman coincidió con muchos de sus colegas al escribir que "Janáček es un compositor inconstante que no parece pensar en intervalos de más dos o tres minutos, pero hay suficientes buenos momentos musicales en su *Kat'a Kabanová*, que el Sadler's Wells estrenó en Inglaterra el martes, para mantener al público interesado hasta el final". Esto, evidentemente, se parecía mucho a lo que Janáček leyó en su propio país cuarenta años antes, cuando intentaba obtener reconocimiento con *Jenufa*, su primera ópera estrenada.

Sin embargo, los críticos jóvenes vieron inspiración en aquellas frases tan cortas y Desmond Shawe-Taylor escribió en el *New Statesman*: "Los asombrosamente prolíficos gérmenes melódicos aparecen con frecuencia en frases amplias y fluidas y algunos de los temas principales de la ópera son instrumentales en origen. Como en el resto de sus obras recientes, Janáček despliega su peculiar poderío instrumental para permitir que estos gérmenes crezcan y se multipliquen como un pensamiento en la cabeza, con toda suerte de nuevas, expresivas sutilezas armónicas pero sin elaboración contrapuntística o texturas densas. El resultado es una especie de elocuencia íntima que es contraria a la retórica: Janáček es una de esas raras figuras cuya humilde carencia de afectación nos hace sentir vergüenza de la exageración y el artificio. Lo que más asombra de *Kat'a Kabanová* no es la técnica inusual, sino la fuerza sin diluir y la pureza de su humanismo".

El éxito de *Kat'a*, producida por Dennis Arundell, permitió multiplicar las representaciones y en 1973 el London Coliseum estrenó una nueva producción de la ópera. Entre las dos *Kat'a*, 1951 y 1973, el Sadler's Wells produjo casi todas las demás óperas de Janáček, mientras que el Covent Garden albergó dos producciones distintas de *Jenufa*. Janáček fue casi plato único en las dos visitas de compañías checas al Festival de Edimburgo, mientras que el de Wexford ofreció *Kat'a* en checo. Las óperas han alcanzado fama parecida en Alemania, Austria, Escandinavia y Estados Unidos y es significativo de su popularidad más allá de su país que Decca decidiese grabar *Kat'a* en checo pero con cantantes internacionales y la incomparable Filarmónica de Viena.

Cuando me disponía a dirigir *Kat'a* por primera vez descubrí que, en gran parte por la escritura desordenada y nada práctica de Janáček, la partitura estaba plagada de errores y ambigüedades. Sabía que algunos directores, Talich entre ellos, habían "suavizado" algunos de los pasajes más ásperos, más o menos como Rimski-Korsakov había hecho con Musorgski, pero aún no había descubierto lo difícil que sería establecer las verdaderas intenciones del compositor. En las primeras representaciones sólo pude

intentarlo, recurriendo al sentido común y a mis sensaciones respecto al estilo de Janáček. Hasta 1960, cuando volví a Checoslovaquia por primera vez desde mis tiempos de estudiante, no comprendí las auténticas dificultades para fijar los textos de sus óperas, sobre todo el de *Kat'a*. Basta con ver un manuscrito de Janáček para darse cuenta de por qué hay tan poca certeza en cuanto a sus intenciones. Hasta las copias "en limpio", por llamarlas de alguna forma, parecen esbozos más que obras terminadas y a menudo es difícil discernir qué páginas pertenecen a la partitura definitiva y cuáles son apuntes descartados. No es raro encontrar esbozos tachados en la otra cara de una página "buena", con lo que las más de las veces la partitura manuscrita mezcla páginas de música terminada con otras de descartes. Aparentemente, Janáček

trabajaba en una sola idea, corrigiendo y borrando, hasta que súbitamente se impacientaba, tachaba todo y empezaba con una idea completamente distinta que terminaba convirtiéndose en la versión final.

Siempre componía directamente en una partitura orquestal que después entregaba al copista y éste transcribía pulcramente, errores incluidos. Con frecuencia Janáček añadía o tachaba cosas en la copia, unas veces para corregir la interpretación que el copista había hecho del manuscrito ilegible y otras no. No extraña que desde las primeras representaciones, en las que el compositor estaba presente, los directores hayan tenido tantos quebraderos de cabeza para decidir qué quería decir realmente el gran hombre. Un día, sentado frente a toda esta confusión en el Museo Janáček de Brno, decidí que, si las representaciones de sus óperas iban a seguir proliferando como lo estaban haciendo en



Autógrafo de *El caso Makropulos*

los años sesenta, necesitábamos nuevas ediciones de *todas* sus obras. Rafael Kubelik había dado el primer paso al reeditar *La casa de los muertos* y sus editores, Universal Edition de Viena, publicaron a continuación la edición crítica de *Jenufa* de Kovarovic. Me pidieron entonces que editara *El caso Makropulos*, que estaba representando en Londres, y *Kat'a Kabanová*.

En aquella visita a Brno había descubierto, redescubierto más bien, dos *intermezzi* que Janáček escribió para dar tiempo a los cambios de decorado en la producción de 1928 y pude incluirlos en la nueva edición y grabación. La corrección de los muchos errores nos llevó, a Karl-Heinz Füssl de Universal Edition y a mí, casi siete años; pero hasta después de una muy laboriosa investigación, comparación de fuentes, etc., se nos escaparon unos pocos. Durante la grabación de Decca teníamos fotocopias de las dos versiones manuscritas de *Kat'a* en todas las sesiones. Incluso en las últimas, cuando estábamos grabando el doble dueto romántico de la segunda escena del segundo acto, encontramos una nota equivocada en la parte del oboe que había escapado a la atención no sólo del compositor, sino de todos los directores que la habían tocado desde 1916, yo mismo incluido.

Para la grabación me fue posible abandonar casi todas las correcciones a las orquestaciones de Janáček gracias a los notables ingenieros de Decca, que lograron un equilibrio de sonido perfecto hasta cuando el compositor lo había hecho prácticamente imposible. Hay un pasaje instrumental del que nos sentimos particularmente orgullosos: Janáček utiliza frecuentemente la viola d'amore y en *Kat'a* más que en ninguna otra obra, presumiblemente porque su nombre le parecía adecuado para los temas románticos; pero al instrumento le falta volumen para hacerse escuchar frente a una gran orquesta y siempre era sustituido por una viola convencional, incluso en los tiempos de Janáček. Sin embargo, las modernas técnicas de grabación hacen posible cumplir sus intenciones al pie de la letra y hoy podemos escuchar el tono quejumbroso de la viola d'amore en algunos de los momentos más emotivos de *Kat'a* y *El caso Makropulos*, a los que dota de un amor que está en su sonido tanto como en su nombre.

En un teatro el problema del equilibrio del sonido es muy distinto. El inconfundible tratamiento de la orquesta de Janáček ahoga sus voces a menudo: los violines chirrían en sus registros más agudos, los trombones suenan tan graves como el instrumento lo permite y no hay nada en medio. El hecho de que los metales son por naturaleza más poderosos que las cuerdas no parece preocuparle lo más mínimo. En el teatro, por tanto, uno está obligado a hacer algo para crear cierto equilibrio. A menudo basta con pedir a la orquesta que toque *piano* en vez de *forte*, pero en ocasiones son necesarios los retoques. No me refiero a orquestaciones al por mayor como las que hicieron Talich con *Kat'a* y Kovarovic con *Jenufa* en su representación en Praga de 1916, sino a pequeños cambios de equilibrio como doblar algunos instrumentos para hacer audible la parte principal o cambiar la dinámica de las partes secundarias.

Gracias a la tecnología moderna pudimos lograr en el segundo acto de *Desde la casa de los muertos* sonidos maravillosos que nunca hubieran sido posibles en el teatro. El sistema digital permite copiar sin pérdida de calidad, lo que hace posible sobreponer toda clase de sonidos en cinta con magníficos resultados. Se trata, una vez más, de una cuestión de equilibrio.

Al comienzo del segundo acto de *Desde la casa de los muertos* los presos están trabajando al aire libre y les oímos talar un árbol: lo sierran, cruje y cae con la música, todo está escrito en la partitura. Más adelante se anuncian las vacaciones de Semana Santa: los presos tienen tiempo libre

y escuchamos el repicar de campanas. Estos efectos de sonido tuvieron que grabarse por separado porque las campanas de la Filarmónica de Viena son tan grandes que alguien tiene que subirse a lo alto de una escalera para tocarlas. El efecto es maravilloso, muy distinto a las campanas tubulares que se utilizan en los teatros y suenan mucho más agudas. Durante la grabación teníamos a dos percusionistas serrando un trozo de madera cuando el vigilante de la Sofiensaal apareció, muy alarmado, preguntando si la Filarmónica había decidido tirar el edificio.

Antes de grabar *Desde la casa de los muertos* edité la partitura con la ayuda inestimable del musicólogo y especialista en Janáček John Tyrrell. En esta ocasión la lectura del manuscrito se reveló más problemática que en cualquiera de las obras anteriores. La escritura de Janáček se hizo más excéntrica aún con la edad. En la época de *Desde la casa de los muertos*, su última ópera, tenía tanto miedo de abusar de la orquestación, de caer en la tentación de rellenar los pentagramas en blanco que se hizo su propio papel, en el que sólo dibujaba los pentagramas que pensaba utilizar. Líneas y notas están torcidas y muchas veces es difícil saber si una nota está en una línea o en un espacio. No sé cómo se las apañaban los copistas de su época para descifrar los manuscritos, pero al menos allí estaba él si querían preguntar —gritando a los músicos cosas que debían recordar y en las que debían pensar al tocar su música. Una vez copiados, como veíamos antes, Janáček corregía la partitura, tachaba pasajes, insertaba nuevas ideas y revisaba la escritura, normalmente sin detectar los errores del copista. El autógrafo original prueba que a veces era el copista quien había metido la pata.

Janáček murió antes de terminar de revisar la copia de su temible autógrafo de *Desde la casa de los muertos* y, como consecuencia, la partitura entera parece un esbozo. Más adelante fue revisada por dos de sus discípulos, el director Bakala y el compositor Chlubna, que dieron cuerpo a la orquestación y redujeron su excentricidad, hasta el punto de cambiar el final por uno más optimista. Todos los especialistas en Janáček han rechazado estos añadidos e intentado sacar a la luz la versión original, por lo que ahora contamos con al menos cuatro versiones: tres de directores checos —Kubelik, Gregor (de Praga) y Nosek (de Brno)— y la que edité con John Tyrrell.

Sorprende que los checos tengan visiones tan diferentes de su mayor compositor del siglo, pero de alguna manera este parece ser el destino de Janáček. Mucha gente considera que sus obras, aunque altamente originales y llenas de ideas maravillosas, demuestran que no sabía orquestar. Incluso mi profesor Václav Talich consideraba sus orquestaciones primitivas. En mi opinión eso es precisamente lo que le hace único, la orquestación es una parte de su estilo tan central como las melodías y demás invenciones musicales.

El Teatro Nacional de Praga ha dejado de programar la versión de *Kat'a Kabanová* reorquestada por Talich, pero, como casi todos los teatros de ópera del mundo, sigue recurriendo a la versión de Kovarovic cuando representa *Jenufa*. Kovarovic, como director musical del Teatro Nacional, acordó finalmente programar de nuevo la obra tras el poco éxito cosechado en el estreno de Brno, pero insistió en reescribir la orquestación y hacer un buen número de cortes. Janáček, que no tenía otra forma de llevar su obra al escenario, se avino a todo. Nos queda ahora la cuestión de cuánto cedió por encontrarse obligado y con cuánto se mostraba genuinamente de acuerdo. Su postura era más bien ambivalente. En una ocasión escribió a Erich Kleiber para decirle que jamás había imaginado que su ópera pudiese sonar tan maravillosa (en la versión de Kovarovic retocada por el propio Kleiber); sin embargo, también dijo no entender por qué la viuda de Kovarovic debía recibir

parte alguna de los derechos de autor de la versión reorquestrada cuando él, el autor, ni siquiera había pedido los cambios.

Es evidente que *Jenufa* suena distinta a las demás óperas de Janáček, simplemente porque la única versión conocida era la de Kovarovic. Acabo de grabar la versión de Janáček después de haber eliminado de la partitura las modificaciones en la orquestación y añadido los fragmentos suprimidos por Kovarovic. Podemos, por ejemplo, escuchar la obertura original, antes conocida como una pieza independiente titulada *Celos*, y la larga narración de Kostelnicka en el primer acto. Como es cierto que Janáček colaboró con Kovarovic en la versión revisada del de la última escena, grabamos ambas versiones del dueto romántico final, primero el final sencillo e indeciso de Janáček y después el de Kovarovic, de tono triunfante, con los metales atronadores repitiendo el tema en canon.

La escritura de *Las excursiones del señor Brouček y La zorrilla astuta*, aunque típica de Janáček, no ofrece mayores dificultades al lector. Quizás porque sus primeros directores advirtieron los errores a la primera. En ese caso estoy más que agradecido a Otakar Ostrcil (Praga) y Frantisek Neumann (Brno) por ahorrarme el descifrado tras las horas interminables que pasé con *Kat'a*, *El caso Makropulos* y *Desde la casa de los muertos* —olvidaba la *Sinfonietta*, plagada de erratas del copista que Janáček no sólo pasó por alto, sino que bendijo al convertir la copia en única versión autorizada, para desgracia de todo director que decida enfrentarse a ella. Nuestras correcciones, sin embargo, no son siempre las mismas; cada individuo puede llegar a interpretaciones distintas de los jeroglíficos del compositor.

Janáček dibujó sus propios pentagramas para la *Misa Glagolítica*, como ya había hecho con *La casa de los muertos*, y, una vez copiada la partitura en limpio, simplificó muchos de los ritmos, seguramente porque pensó que el coro no sería capaz de manejar las complicaciones. Posteriormente volvió sobre estos detalles al corregir la partitura para su publicación. A pesar de todo, me encontré con varias divergencias importantes entre el manuscrito original y la copia —un ejemplo más de la incapacidad de Janáček para detectar los errores del copista. (Todos estos errores aparecen corregidos en mi grabación con la Filarmónica de Praga para Supraphon). La *Misa* no es sólo el producto de una mente absolutamente original —el *Benedictus* (*Blagosloven* en antiguo eslavo) toma la forma más extraordinaria posible—, sino una expresión de los sentimientos del compositor hacia toda la naturaleza, toda vida. Es un asombroso himno de adoración panteísta.

Al poco de terminar *La zorrilla astuta* Janáček escribió a su traductor, Max Brod: “¡Una belleza de 300 años, eternamente joven pero ya sin una pizca de sentimiento! ¡Brrr! ¡Fría como el hielo! Voy a escribir una ópera sobre esta mujer”. Desde antes incluso de la primera producción de *La zorrilla* el compositor estaba trabajando de lleno en *El caso Makropulos*, que terminó en noviembre de 1925. En *La zorrilla* y *Las excursiones del señor Brouček* ya había mostrado una predilección por lo fantástico en la ópera; siempre se sintió atraído por el teatro y la poesía que giran en torno a la brevedad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y una Naturaleza eterna. La obra de Karel Capek sobre la tricentenaria Elina Makropulos debió haberle fascinado.

Capek daba vueltas al problema del elixir de la eterna juventud al mismo tiempo que Bernard Shaw escribía *Volviendo a Matusalén*, pero mientras Shaw ve la longevidad como una bendición sin la que el hombre no puede heredar verdaderamente las riquezas de la tierra, los tres siglos de vida han hecho de la heroína de Capek una mujer amargada e insensible. Se debate entre su deseo de morir y el ansia por encontrar de nuevo la receta que prolongue aún

más su vida. Esta es la *vec* o “cosa” del título, cuya traducción literal sería *La cosa Makropulos*. Capek da un tratamiento optimista al tema, hasta el punto de que se refirió a la obra expresamente como comedia. Su mensaje es que la duración de la vida es menos importante que la forma de vivirla. Se sirve de la heroína, una belleza de 300 años cínica y dura, para mostrar la degradación moral y espiritual del ser humano en una situación semejante, más o menos lo que hizo Aldous Huxley en *Después del verano*. Parece que el propio Capek estaba muy preocupado por la muerte y su obra es el resultado de mucha reflexión filosófica. Admiraba a Janáček como compositor y se mostró de acuerdo desde el principio con sus planes de llevar *Makropulos* a la ópera, aunque albergase dudas sobre la adaptación. Como muchos autores, temía que el compositor distorsionara el sentido de su obra.

Finalmente, Janáček utilizó la pieza casi palabra por palabra, con excepción de algún corte menor y la fusión de las dos escenas del tercer acto en una sola. La diferencia fundamental entre obra teatral y ópera es que Janáček hace morir a su longeva heroína, algo menos áspera que la de Capek, al final. La música insufla poesía a un argumento algo prosaico y eleva el drama filosófico y cerebral a una tragedia humana que el público siente como universal y cercana.

Capek inserta su obra en la historia checa con un comienzo en la Praga del siglo XVI, en tiempos de Rodolfo II. Este emperador Habsburgo empleó a alquimistas y astrólogos de toda Europa para encontrar la Piedra Filosofal y el elixir de la vida eterna. Capek imaginó un alquimista, Hieronymus Makropulos, que da con el elixir de la vida y es obligado por el emperador a probarlo en su hija de dieciséis años, Elina. Esta vive otros 300 años, hasta comienzos del siglo XX, la época en que se desarrolla el drama. La música de Janáček dota de color al ambiente más bien frío del texto con un preludio maravilloso, cuyas enloquecidas, casi arcaicas fanfarrias evocan la corte fantástica de Rodolfo, rodeado de sus astrólogos.



Esta fanfarria, tocada desde fuera del escenario, reaparece en el tercer acto, cuando se narra la historia en toda su tristeza, y acompaña a la heroína en su muerte (o redención) al final de la ópera. La locura de las fanfarrias contrasta con la lírica desatada de la orquesta, que refleja la tragedia de la hija del alquimista y sus apasionados amores a través de los siglos.

Evidentemente, un drama de este tipo no se presta a excesivos lirismos vocales. A lo largo de su carrera, Janáček fue cediendo gradualmente los motivos líricos a la orquesta para permitir a las voces “hablar” a una velocidad natural. De ahí que *Jenufa* y *Kat'a Kabanová* contengan toda la vieja *cantilena* “operística” ausente de *El caso Makropulos* y *De la casa de los muertos*. Janáček encontraba melodía en el habla humana y los ruidos de los animales y la naturaleza. De hecho, llegó a escribir numerosos, e interesantes, artículos sobre sus intentos de escribir en música la forma de hablar de varios de sus conocidos. Hasta tomó notas musicales de las últimas palabras de su hija Olga, como si quisiera preservar el sonido en su memoria. También leía la personalidad de la gente a través del habla y clasificaba el discurso de sus personajes en distintos patrones rítmicos y melódicos.

Nunca es la idea puramente musical la que dicta la escritura vocal de Janáček. Por ejemplo, en el primer acto

de *Makropulos* el ardor juvenil de Albert Gregor aparece en frases siempre ascendentes; sin embargo, en el segundo, su pasión por Emilia se ha vuelto sensiblera y su discurso degenera en una expresión lastimera y embarazosa, tal y como ocurriría en el habla ordinaria. Como ya ha dicho Jaroslav Vogel en su estupendo estudio del compositor, este es un ejemplo de cómo Janáček, al igual que Wagner o Richard Strauss, utiliza el registro agudo de la voz masculina para sugerir debilidad de carácter. Con Puss, la altísima tesitura ayuda a crear un personaje intrigante, taciturno y nervioso, que sólo habla rápidamente y en registro de barítono cuando, en el segundo acto, explica a Emilia Marty cómo descubrió por casualidad la verdadera identidad de Elian MacGregor. El abogado Kolenaty es uno de los ejemplos más brillantes de



Transformaciones del tema de la heroína de *El caso Makropulos*

cómo en Janáček la melodía del habla define a los personajes. El público advierte su monótona repetición de frases hechas, la cantinela monocorde con la que, sin dramatismos y casi aburrido, narra sucesos extraordinarios y, por supuesto, su dudoso humor, siempre a cuenta del prójimo.

El genio de Janáček en la música vocal radica en su sintonía con los ritmos e inflexiones de la lengua checa. Todas las palabras checas se acentúan en la primera sílaba, frecuentemente seguida de una sílaba muy alargada, como en el propio nombre Janáček. El que Janáček a menudo no permitiera en sus partituras una segunda sílaba larga tiene su explicación en el dialecto del compositor, en el que ésta se acorta considerablemente. Las conjunciones y preposiciones más insignificantes reciben acentos extraordinarios en el habla y son estas peculiaridades del lenguaje las que crean los perfiles únicos, el ascenso y la caída, de un estilo absolutamente peculiar. Estilo que está ligado a la inflexión checa, como demuestra no sólo la dificultad de traducir sus óperas sin distorsionar las líneas vocales, sino la que aqueja al mismo Janáček cuando utiliza palabras extranjeras. En *El caso Makropulos* Kolenaty lee papeles legales en alemán, un caballero de no muchas luces habla español y Elina habla griego; en todos los casos el genio para la acentuación natural parece haber abandonado de repente a Janáček, que acentúa cualquier lengua como si fuera checo. Incluso el nombre de Makropulos (acentuado en griego en la segunda sílaba) se convierte en *Makropulos* en la partitura.

Caracterizaciones de otra índole se suceden de forma casi continua en la orquesta, pero los motivos de Janáček, al contrario que la mayoría de los que la ópera sinfónica ha producido desde Wagner, se transforman el uno en el otro a través de cambios sutiles en el ritmo y la melodía. Aunque los intervalos y las notas básicas del motivo se mantienen constantes, éste puede aparecer en formas cambiantes, como si de un caleidoscopio musical se tratara. Stravinski también ha utilizado este método (en la tercera menor y el motivo común en *Edipus rex*, por ejemplo) y el embrión del dodecafonismo partía de presupuestos similares. En ninguna ópera de Janáček resulta esta técnica tan apropiada como en *El caso Makropulos*, donde los mismos intervalos aparecen en formas distintas para expresar a E. M. (Elina

Makropulos, Elian MacGregor, Emilia Marty) bajo todas sus guisas. Resulta fascinante seguir las segundas, cuartas y quintas del motivo de E. M. a través de la ópera y descubrir el número de formas que adopta.

Si el tratamiento de los temas y la caracterización vocal de Janáček son originales, su uso de la orquesta es único. La época en la que compuso fue la del apogeo de las

orquestraciones lujosas y coloridas, por lo que cabe suponer que su uso de la orquesta debía parecer bastante sobrio, quizás torpe, a sus contemporáneos. Puede que fuese esto lo que inspiró a Václav Talich a reorquestrar *La zorrilla astuta* y *Kat'a Kabanová* en versiones de sonoridad suntuosa. Sin embargo, Janáček, que aceptaba que los directores "dieran cuerpo" a algunos de sus pasajes, no quería, en sus propias

palabras, ver sus obras "barnizadas con instrumentación". Precisamente para evitar la tentación del barniz dejó de utilizar papel reglado y empezó a dibujar sus propios pentagramas para las partituras, que se hacían más y más austeras con los años. En *El caso Makropulos* abundan estos efectos espartanos —por ejemplo, en los violines chirriantes de los que hablábamos antes; otras veces con flautas por un lado y trombones, tuba y contrabajos por el otro y un gran vacío en medio.

A pesar de la tremenda dificultad y extrañeza de muchos de sus pasajes instrumentales, Janáček sabía orquestrar "normalmente" si así lo quería, como demuestran su *dvorákiana Suite* y las *Danzas laquianas*, pero el oyente no debería sorprenderse si las partes líricas o románticas de sus óperas no suenan como las de Puccini o Strauss; simplemente, no están orquestradas así. El uso que Janáček hace de la orquesta le queda como un guante a sus óperas y al personaje de E. M. más que a ninguno. Cuando lo estaba componiendo escribió a Camila Stosslova, su amada inmortal por así llamarla y uno de los modelos para Emilia Marty: "Ya estoy trabajando en la señorita Brrr, pero la voy a hacer más cálida para que despierte simpatía en el público". Y en otra ocasión: "¡Y qué me dices de mi tricentenario! Todos le acusan de mentirosa, impostora, histérica... ¡y resulta que es completamente infeliz! Quería que le gustase a la gente. No me sirve si no hay amor... Le llaman cosas horribles, querían estrangularla y ¿por qué? Porque ha vivido mucho tiempo. Me sentí horriblemente triste por ella".

El caso Makropulos es una ópera extraordinaria, pero todo en Janáček es distinto, nuevo y original. Es un compositor difícil, pero también uno de los más grandes y me alegra mucho que se esté ganado el favor del público.

Sir Charles Mackerras

Traducción: Jaime Suñén

Este texto, el apéndice "Janáček" del libro *Charles Mackerras: a musicians' musician* de Nancy Phelan, que se traduce aquí por vez primera al castellano, se reproduce por cortesía de Victor Gollancz Ltd.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

Así lo fuimos descubriendo

En todas partes llegó tarde. Aquí, llegó más tarde aún. No se escuchaban obras de Janáček en las salas de conciertos, y los discos aparecían con cuentagotas. Desde finales de los sesenta, el sello barcelonés Discophon publicaba grabaciones checas de Supraphon que prensaban en condiciones no siempre dignas, pero gracias a Discophon, junto a Dvořák y Smetana descubríamos obras de dos desconocidos, un tal Janáček y un tal Martinu. De Janáček debió de llegar, antes que nada, la *Misa Glagolítica* en lectura de Karel Ancerl. Aparecía así ante nosotros un gran compositor que nos asombró, pero nos faltaban elementos de juicio y claves para comprender su gramática y el sentido de su obra. Llegaron pronto versiones, y no sólo en dicho sello, de *Sinfonietta* y *Taras Bulba*, las dos grandes obras orquestales. Por aquel entonces no viajaban tanto como ahora las orquestas, los grupos y los solistas, y se tardó en escuchar música de este compositor con un mínimo de regularidad. El disco fue muy por delante, y a la penuria de los sesenta sucedió el paulatino acercamiento de los setenta, hasta la eclosión en los ochenta.

Las óperas, lo más importante en Janáček, tardaron mucho en llegar. Algún amigo viajaba a Londres, y traía, por ejemplo, una *Jenufa*. Al siguiente viajero se le hacían encargos en ese sentido. Londres era nuestro gran proveedor, un mercado mayor y más económico que el francés. Los álbumes que venían de allí tenían una ventaja sobre los de Praga: libretos en un idioma asequible, no sólo en checo o en ruso (o, a menudo, en nada). Eso era así porque Supraphon los preparaba con traducciones para la exportación a consumidores del oeste capitalista. Hasta que no apareció la *Kát'a Kabanová* de Mackerras no dispusimos de una libreta de esta ópera, y algo muy parecido acontecía con los demás títulos. Igualito que con las óperas de Chaikovski, excepto las dos de siempre.

Nuestro conocimiento de Janáček, durante mucho tiempo, fue parcial, y a la larga comprendimos que habíamos conocido a este compositor, en el mejor de los casos, a saltos y en desorden, hasta que ya mayorcitos teníamos un mosaico que de repente cobraba un riquísimo sentido. Veíamos al fin la imagen completa y, para dámosla nítida, llegaban grupos y solistas que hacían su obra de cámara o instrumental, discos con la obra camerística íntegra gracias a Crossley, el Cuarteto Gabrieli, Atherton y su equipo (ver Antología, 5CD, Decca); o las óperas grabadas por Mackerras, limpias ya de las tonterías de Kovarovic y otros; o su fundamentalísima obra vocal y coral, casi siempre en discos checos importados vía

Londres: puede sorprender hoy la dificultad de llegar a obras esenciales como *Amarus*, *Diario de una desaparecido* y las obras corales. Hoy vemos ese itinerario hacia el conocimiento como una pequeña aventura, mas no la vivíamos como tal. Empezamos a amar a Janáček, y los discos y las salas de conciertos tardaron en darnos lo que deseábamos. Felizmente, existía Londres, donde había una demanda importante que, además, se reforzaba con las demandas pequeñas de países culturalmente periféricos, como el nuestro.

Y puesto que los discos fueron los primeros en darnos noticia de Janáček, ofrecemos ahora una panorámica general de cómo está la relación Janáček-sonido grabado.

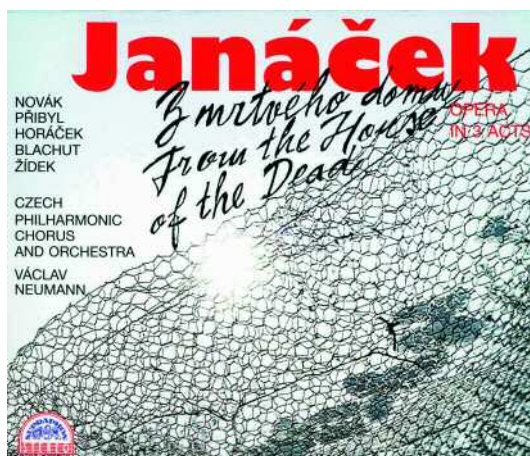
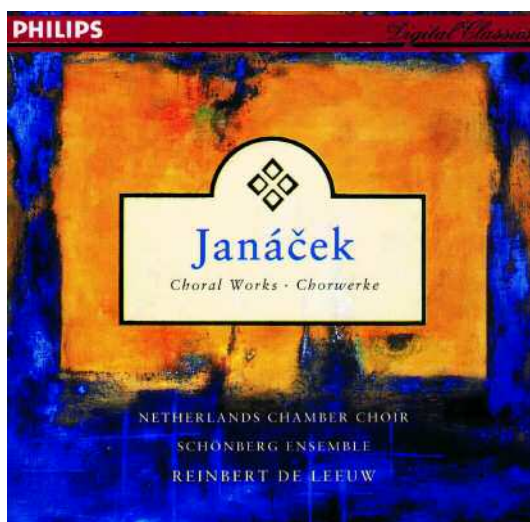
ÓPERAS

Se puede prescindir o no de las dos óperas juveniles (*Sarka* y *Comienzo de un romance*). La referencia de la segunda es inencontrable. Es un registro radiofónico que desconocemos y del que no sabemos la fecha. Quién sabe si en este centenario y medio habrá reedición o nuevo registro de esta obra menor.

Jenufa es, con mucho, la ópera de Janáček con más grabaciones. Hemos elegido un puñadito, de lo bueno lo mejor. Cualquiera de ellas dará satisfacción al aficionado, por voces, por planteamiento y por dramatismo sonoro. La pionera de Vogel suena peor, lógicamente, pero qué voces, caramba. La de Jílek (que la grabó de nuevo más tarde, con menor fortuna) vale por una dirección de gran nivel y, sobre todo, por una protagonista excelsa. La de Kubelík es excelente en voces y dirección, aunque esté en alemán. Mackerras es el gran restaurador, el que nos da la verdad de esta obra, con un gran reparto. La lectura de Glyndebourne en DVD, con dirección orquestal superior, es espléndida en voces (duelo de Silja y Roberta Alexander) y magnífica en puesta en escena (Leinhoff).

En *Destino* podemos prescindir de Mackerras, aunque su versión inglesa tiene picante. El vivo de Albrecht es de gran nivel, pero creemos que la vieja lectura de Jílek, por protagonistas y, sobre todo, por ese esplendoroso coro, es la referencia hasta el momento. ¿Veremos en DVD la interesantísima puesta en escena de Robert Wilson para Praga y Madrid?

Durante muchos años no hubo más *Brouček* que el de Václav Neumann, espléndido en lo orquestal, en la definición de los ambientes y en el desarrollo de la endiablada acción. El reparto era más que aceptable, a pesar de los ahogos del protagonista (Bohumir Vich). Vino más tarde Jílek, que hizo que la Filarmónica se pusiera a correr todavía más que la del Teatro Nacional con Neumann. Y el reparto era excelente,



incluido el omnipresente protagonista (aquí, Pribyl). Y hace pocos años se recuperó una vieja toma en vivo, anterior a las reseñadas, del legendario Joseph Keilberth, destemillante, enloquecida. Pero está cantada en alemán, y el repertorio checo queda muy singspiel en alemán, se desnacionaliza, como si fuera un Lortzing modernizado. Aun así, se disfruta de lo lindo con esta doble locura. Si señalamos una referencia: Jílek con Pribyl.

Hasta hace poco, sólo había dos referencias de *Kat'a Kabanová*. Increíble. Felizmente, en el tránsito del siglo nos llegó el vivo de Salzburgo, de Cambreling. Las voces del registro de Kromholm son insuperables, pero la verdadera referencia vino con Mackerras en la segunda mitad de los setenta. Este registro fue el primero de la serie de óperas de Janáček por este espléndido maestro británico con amores checos. A diferencia de *Jenufa*, *Kat'a* no plantea duelos: Kabanicha es aplastante. Kniplová es tan terrible como hay que ser; Söderström, en cambio, y pese a la dulzura de su timbre y su canto, es menos dócil que de costumbre. En esta ópera, además, tenemos otra magnífica puesta en escena de Lehnhoff, que estiliza hasta el despojamiento el crudo realismo del drama. Esta filmación muestra a un Andrew Davis tan eficaz como en *Jenufa* y un par de protagonistas perfectas (Gustafson y Palmer).

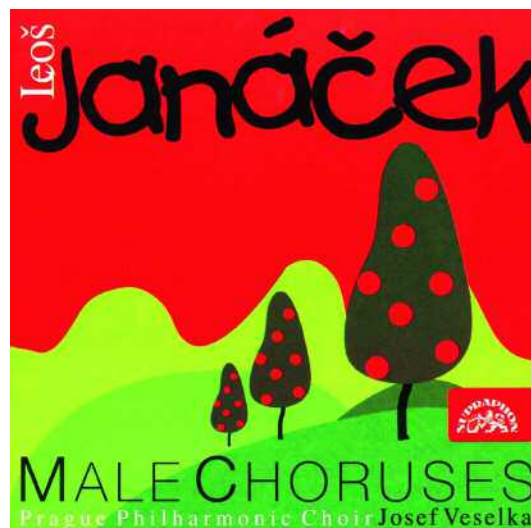
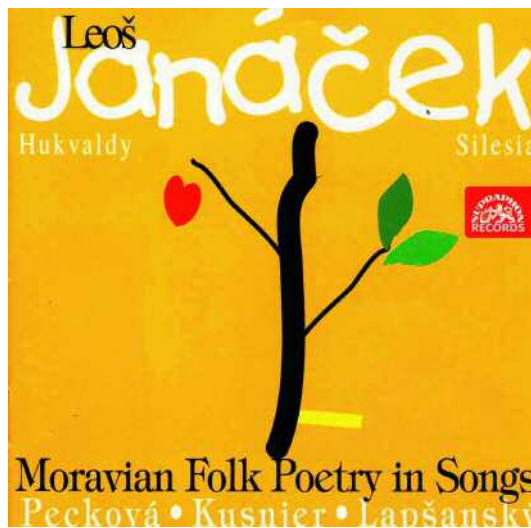
Hay dos *Zorritas* antiguas hoy inencontrables, y que desconocemos: una dirigida por Bretislav Balaka en 1953 (Panton) y la primera que grabó Václav Neuman (Supraphon, 1957). *La zorrita* de Gregor nos dio a conocer la obra por su espléndida orquesta, rica en color y en vitalidad, y en esto no ha sido superada. Puede gustarnos tal vez menos que más la protagonista, más adulta y mujer que habitualmente, pero el reparto es generoso en espléndidas voces. Václav Neumann parece ralentizar la comedia, y le da a su lectura una densidad que no le sienta nada mal al discurso; cuenta con voces de altura, un reparto equilibrado con algún que otro sobresaliente y ninguna matrícula de honor. Popp y Randová hacen una excelente pareja, acaso la mejor, en la versión brillante y conmovedora de Mackerras, que dirige la mejor orquesta, en general; a los novios les siguen en buen nivel casi todos los demás cantantes; no tanto, por desgracia, el guardabosques de Jedlicka. *La zorrita* del Châtelet acumula belleza, alegría y rigor, todo al mismo tiempo. Es la misma producción que el Real mostró en abril de 1998, recién reabierto. Siete de los ocho protagonistas que relacionamos estaban en Madrid. Una explosión de música, una celebración nupcial, una exaltación de la naturaleza, de la germinación, el envejecimiento y la muerte, de la renovación de las cosas. Una referencia total, hoy por hoy. No hace mucho hemos reseñado la versión para dibujos animados de Geoff Dunbar, con dirección musical de Nagano; corta-

da, es cierto, pero una preciosidad. La versión de Rattle es muy destacable, y redondea con acierto e inspiración esta media docena de referencias afortunadas; pero está cantada en inglés.

Gregor fue pionero con su temprano *Makropulos*, que durante años permitió acceder a una ópera que los teatros no ofrecían nunca. Un sonido que ha mejorado algo —sólo algo— con el soporte digital, una orquesta ácida y acertada pero con limitaciones, un reparto de lujo (Prylová, versátil, fuerte, maravillosa; más Zidek, Berman, etc.), una dirección rica en dramatismo mas también en el aspecto esperpéntico-expresionista que reclaman libreto y música. Con Mackerras han pasado unos cuantos años, y se nota en el sonido, muy definido, muy colorista. Además, está la Filarmónica de Viena, insuperable. Söderström se encuentra aquí más a gusto que en la humilde *Jenufa*; su voz es bella, poderosa, expresiva. No está rodeada de lujos vocales, pero sí de voces efectivas y más que suficientes, como Dvorsky y Krejčík. La magnífica puesta en escena de Lehnhoff, de nuevo con Andrew Davis y en Glyndebourne, la hemos comentado hace poco en estas páginas: sensacional construcción del personaje por parte de Silja, que está en buen estado vocal a pesar de los pesares; buen reparto, en el que sobresale Bigley; feliz desentrañamiento del texto a través de una escena cambiante que sugiere el paso del tiempo; excelente

orquesta y magnífica dirección de Andrew Davis, que con este y los demás registros de Glyndebourne ha pasado a ser una de las grandes batutas para Janáček.

Un excelente reparto para *De la casa de los muertos*, una obra de múltiples voces, y una poderosa dirección marcaban la lectura de Gregor, de nuevo pionera. Neumann, en 1979, redondeaba la hazaña, la llevaba más allá, con magníficas voces como las de Novák, Zidek y Pribyl, entre otras muchas, de manera que para la versión tradicional (la que no pudo controlar Janáček, al morir en 1928) es la auténtica referencia. Pero unos meses después llegaba Mackerras, que había iniciado ya su ciclo, y dio en el clavo con una orquesta envolvente, protagonista, y un reparto de lujo. Es la referencia indiscutible de la versión restituida. Pero esta ópera poco grabada, de difícil montaje escénico y problemático reparto, aparece también en algún que otro soporte vídeo, como el que reseñamos, una puesta en escena del género, para entendernos, de las *despojadas y estilizadas*. El realismo está en la música y en la línea vocal, y ahí Abbado resulta tan magistral como en *Boris o Jovanchina*. Grüber da el contrapunto con una escena sobria, con el apoyo y referencia de unos decorados y figurines rabiosamente expresivos de Eduardo Arroyo. Señalamos tres referencias sobre cuatro lecturas. Pero cualquiera de ellas introducirá espléndidamente al aficionado en el terrible mundo de ese campo de concentración siberiano.



Sárka

URBANOVÁ, STRAKA, KUSNĚR, BREZINA. CORO FILARMÓNICA DE PRAGA. ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. Director: SIR CHARLES MACKERRAS. **Supraphon.**

Comienzo de un romance

JANSKA, BAROVÁ, PORKONA, KREJČÍK. ÓPERA JANÁČEK DE BRNO. Director: FRANTIŠEK JÍLEK. **Multisonic.**

Jenufa

JELINKOVÁ, KRASOVÁ, ZÍDEK, BLACHUT. TEATRO NACIONAL DE PRAGA. Director: JAROSLAV VOGEL. **1952. Supraphon.**

HILLEBRECHT, VARNAY, COX, COCHRAN. ÓPERA DE BAVIERA. Director: RAFAEL KUBELÍK.

1970. Myto. En alemán, en vivo.

GABRIELA BENACKOVÁ, NADEZDA KNIPLOVÁ, VLADIMÍR KREJČÍK, VILÉM PRIBYL. ÓPERA DE BRNO. Director: FRANTIŠEK JÍLEK. **1977. Supraphon.**

SÖDERSTRÖM, RANDOVÁ, DVORSKY, OCHMAN. CORO DE LA ÓPERA DE VIENA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director: CHARLES MACKERRAS. **1983. Decca.**

ROBERTA ALEXANDER, SIJJA, LANGRIDGE, MARK BAKER, MENAI DAVIES. GLYNDEBOURNE CHORUS. LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA. Director musical: ANDREW DAVIS. Director de escena: NIKOLAUS LEHNHOFF. **Glyndebourne, 1989. DVD Arthaus.**

Destino

PRIBYL, HAJÓSSYOVÁ, PALIVCOVÁ, KREJČÍK, NOVAK, CABAN. ÓPERA DE BRNO. Director: FRANTIŠEK JÍLEK. **1976. Supraphon.**

FIELD, LANGRIDGE, HARRIES. WELSH NATIONAL OPERA. Director: SIR CHARLES MACKERRAS. **Chandos (antes, EMI). 1990. En inglés.**

STRAKA, ÁGHOVÁ, BEŇACKOVÁ, MARGITA, MIKULAS, KUSNĚR. FILARMÓNICA CHECA. Director: GERD ALBRECHT. **1995. Orfeo. En vivo.**

Las excursiones del señor Broucek

FEHENBERGER, WUNDERLICH, BÖHME, LIPP, ENGEN, FAHBERG, BENNINGSEN, KUEN. ÓPERA DE BAVIERA. Director: JOSEPH KEILBERTH. **1959. Orfeo. En alemán, en vivo.**

VÍCH, ZÍDEK, KOCÍ, DOMANÍNSKÁ, BERMAN, TATTERMUSCHOVÁ, DOBRÁ, VOTAVA. CORO TEATRO SMETANA DE PRAGA. ORQUESTA DEL TEATRO NACIONAL, PRAGA. Director: VÁCLAV NEUMANN. **1963. Supraphon.**

PRIBYL, SVEJDA, MARŠÍK, JONÁSOVÁ, NOVÁK, MARKOVÁ, MÁROVÁ, KREJČÍK. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. Director: FRANTIŠEK JÍLEK. **1980. Supraphon.**

Kat'a Kabanová

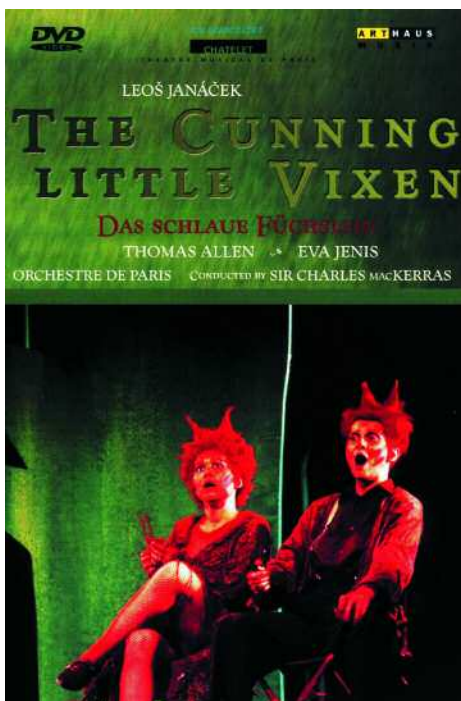
TIKALOVÁ, KOMANCOVÁ, BLACHUT, VÍCH, MIXOVÁ, KROUPA. CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO NACIONAL, PRAGA. Director: JAROSLAV KROMBHOHL. **1959. Supraphon.**

SÖDERSTRÖM, KNIPLOVÁ, DVORSKY, KREJČÍK, MÁROVÁ, JEDLICKA. CORO DE LA ÓPERA DE VIENA. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: SIR CHARLES MACKERRAS. **1976. Decca.**

DENOKE, HENSCHEL, KUEBLER, DELAMBOYE, PECKOVÁ, HENK SMIT. CORO FILARMÓNICA ESLOVACO DE BRATISLAVA. FILARMÓNICA CHECA. Director: SYLVAIN CAMBRELING. **Salzburgo, 1998. Orfeo.** NANCY GUSTAFSON, FELICITY PALMER, BARRY McCAULEY, RYLAND DAVIES, LOUISE WINTER, DONALD ADAMS. LONDON PHILHARMONIC. GLYNDEBOURNE CHORUS. Director musical: ANDREW DAVIS. Director de escena: NIKOLAUS LEHNHOFF. **Glyndebourne, 1988. DVD Arthaus.**

La zorrilla astuta

TATTERMUSCHOVÁ, ZIKMONDOVÁ, KROUPA, PROCHÁZKOVÁ, HLAVSA, JEDLICKA, HERIBAN, VONÁSEK. CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO NACIONAL, PRAGA. Director: BOHUMIL GREGOR. **1970. Supraphon.**



HAJÓSSYOVÁ, BEŇACKOVÁ-ČAPOVÁ, NOVÁK, BULDROVÁ, FRYDLEWICZ, PRUSA, SOUCEK, HANUS, TIKALOVÁ. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA.

Director: VÁCLAV NEUMANN.

1980. Supraphon.

POPP, RANDOVÁ, JEDLICKA, ZIGMUNDOVÁ, KREJČÍK, NOVÁK, ZÍTEK, BLACHUT, MIXOVÁ, MAROVÁ. CORO DE LA STAATSOPER DE VIENA. CORO DE NIÑOS DE BRATISLAVA. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: SIR CHARLES MACKERRAS.

1981. Decca.

WATSON, MONTAGUE, ALLEN, TEAR, KNIGHT, HOWELL, DOBSON, BAINBRIDGE. COVENT GARDEN. Director: SIMON RATTLE.

1990. EMI (en inglés).

JENIS, ALLEN, MINUTILLO, MÁROVÁ, KUSNĚR, HAJNA, NOVÁK, MARLIÈRE. CORO DEL CHÂTELET. MAÎTRISE DE HAUTS-DE-SEINE. ORQUESTA DE PARÍS. Director musical: SIR CHARLES MACKERRAS. Director de escena: NICHOLAS HYTNER. Coreografía: JEAN-CLAUDE GALLOTTA. Escenografía y figurines: ROBERT CROWLEY. **París, Châtelet, 1995. DVD Arthaus.**

CHRISTINE BUFFLE, GRANT DOYLE, RICHARD COXON, KEEL WATSON, PETER VAN HULLE, ANDREW FOSTER-WILLIAMS, KATARINA GIOTAS, RICHARD ROBERTS, MICHELLE SHERIDAN. BBC SINGERS, NEW LONDON CHILDREN'S CHOIR, DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN. Director musical: KENT NAGANO. Film de dibujos animados de Geoff Dunbar. **2002. DVD BBC Opus Arte [versión abreviada de la ópera].**

El caso Makropulos

PRYLOVÁ, ZÍDEK, VONÁSEK, TATTERMUSCHOVÁ, PREMYSL KOCÍ, VIKTOR KOCÍ, BERMAN, KARPÍSEK. ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO NACIONAL, PRAGA. Director: BOHUMIL GREGOR. **1966. Supraphon.**

SÖDERSTRÖM, DVORSKY, KREJČÍK, ČZAKOVÁ, VÍTEK, SVEHLA, JEDLICKA, BLACHUT. CORO DE LA STAATSOPER DE VIENA. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: SIR CHARLES MACKERRAS. **1978. Decca.** SIJJA, BEGLEY, RODEN, KRISCAK, BRAUN, VENTRIS, SHORE. LONDON PHILHARMONIC: ANDREW DAVIS. Puesta en escena de NIKOLAUS LEHNHOFF. Decorados y figurines de TOBIAS HOHEISEL.

Glyndebourne, 1995. DVD NVC Arts.

De la casa de los muertos

GORIANCHIKOV, ALIEIA, SHISKOV, SKURATOV, SHAPKIN, FILKA/LUKA, ALCAIDE. BEDNAR, TATTERMUSCHOVÁ, KOCÍ, ZÍDEK, KARPÍSEK, BLACHUT, HORÁČEK. CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO NACIONAL. Director: B. GREGOR.

1964. Supraphon.

NOVÁK, JIRGLOVÁ, SOUCEK, ZÍDEK, KARPÍSEK, PRIBYL, HORÁČEK. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. Director: V. NEUMANN. **1979. Supraphon.**

JEDLICKA, JANSKÁ, ZÍTEK, ZÍDEK, SOUSEK, MOROZOV, SVORC. CORO DE LA STAATSOPER DE VIENA. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: SIR CHARLES MACKERRAS. **1980. Decca.**

GHIAUROV, SZMYTKA, PEDERSON, LANGRIDGE, ZEDNIK, McCAULEY, PEETERS. CORO DE LA STAATSOPER DE VIENA. FILARMÓNICA DE VIENA. Director musical: CLAUDIO ABBADO. Puesta en escena: KLAUS MICHAEL GRÜBER. Escenografía y figurines de EDUARDO ARROYO. **1992. VHS Deutsche Grammophon.**

ANTOLOGÍAS

Hemos reseñado hace poco el quintuple álbum de Decca, que tiene de todo, y todo muy bien. Sobresalen Mackerras, Crossley, el Cuarteto Gabrieli y tanto Atherton como sus solistas. Buena *Misa glagolítica*, aunque las hay mejores (ver más abajo). Un álbum ideal para iniciarse, que partía de un álbum de 5 LPs, con sólo piano y cámara, cuya edición en CD se ha hecho de rogar durante más de dos décadas.

Interesante, pero nada más, el testimonio de Mondsee, con protagonismo de Schiff. Lo mismo puede decirse del ciclo orquestal de Jílek, de cierto interés y excesiva modestia, aunque ahí tenemos cosas que apenas hay en otra parte, como *La balada de Blaník*. Los cuatro volúmenes del Janáček desconocido rinden justicia a este compositor que tantas cosas hizo de joven, tantas se descuidaron y tantas se olvidaron. La busca y rebusca es en ocasiones excesiva, pero el aficionado que pretenda ir más allá de los títulos más conocidos tiene que bucear en estas cuatro entregas, llena de cosas de veras desconocidas, mas también de variantes de mucho interés.



FRANTISEK SONEK, voz infantil.
RUDOLF FIRKUSNY, JIRÍ HOLEŇA, IGOR ARDASEV, piano; ALES BARTA, armonio; LADISLAV KOZDERKA, trompeta; KAREL KOHOUT, KAREL KUCERA, MILAN BRÁZDA, trombones; MARIE GAJDOŠOVÁ, LEOS ZAVADILÍK, ANTONÍN FORMÁČEK, DOROTHEA KELLEROVÁ, cuarteto de cuerda.
CORO FILARMÓNICO PRAGA. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA DE BRNO.
LEOS SVÁROVSKY, director
(en los fragmentos de *Jenufa*, *Brouček*, *Taras Bulba* y *El cadáver viviente*).
Marcha: PAVEL SUMPÍK, EVA PODARILOVÁ, FRANTISEK KANTOR, MARTIN OPRŠAL.
El Janáček desconocido, vol. 2 (Supraphon, 1996).
Rákos Rákoczy (Danzas de Valaquia), ballet.

Obras de cámara y orquestales (ANTOLOGÍA). 5 CD, Decca.

CD 1: Sendero I y II, En la niebla, Reminiscence, Tema con variazioni (*Variaciones Zdenka*). PAUL CROSSLEY, piano.

CD 2: Cuartetos 1 y 2 (CUARTETO GABRIELI). **Sonata para violín, Dumka, Romance** (KENNETH SILLITO, violín; PAUL CROSSLEY, piano).

CD 3: Mládi (BELL, CRAXTON, PAY, HARRIS, GATT, EASTOP). **Capriccio, Concertino**

(P. CROSSLEY, Miembros de la LONDON SINFONIETTA, dir. por D. ATHERTON). **Pohádka, Presto** (CHRISTOPHER VAN KAMPEN, violonchelo; P. CROSSLEY, piano).

CD 4: Sinfonietta. Taras Bulba (FILARMÓNICA DE VIENA: MACKERRAS). **Danzas de Laquia** (LPO: F. HUYBRECHTS).

CD 5: Suite para cuerda (LOS ANGELES CHAMBER: N. MARRINER).

Rikadla (BRIAN BURROWES, tenor. LONDON SINFONIETTA CHORUS & MEMBERS: D. ATHERTON, dir.).

Misa Glagolítica (URBANOVÁ, BENACKOVÁ, BOGACHOV, R. NOVÁK; CORO FILARMÓNICO ESLOVACO; WIENER PHILHARMONIKER: R. CHAILLY).

Obras de cámara. ANDRÁS SCHIFF, piano. MUSIKTAGE MONDSEE ENSEMBLE. Decca. 1992.

Vol. 1: En la niebla, Presto, Pohádka, Sonata 1905, Capriccio.
Vol. 2: Sendero, Sonata violín, Concertino.

Obras para orquesta

ORQUESTA FILARMÓNICA DEL ESTADO, BRNO. Director: FRANTISEK JÍLEK. 1986-1992. Supraphon. 3 vols.

Vol. 1: Danzas de Laquia, Suite para cuerdas, Idilio para cuerdas.
Vol. 2: Taras Bulba, Adagio para orquesta, Suite op. 3, Celos (obertura), **Danza cosaca, Kolo serbio, El hijo del violinista, Balada de Blaník.**

Vol. 3: Sinfonietta, Danubio, Pequeña alma errante (Concierto para violín y orquesta), SLUCK UND JAU. K. DVORÁKOVÁ, soprano (Danubio). IVAN ZENATY, violín.

El Janáček desconocido, vol. 1 (Supraphon, 1994).

¡Esperádoté! (2 versiones), **Canción de guerra, Bendiciendo la bandera, 2 Intrade, Coro Festivo, Sendero** (para armonio), **Celos** (piano 4 manos), **Qué fuerte era** (aria original para Kostelnicka, de *Jenufa*), **Taras Bulba** (versión original del primer movimiento), **Postludio de La excursión del señor Brouček a la luna.**

El cadáver viviente (fragmento), **Marcha de los Chicos azules**, para tabor, vez celeste, piccolo y glockenspiel.

Fragmentos de óperas: MIROSLAV KOPP, tenor; VLADIMÍR DOLEZAL, tenor; JAROMÍR BELOR, barítono; JITKA PAVLOVÁ, soprano; YVETTA R. TANNENBERGOVÁ, soprano; JAROSLAVA JANSKÁ, soprano; MARKÉTA UNGROVÁ, soprano; JANA JISKROVÁ, mezzo; ANNA BAROVÁ, contralto;

Canciones y danzas populares con coro: **Cuando íbamos a la fiesta, Sembré el verdor, Voló el gris halcón, Troják de Laquia, Danza bendita.** LAPČÍKOVÁ, DITTMANNOVÁ, JULÍČEK, STREJČEK. CORO DE LA FILARMÓNICA CHECA DE BRNO. ORQUESTA FILARMÓNICA DEL ESTADO, BRNO. PETR FIALA, director del coro. Director: LEOS SVAROVSKY.

El Janáček desconocido, vol. 3 (Supraphon, 1998).

Misas y motetes latinos (obra completa con textos latinos): **Misa en mi bemol mayor** (inconclusa), **Exaudi Deus** (2 versiones), **Exsurge Domine, Introitus in festo ss. Nominis Jesu, Regnum mundi, Communion, Benedictus, Graduale, Draguale in festo Purificationis BMV, Veni Sancte Spiritus, Constitues eos, Misa en si bemol mayor de F. Liszt** en arreglo de L. Janáček. MASKOVÁ, KUCEROVÁ, ZBYTOVSKÁ, CERNY, FRYBERT, UHEREK, PRUDIC, MERGL, JINDRA. J. KSICA, órgano. CORO DE CÁMARA DE PRAGA. Director: ROMAN VÁLEK.

El Janáček desconocido, vol. 4 (Supraphon, 1998).

Cartas de amor: En memoria de Förchtgott-Tovacovsky. Ave Maria, Napevsky mluvy (Melodías del habla), en arreglo de Iva Bittová. ZDRÁVAS MARIA. **A los hermanos Mrstik. Cuarteto n° 2 "Cartas de amor"** para dos violines, viola de amor y violonchelo. **A los profesores retirados después de cincuenta años de exámenes.** NATALIA ROMANOVÁ ACHALADZE, soprano; IGOR ARDASEV, piano. ORQUESTA DE CÁMARA DE BRNO. Director: JIRÍ MOTTL. CORO FILARMÓNICA CHECA DE BRNO. Director: PETR FIALA. MIEMBROS DEL CUARTETO KUBÍN CON JOHN ANTHONY CALABRE, viola de amor.

PIANO SOLO

Hemos analizado en SCHERZO PIANO tanto las dos series de *Por un frondoso sendero* como la *Sonata 1905*. Y valorá-bamos la amplia discografía existente. Ahora nos limitamos a recomendar lo que ya recomendábamos allí, para no repetirnos, e incluso prescindimos de algunas referencias en la lista. Pero desde entonces hemos recibido otra integral, o integralísima, la de Hakon Austbo, de gran interés y, además, a precio irrisorio. Austbo ha rebañado todo lo rebañable, y hay en su doble álbum cosas que no aparecen en ninguna otra parte.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla. Tres danzas moravas.

Variaciones Zdenka. RADOSLAV KVAPIL. 1969. Panton.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla. Variaciones Zdenka.

RUDOLF FIRKUSNY. 1971. Deutsche Grammophon.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla. JOSEF PÁLENÍČEK. 1972. Supraphon.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla. Variaciones Zdenka.

PAUL CROSSLEY. 1978. Decca (en el álbum quintuple de Decca, vid. Antología).

Sendero I y II. Variaciones Zdenka. IVAN KLÁNSKY. 1980. Supraphon.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla. Un recuerdo. Tres danzas moravas. MIJAIL RUDY. EMI.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla. JET RÖLLING. 1987. Ottavo.

Sendero I. R. KVAPIL. 1988. Calliope (*Más Cuartetos, por el Talich*).

Sendero I y II. Sonata. En la niebla.

IVAN KLÁNSKY. 1990. Kontrapunkt.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla.

UN RECUERDO. ALAIN PLANÉS. Harmonia Mundi France.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla.

RADOSLAV KVAPIL. 1994. Unicorn.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla.

VARIACIONES ZDENKA.

Un recuerdo. Tres danzas moravas.

THOMAS HLAWATSCH.

1995. Naxos (Más obras de cámara, 3 CD).

Sendero I y II. Sonata. En la niebla.

UN RECUERDO. ANDRÁS SCHIFF. 2000.

ECM New Series.

Sendero I y II. Sonata. En la niebla.

UN RECUERDO. CHARLES OWEN.

2002. SOMM.

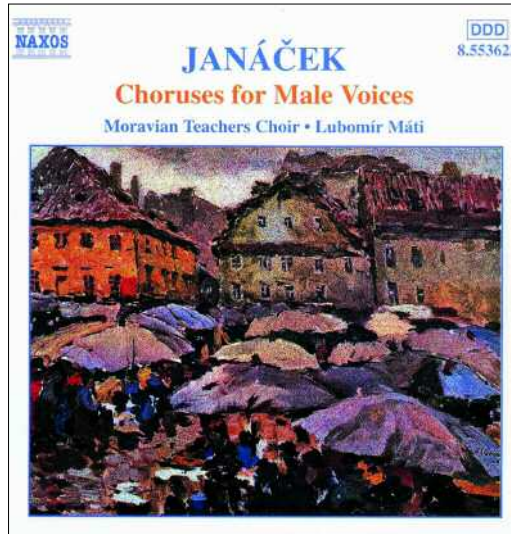
Sendero I y II. Sonata 1905. En la niebla.

REMINISCENCE. Tema con variazioni (Variaciones Zdenka).

Ej, danaj!, Música para un

ejercicio gimnástico, Para mi Olga, Dos piezas desechadas de Sendero, Danzas moravas, 6 miniaturas, Esbozos íntimos (1927-28).

Hakon Austbo. 2004. Brilliant.



Poesía morava en canciones.

Transcripción para voz y cuarteto de cuerda por Vladimír Godár.

En arreglos de Iva Bittová y el Cuarteto Skampa.

Iva BITTOVÁ, voz. CUARTETO SKAMPA. Con la presencia de las voces de PAVEL FISCHER, RADIM SEDMIDUBSKY, LIKAS POLÁK y un Coro masculino formado por MARTIN KOSA, MARTIN KAPLAN y JOSEF FIALA. Supraphon.

Canciones de la poesía popular morava, selección de siete

canciones: 1, 5, 16, 17, 18, 19 y 38.

MAGDALENA KOZENÁ; GRAHAM JOHNSON.

1998. Deutsche Grammophon (más canciones de Dvorák y Martinu).

Amarus

SOUKUPOVÁ, PRIBYL. CORO FILARMÓNICO DE PRAGA. FILARMÓNICA CHECA. Director:

VÁCLAV NEUMAN. 1974. Praga (más suites de Zorrita y Casa de los muertos, vid.).

GEBAUEROVÁ, ZAHRADNÍČEK, TUCEK. FILARMÓNICA JANÁČEK DE OSTRAVA.

Director: OTAKAR TRHLÍK. 1975. Supraphon.

NEMEČKOVÁ, VODICKA, ZÍTEK. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA.

Director: CHARLES MACKERRAS. 1985. Supraphon (más Martinu, Misa de campaña).

Corales

Evangelio eterno. Padre Nuestro. Hospodine! Na Soláni

Carták. Elegía a la muerte de mi hija Olga. WYSOČZANSKÁ,

MRÁZOVÁ, BLACHUT, SVEJDA, ZÍDEK, JEDLIČKA. CORO FILARMÓNICO

DE PRAGA. JAN PANENKA, piano, JAROSLAV TVRZSKÝ Y PETR SOVADINA,

órgano. LUDMILA SOLAROVÁ, arpa. Director: JIŘÍ PINKAS. 1958 y 1965.

Supraphon.

¡Ah, la guerra!, Nuestro abedul, La bruja del atardecer,

Despedida, La legión checa, El loco errabundo, Kantor Halfar,

Marycka Magdonova, Los Setenta mil. CORO DE MAESTROS

MORAVOS. Director: ANTONÍN TUCAPSKÝ. 1969. Supraphon.

Canciones de Hradcany, La huella del lobo, Infantiles

(Ríkadla), Kaspar Rucky, Cuatro coros masculinos moravos.

MACHOTKOVÁ, DEPOLTOVÁ, SVEJDA, SLAPÁK. F. CECH, flauta; R.

KODADOVÁ, arpa; Z. JÍLEK, piano. CORO FILARMÓNICO DE PRAGA.

MIEMBROS DE LA FILARMÓNICA CHECA. Director: JOSEF VESELKA.

1972 y 1977. Supraphon.

Obras corales de juventud. Para coro masculino: **Arando,**

Amor verdadero, Cuando miro a mi amada. Guirnalda,

No escaparás a tu destino, Dos palomas estaban en un abeto,

En el barco, Amor inconstante, Solo y sin consuelo, Descansa

en paz, Elegía. Para coro mixto: **El pato salvaje, Canción de**

otoño, Nuestro canto. CORO FILARMÓNICO DE PRAGA. Director:

J. VESELKA. 1973. Panton (no ha pasado a CD).

Coros masculinos: Kantor Halfar. Marycka Magdónová (dos

versiones). Los setenta mil. La legión checa. El loco errante.

Tres coros (1888): Despedida, La paloma, Celoso. Cuatro

cantos moravos (1904): Si supieras, Mosquitos, La bruja del

atardecer, Despedida. CORO FILARMÓNICO DE PRAGA. Director: JOSEF

VESELKA. 1977. Supraphon.

Misa mi menor (inconclusa). Padre Nuestro. ARTHUR DAVIES,

tenor; OSIAN ELLIS, arpa. CORO DEL KING'S COLLEGE DE CAMBRIDGE.

Director: STEPHEN CLEOBURY. 1988. EMI.

El pato salvaje, La paloma, Nuestro abedul, Elegía a la muerte

de Olga, Kantor Halfar, La huella del lobo, Canciones de

Hradcany, El loco errabundo, Infantiles (Ríkadla). WILLEMSTIJN,

BORDEN, GOUD, VELS, SELLERS, BREMER, COUPE, BARICK. CORO DE CÁMARA

DE HOLANDA. CONJUNTO SCHÖNBERG. Director: REINBERT DE LEEUW.

1993. Philips.

Coros para voces masculinas: Cuatro coros populares, Cuatro

coros, Cuatro coros moravos, Kantor Halfar, Marycka

Magdonová, Los Setenta mil, La Legión checa,

OBRAS VOCALES

Como operista y como músico investigador del folclore, la obra vocal es esencial en Janáček. El Janáček que bucea en Moravia junto con su amigo Frantisek Bartos es el que transcribe y recompone ciclos como la amplia serie de *Poesía morava en canciones*, de la que sólo existe una sola referencia, pero es insuperable. Con ella se encabeza esta sección. Es curioso e interesante el recital de Magdalena Kozená, pero no imprescindible. Con lo vocal entramos en un terreno movedizo: hay registros que creemos que no han pasado a CD y que ahora no se encuentran, como el magnífico *Amarus* de Trhlík, que conseguimos por ahí en un LP, acoplado con *Bajo el manzano*, de Suk. Hay que lamentarlo, sí; pero no mucho, porque el registro radiofónico de Neumann rescatado por el sello Praga es de muy alto nivel, lo mismo que el de estudio de Mackerras, que complementa una esplendorosa *Misa de campaña* de Martinu. Tampoco encontraremos en CD el viejo LP dirigido por Antonín Tucapsky con el Coro de maestros moravos, para el que Janáček compuso las tres grandes obras corales masculinas. Calmarán el hambre coral de obras populares o de piezas cultas y cantatas tanto los recuperados registros de Veselka y Pinkas, lejanos en el tiempo y excelentes; como los cercanos de Máti para Naxos (con el Coro de maestros moravos), o de Reinbert de Leeuw para Philips; o de James Word en Hyperion; y algunos otros, de un nivel que no nos permite afirmar que todo tiempo pasado fuera mejor. Si no, vean la cantidad de referencias que enrojecen el paisaje de la lista coral.

El disco de coros masculinos de Veselka es reedición de un doble LP que se ha dejado cosas muy interesantes al trasladarlo a un solo CD. Al cerrar la edición, llega el disco protagonizado por la voz bella, agudísima y extraña de Iva Bittová, un CD más de música étnica que de sala de conciertos, que es una clara alternativa, acaso superior, al anterior. Una jubilosa sorpresa que puede provocar entusiasmos. De momento, ha provocado el nuestro.

Varias

Poesía morava en canciones. Poesía de Hukvaldy en canciones.

Canciones silesias de la colección de Helena Salichová.

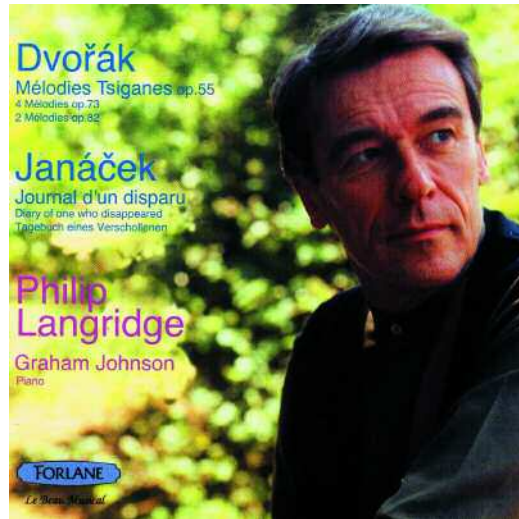
D. PECKOVÁ, mezzo. IVAN KUSNĚR, barítono. MARIÁN LAPANSKY, piano.

1994. Supraphon.

El loco errabundo. Tres coros, Amor verdadero. CORO DE MAESTROS MORAVOS. Director: LUBOMÍR MÁTI. 1995 y 1996. Naxos.

Infantiles (Rikadla), Kaspar Rucky, Los Setenta mil, La huella del lobo, Elegía a la muerte de mi hija Olga, Canciones de Hradcany, Ave Maria, Padre Nuestro. NEW LONDON CHAMBER CHOIR, CRITICAL BAND. Director: JAMES WOOD. 1996. Hyperion.

Padre Nuestro, Ave María, Elegía a la muerte de mi hija Olga, Exaudi Deus, Fantasía coral, Ave Maria, Constitutes, Veni Sancte Spiritus, Varyto, Misa según la Misa para órgano de F. Liszt. ANDRE CARWOOD, tenor; CLIVE DRISKILL-SMITH, órgano y piano. ALINE NASSIF, violín; VICTORIA DAVIES, arpa. CHRIST CHURCH CATEDRAL CHOIR, OXFORD. Director: STEPHEN DARLINGTON. 2003. Griffin.



Blachut o Nicolai Gedda han dado testimonio de esta obra singular, de este ciclo de canciones desusado. Ambos registros han aparecido juntos en un solo CD hace unos años. Y en ambos casos con el pianista Josef Páleníček. No conocemos la versión de Keller, pero hemos leído maravillas de fuentes que nos merecen crédito. Entre las lecturas modernas, ahí está la espléndida voz de Langridge, un tenor británico que se mueve muy bien en el repertorio eslavo (pensemos en su Shuiski, en vivo y en disco; o sus espléndidas prestaciones en la *Jenufa* de Glyndebourne y en *De la casa de los muertos* de Abbado). Muy reciente, y de espléndido nivel, la de Bostridge con Adès.

MISA GLAGOLÍTICA

Ancerl y Kubelík, los dos grandes directores checos, uno en el interior y otro fuera, aunque unos kilómetros al oeste, son las referencias casi contemporáneas de esta obra que es al mismo tiempo manifiesto y liturgia. Se trata de referencias tal vez insuperables, pero no hay que ser injustos con las que vinieron después. Las voces que transcurren en estas tres décadas de grabaciones son de lo mejorcito de cada momento. No encontraremos ya sopranos como Domanínska o Benacková, mezzos como Soukupová (que repite: con Ancerl y Neumann, con quince años de diferencia), tenores como Blachut, etc. Pero las voces que vinieron más tarde no fueron voces menores, y ahí están los registros, rabiosos por demostrarlo. Bernstein no tuvo en 1967 su mejor día, y tal vez no era éste un repertorio para él. Kempe está a su propio nivel, de elevado interés, de dramatismo intenso. Neumann y Mackerras firman lecturas que podrían ser referencia si no fuera por los viejos maestros. Rattle demuestra una vez más su identificación con este compositor. Hasta Charles Dutoit tiene su gracia checa, compatible con una ligereza que a veces parece pose.

DOMANÍNSKÁ, SOUKUPOVÁ, BLACHUT, HAKEN. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. DIRECTOR: KAREL ANCERL. 1963. Supraphon. LEAR, RÖSSEL-MAJDAN, HAEFLIGER, CRASS. CORO Y ORQUESTA DE LA BAYERISCHE RUNDFUNK. Director: RAFAEL KUBELÍK.

1964. Deutsche Grammophon.

PILARCZYK, JANIS MARTIN, GEDDA, GAYNES. CORO DE WESTMINSTER.

FILARMÓNICA DE NUEVA YORK. Director: LEONARD BERNSTEIN. 1967. CBS.

KUBIAK, COLLINS, TEAR, SCHÖNE. BRIGHTON FESTIVAL CHORUS. ROYAL PHILHARMONIC. Director: RUDOLF KEMPE. 1973. Decca.

BEŇACKOVÁ, SOUKUPOVÁ, LIVORA, PRUSA. CORO FILARMÓNICO DE PRAGA.

FILARMÓNICA CHECA. Director: V. NEUMANN. 1978. Panton.

SÖDERSTRÖM, DROBKOVÁ, LIVORA, NOVAK. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. Director: SIR CHARLES MACKERRAS. 1979. Supraphon.

PALMER, GUNSON, MITCHINSON, KING. CITY OF BIRMINGHAM.

Director: SIMON RATTLE. 1983. EMI.

TROITSKAIA, RANDOVÁ, KALUDOV, LEIFERKUS. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE MONTREAL. Director: CHARLES DUTOIT. 1994. Decca.

DIARIO DE UN DESAPARECIDO

Cualquiera de las referencias le servirá al aficionado. Pero algunas de ellas son superiores. El protagonismo del tenor es casi total, mientras que la mezzo o contralto le apoya, le secunda, tercia; y lo mismo el pequeño coro de tres voces femeninas. Es muy importante el pianista, cuyo cometido es poco menos que orquestal. Voces irrepetibles como Beno

(Tenor, contralto, piano)

HAEFLIGER, GRIFFEL, KUBELÍK (éste, piano y dirección).

1964. Deutsche Grammophon (en alemán).

BLACHUT, STEPÁNOVÁ, PÁLENÍČEK. Miembros femeninos del CORO CANTORES CHECOS. 1956. Supraphon.

FRYDLEWICZ, SOUKUPOVÁ, KVAPIL. Miembros del CORO KÜHN.

1970. Panton.

PRIBYL, MÁROVÁ, PÁLENÍČEK. Miembros del CORO KÜHN. 1977. Supraphon.

KELLER, WIRZ, VENZAGO. CANTORES DE LUCERNA. 1979. Accord.

GEDDA, SOUKUPOVÁ, PÁLENÍČEK. Miembros femeninos del CORO DE CÁMARA DE LA RADIO DE PRAGA. 1984. Supraphon.

LANGRIDGE, BALLEYS. CORO DE CÁMARA DE LA RIAS. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: CLAUDIO ABBADO. 1987. Deutsche Grammophon

(versión orquestal por Otakar Zílek).

LANGRIDGE, RIGBY, JOHNSON. 1995. Forlane (más Canciones de Dvořák).

BOSTRIDGE, PHILOGENE, ADÈS. EMI. Más otras obras vocales y pianísticas:

15 Canciones populares de Moravia para piano (Adès). Un recuerdo, In memoriam, Andante, Moderato, El anillo de oro, Te espero, Ha nacido Cristo Señor (Adès). Diario de un desaparecido (versiones anteriores): Oh Dios lejano, Dios inmortal; Se eleva el sol (Bostridge, Philogene, Adès). 2000-2001. EMI.

CÁMARA

En cámara hay abrumadora presencia de registros de los dos Cuartetos de cuerda, que relacionamos aparte. En el apartado general de cámara no señalamos ninguna gran referencia, pero casi todos estos registros son de alto nivel, de mucha garantía. No todos se encuentran, ni se encuentran en CD. Añadimos varios registros de obras breves y magistrales, muy grabadas: la *Sonata para violín y piano* y *Pobádka* (Cuento de hadas), para chelo y piano. Aquí sí podemos señalar algunas grabaciones inolvidables e incomparables. Ahora bien, para todas estas obras es legítimo acudir a la excelente Antología de Decca en 5 CD (con Atherton y su gente, más Sillito, van Kampen y Crossley).

Cámara general

Concertino. Capriccio. RADOSLAV KVAPIL, piano. Miembros de ARMONÍA DE CÁMARA. Director: JIRÍ HANOUSEK. 1969. Panton.

Concertino. Capriccio. JOSEF PÁLENÍČEK, piano. CONJUNTO DE VIENTO DE LA FILARMÓNICA CHECA. 1972. Supraphon.

Concertino. Capriccio. RUDOLF FIRKUSNY, piano. Miembros de la BAYERISCHE RUNDFUNK. Director: RAFAEL KUBELÍK.

1972. Deutsche Grammophon.

Concertino. Capriccio. Rikadla. JOSEF PÁLENÍČEK, piano. CONJUNTO DE VIENTO DE LA FILARMÓNICA CHECA. CORO DE LA FILARMÓNICA CHECA.

1990. Supraphon.

Mládi. QUINTETO DE VIENTO DE PRAGA, con A. NACHTAVAL, clarinete.

1971. Supraphon.

Mládi. ORPEHUS CHAMBER ORCHESTRA.

1989. Deutsche Grammophon.

Mládi. Concertino. ENSEMBLE WALTER BOEYKENS. 1991. HMF.

Trío con piano "Sonata a Kreutzer" [reconstrucción de la versión original en trío del Cuarteto "Sonata a Kreutzer", a partir de éste, por Michal Hájku].

TRÍO ABEGG. 1994. Tacet.

Concertino. Capriccio. Pohádka.

Presto. Sonata para violín y piano. RUDY, AMOYAL, HOFFMAN. SOLISTAS DE LA OPERA DE PARÍS.

Director: SIR CHARLES MACKERRAS. 1995.

EMI.

Mládi. Concertino. Cassard. Miembros del QUINTETO DE VIENTO CLAUDE DEBUSSY y del CUARTETO PARISII.

1996. HMF

(Más obras de G. Ligeti).

Concertino, Pohádka, Mládi, Capriccio. QUINTETO DE VIENTO DE PRAGA. I. KLÁNSKY, piano. MAREK JERIE, chelo. TOMÁŠ KOUTNÍK (director de Capriccio). 1999. Praga.

Sonata para violín y piano

MESSIEREUR, KOZDERKÓVA. PANTON.

SUK, PANENKA. Supraphon.

F. P. ZIMMERMANN, LONQUICH. EMI.

MULLOVA, ÁNDERSEWSKI. Philips.

KREMER, ARGERICH. Deutsche Grammophon.

GLEUSTEEN, ORDRONNEAU. Avie.

EHNES, LAUREL. Analekta.

MANNING, IAN BROWN. EMI.

REMES, KAYAHARA. Praga (Más Cuartetos).

Pohádka, para chelo y piano

APOLÍN, KVAPIL. Panton.

GASTINEL, AIMARD. Auidis Valois.

ISSERLIS, MUSTONEN. RCA.

ELIZABETH DOLIN, FRANCINE KAY. Analekta.

RUMMEL, EGGNER. Musicaphon.

SCHULMAN, IAN BROWN. EMI.

Cuartetos de cuerda 1 y 2

Se multiplican las lecturas de los dos soberbios cuartetos de Janáček, obras introspectivas, dramáticas, exaltadas a veces, gritos y susurros, sí, que precisan de un conjunto no ocasional, una formación integrada y cómplice. Señalamos nada menos que quince versiones, todas ellas de considerable interés, a las que habría que añadir la incluida en la Antología de Decca, la del Cuarteto Gabrieli, que no es manca. Creemos que las cinco lecturas señaladas son superiores aún, que marcan niveles artísticos encendidos, bellos, conmovedores. No conocemos aún la reciente lectura del Skampa. A estas alturas ya no tendría que ser tan natural la clara primacía de los checos en este repertorio.

CUARTETO JANÁČEK. 1957 y 1963. Supraphon (Más Cuarteto nº 2 de V. Novák).

CUARTETO VLACH. 1969. Panton (Más Mládi).

CUARTETO TALICH. 1985. Calliope.

CUARTETO HAGEN. 1988. Deutsche Grammophon.

CUARTETO JUILLIARD. 1989 y 1995. Sony (Más Berg, Suite Lírica).

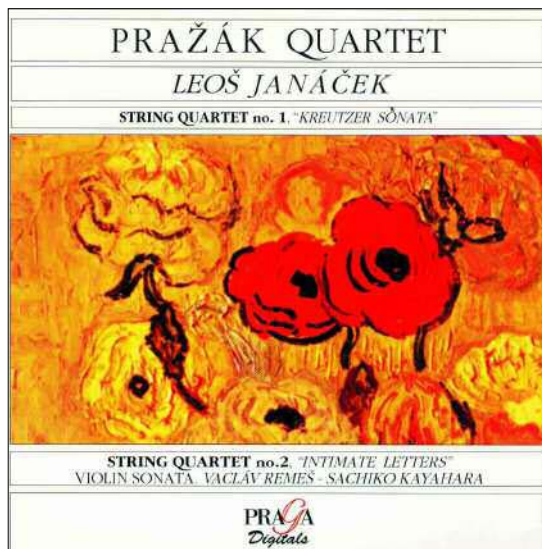
CUARTETO ŠTAMITZ. 1988. Brilliant (en un álbum de 5 CD con los Cuartetos de Smetana y Martinu).

CUARTETO LINDSAY. 1991. ASV (Más Dvorák, Cipreses).

CUARTETO MANFRED. 1992. Pierre Verany.

CUARTETO BRITTEN. 1993. EMI (Más Sonata para violín y Pohádka, vid.).

CUARTETO ALBAN BERG. 1993 y 1994. EMI.



CUARTETO PANOCHA. 1995. Supraphon.

CUARTETO GUARNIERI. 1996. Philips.

CUARTETO PRAŽÁK. 1997. Praga

(Más Sonata para violín).

CUARTETO BELCEA.

2001. Zig Zag Territoires.

CUARTETO SKAMPA. 2003. Supraphon.

ORQUESTA

En lo sinfónico, con abrumadora presencia de *Taras Bulba* y *Sinfonietta*, señalaremos de nuevo la primacía de los grandes maestros, Ancerl y Kubelík, uno dentro y otro fuera, aunque ahora con distancia temporal. Rattle y Järvi merecen situarse cerca. En cuanto a las dos lecturas de Mackerras (la primera, en Antología), poseen la autoridad, el idioma y virtuosismo habituales en él.

Sinfonietta. FILARMÓNICA CHECA. Director: BRETISLAV BAKALA.

1953. HCN.

Taras Bulba. Zorrita (suite). FILARMÓNICA CHECA.

Director: VÁCLAV TALICH. 1954. Supraphon.

Sinfonietta. Taras Bulba. FILARMÓNICA CHECA.

Director: KAREL ANČERL. 1961. Supraphon.

Sinfonietta (CLEVELAND: G. SZELL). **Taras Bulba**

(TORONTO SYMPHONY: ANDRE DAVIS).

1965, 1977, resp. Sony (más obras de Z. Kodály).

El hijo del violinista. Celos. Balada de Blaník. Danzas de

Laquia. FILARMÓNICA DEL ESTADO, BRNO. Director: JIRÍ WALDHANS.

1966. Supraphon.

Sinfonietta. LONDON SYMPHONY. Director: CLAUDIO ABBADO.

1968. Decca.

Sinfonietta. Taras Bulba. BAYERISCHE RUNDFUNK.

Director: RAFAEL KUBELÍK. 1970. Deutsche Grammophon.

Taras Bulba. FILARMÓNICA JANÁČEK DE OSTRAVA.

Director: OTAKAR TRHLÍK. 1975. Supraphon.

Sinfonietta. Taras Bulba. FILARMÓNICA CHECA.

Director: ZDENEK KOSLER. 1977. Supraphon.

Sinfonietta. Taras Bulba. PHILHARMONIA. Director: SIMON RATTLE.

1982. EMI.

Sinfonietta. Taras Bulba. FILARMÓNICA CHECA.

Director: VÁCLAV NEUMANN. 1987. Supraphon.

Suites de Zorrita y De la casa de los muertos. FILARMÓNICA CHECA.

Directores: VÁCLAV NEUMANN y FRANTIŠEK JÍLEK, resp.

1988 y 1979, resp. Praga (más *Amarus*).

Suite para orquesta de cuerda. ORQUESTA DE CÁMARA SUK DE PRAGA.

Director: JOSEF VLACH. 1988. Supraphon (Más obras de Martinu y Kalabis).

Sinfonietta. Taras Bulba. SINFÓNICA DE BAMBERG.

Director: NEEME JÄRVI. 1989. BIS.

Sinfonietta. Taras Bulba. Concierto para violín. Obertura

De la casa de los muertos. CHRISTIAN TETZLAFF, violín.

THE PHILHARMONIA. Director: LIBOR PEŠEK. 1991-1992. Virgin.

Sinfonietta. FILARMÓNICA DE MONTREAL. Director: CHARLES DUTOIT.

1994. Decca.

Taras Bulba. NDR-SINFONIEORCHESTER. Director: JOHN ELIOT GARDINER.

1995. Deutsche Grammophon (Más *Rachmaninov, Danzas sinfónicas*).

Suites de Zorrita, De la casa de los muertos y Las excursiones

del señor Brucek. SINFÓNICA DE PRAGA. Director: JIRÍ BELOHLÁVEK.

1999. Supraphon.

Sinfonietta. Taras Bulba. Celos, preludeo original para Jenufa.

Zorrita, suite. Sarka, obertura. Kát'a Kabanová, obertura,

interludios. Schluck und Jau. FILARMÓNICA CHECA.

Director: SIR CHARLES MACKERRAS. 1997-2002. Supraphon.



Todos los artistas han colaborado desinteresadamente en este disco, cuyos beneficios se repartirán entre la Fundación Acción contra el Hambre y la Fundación para la Medicina en África

Emilio Aragón

Orquesta Sinfónica de Tenerife

El Soldadito de Plomo

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Emilio Aragón

Victor Pablo Pérez

1 CD + 1 Libro de 48 páginas

Con la colaboración de:

Ana Duato

Alejandro Sanz

Nadia de Santiago

Julia Gutiérrez Caba



Emilio Aragón nos descubre su faceta de compositor y director de orquesta en un disco ideal para disfrutar en familia

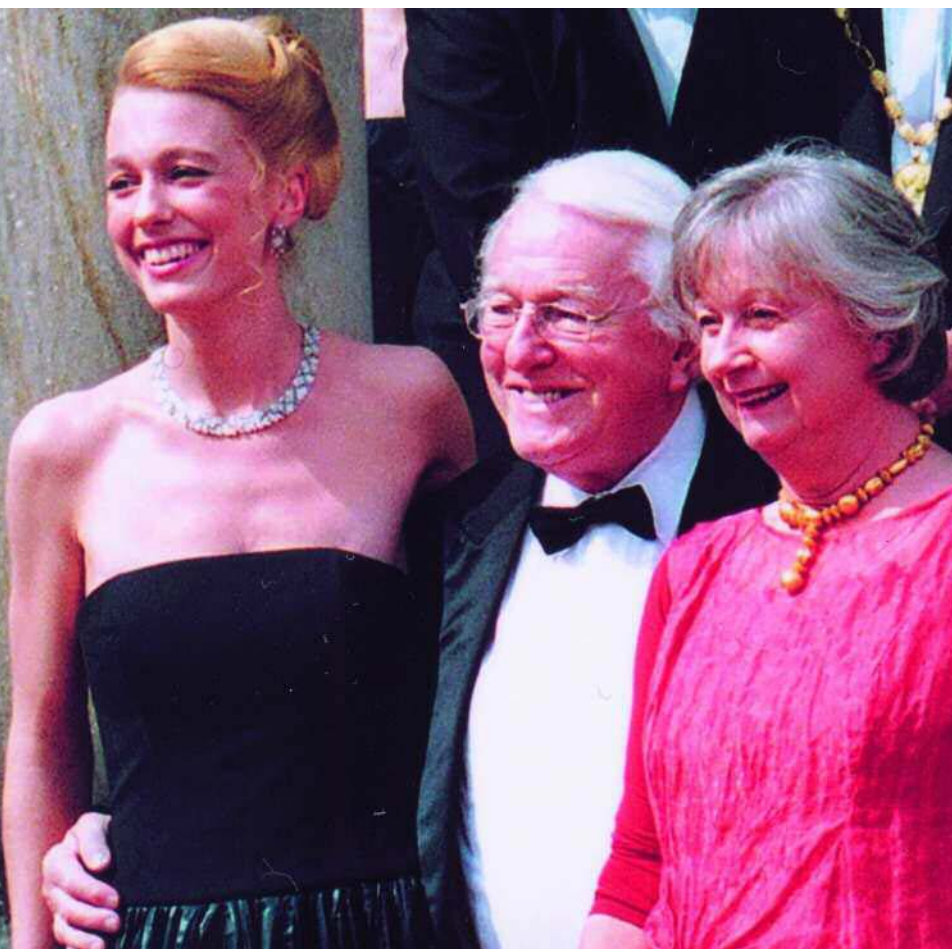


El Corte Inglés

Katharina Wagner

LA SAGA CONTINÚA

Katharina es hija de Wolfgang Wagner y de Gudrun Mack, antiguamente una de sus secretarías, con la que está casado en segundas nupcias. La más joven biznieza de Richard Wagner y tataranieta de Franz Liszt nació en Bayreuth el 21 de mayo de 1978. A los seis años subió ya al escenario como comparsa infantil en *Los maestros cantores de Nuremberg*. Después del bachillerato comenzó a realizar labores auxiliares en la administración del Festival. “Sé leer balances financieros y partituras”, declaró recientemente. A los 18 años decidió dedicarse a la carrera teatral y se trasladó a Berlín, donde aún vive, para estudiar artes dramáticas. En 2001 asiste a su padre en la dirección escénica de *Los maestros cantores*; posteriormente, también a Harry Kupfer (Deutsche Oper berlina) y en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio. En otoño de 2002 realiza su debut operístico directorial con *El holandés errante* en la Ópera de Würzburgo, donde curiosamente también su bisabuelo comenzó en 1833 su carrera teatral. Contestado mayoritariamente por el público, ese atrevido montaje como parodia-tragedia social fue elogiado por la crítica, que malquistada con su padre vislumbraba así destellos renovadores para la “verde colina”. En el pasado mes de mayo presentó en Budapest una controvertida versión política de *Lohengrin*, ambientada en la Hungría comunista de 1956, regresando después a Bayreuth como “asistente” de dirección de Christoph Schlingensiefel en su polémico montaje de *Parsifal*. En el agrio cruce de acusaciones e inectivas fue la única que, maniatada por un triple conflicto de lealtades, mantuvo públicamente silencio. En febrero de 2005 estrenará en Munich *Der Waffenschmied* (El armero), ópera cómica de Lortzing, y, finalmente, en 2007 espera obtener con *Los maestros cantores* el espaldarazo definitivo en el Festival de Bayreuth. Si para entonces no se tuerce su meteórica carrera, habrá despejado definitivamente el campo para asumir la jefatura del Festival wagneriano. Esta es la última gran operación estratégica de Wieland Wagner, su progenitor. Fallido el reciente conato de entregar el cetro a su actual esposa Gudrun, busca asegurar la sucesión familiar en la persona de su hija Katharina. Los dos hijos mayores Eva y Gottfried quedaron prácticamente desheredados al tomar éstos durante el divorcio partido por su madre Ellen, primera esposa del incombustible octogenario patriarca.



Katharina con sus padres, Wolfgang Wagner y Gudrun Mack en el Festival de Bayreuth

En el año 2000, en el punto álgido de la llamada “guerra de sucesión” en la dirección del Festival de Bayreuth, entrevisté en este mismo lugar a su padre, Wolfgang Wagner. Al preguntarle quién le sucedería, respondió que desgraciadamente con él se extinguía la tradición familiar de directores escénicos. ¿No contaba con usted?

Bueno, para responderle tendría que alabarme a mí misma y eso siempre es difícil. En el año 2000 yo no había realizado escenificaciones y por tanto de nadie puede esperarse que adivine el futuro. Creo que soy una directora escénica —si buena o mala, dejémoslo al margen— y trabajo en la profesión de mi padre, aunque quizá de una forma distinta a la suya.

Usted era entonces su asistente de dirección aquí en *Los maestros cantores de Nuremberg* y me sorprende que diga que él no podía adivinarlo entonces.

Sí, lo era, pero muchos asistentes se convencen luego de que no es su profesión o no consiguen triunfar. La decisión de asumir la dirección de una obra implica un salto cualitativo muy grande y requiere mucho valor.

¿Cuándo decidió usted dar el salto?

Como asistente de dirección se juega siempre con la idea de hacerlo algún día, pero cuando a una le colocan una oferta concreta sobre la mesa, entonces la cosa cambia. Cuando me ofrecieron la posibilidad de hacerlo en la Ópera de Würzburgo tuve que decidir si tenía valor para afrontar la tarea

o, de lo contrario, replegarme.

¿Se refiere al montaje de *El holandés errante* en 2002?

Sí.

¿Le aconseja su padre?

Él no me reglamenta, ni tampoco me da consejos, sino únicamente cuando quiero saber algo de él.

¿Ni siquiera simples indicaciones?

Sí, eso sí. Por ejemplo, en el montaje de *Lohengrin* de este año en Budapest me dijo “¡ten cuidado con los videos!”. Me advirtió que podían ser un elemento de distracción. Yo los utilicé de forma distinta a como se presentan aquí en *Parsifal*, pero no desistí y a la postre él me dijo que había manejado bien la cosa y que así era factible.

Comenzó como asistente de dirección de su padre y ahora asume tal función en el controvertido montaje de *Parsifal* de Schlingensief. ¿Cómo se mueve usted en esos dos mundos tan dispares?

Schlingensief sigue otro procedimiento. He sido también asistente de Keith Warner o de Harry Kupfer, pero él trabaja de una forma muy distinta al común de los directores escénicos, independientemente de que la escenificación en cuestión, sea “convencional”, moderna, etc. Schlingensief se aproxima a la ópera de manera totalmente distinta a los demás y eso resulta difícil para todos. También para los cantantes. Realiza continuamente cambios, o sea, se mueve en un proceso continuo de desarrollo. Y para la gente de la ópera este es un modo de trabajar muy, muy inusual.

¿También para usted?

Sí, sí, naturalmente, porque yo... Creo que los actores de teatro están más habituados a esto, porque ellos co-desarrollan su papel, pero en la ópera el director escénico es quien dice cómo se hacen las cosas. Los cantantes tienen también sus ideas, pero creo que esa forma de puesta en común de ideas, tan frecuente en el teatro, es poco usual en la ópera.

¿Cuál fue su función concreta durante los ensayos, pues Schlingensief es un novicio en materia de ópera y usted era la profesional a su lado?

Pues lo de siempre. Escribir el cuaderno de dirección, apalabrar determinadas cosas con los cantantes. Indicar a veces lo que se puede o no se puede hacer. Él producía ideas a borbotones, que luego había que plasmar prácticamente. El cantante necesita en todo momento disponer de un armazón estable y el problema entonces es cómo precisarlo en el cuaderno de dirección para después poder decirle: “mira, esto es así o así”.

¿Era usted entonces una especie de intérprete o transmisora a la práctica de sus ideas?

Sí y no. Él se lo decía a los cantantes y entonces mirábamos la forma de realizarlo en la práctica. El cantante decía dónde no era posible, entonces yo cooperaba en la presentación de alternativas, diciéndole “mira, hay dos o tres compases, intenta a ver si puedes hacerlo”. Si en un momento dado un cantante tiene que cantar notas muy aguda no puede estar tumbado boca abajo.

¿Sólo eso?

No, claro. Hay que tener en cuenta que cada cantante es distinto y diversa su forma de comportarse. A la mayoría de los cantantes que actúan en esta ópera los conozco ya desde hace tiempo, desde hace ya unos ocho años.

Estaba en cuestión también la escenografía y la inclusión de videos (por cierto, la primera vez que se ha hecho en Bayreuth) y el contenido temático de tales videos.

Bueno, es parte de su concepción. Además, yo misma he utilizado videos en mi última puesta en escena.

Pero no de forma tan extrema.

Sí, claro. Los incluí en otro contexto, es decir, los vinculé directamente en cuanto al contenido, como parte de la concepción. Por ejemplo, *Lohengrin* entra en escena en el segundo acto con cámaras rodando en vivo para, por así decirlo, escenificarse a sí mismo. Pienso que si forman parte de la concepción y se crean espacios de asociación, se pueden utilizar. Para el cantante es tal vez problemático, porque puede sentir que todo esto le distrae y entorpece su labor.

¿Y qué opina usted de la inclusión de tales videos en este montaje de *Parsifal*?

Es una pregunta enormemente difícil, porque estando tan implicada en el proyecto una termina volviéndose ciega. No es una disculpa, pero falta la perspectiva. Conozco detalladamente cada uno de los pasos de la producción, pero carezco de la impresión general que se tiene desde el graderío. He visto sólo medio acto, porque siempre tuve que estar trabajando al lado o detrás del escenario.

Pero entre tanto habrá oído diversidad de comentarios.

Sí, sí, muy dispares. El público de la sesión del estreno es muy distinto del que viene después. Creo que visto desde fuera se tienen espacios de asociación muy grandes, es decir, las imágenes suscitan o pueden sugerir muchas asociaciones y pienso que eso es muy positivo. O también la resolución de las músicas de transformación. Naturalmente, está bien girar el escenario y mostrar un video adaptado realmente a la música. El film mostrado en esa situación es muy musical.

¿Se mantendrá usted vinculada a la producción como asistente de dirección?

Sí, mientras me sea posible, pues en el año 2007 no creo que pueda responsabilizarme aquí de la puesta en escena de *Los maestros cantores* y trabajar también como asistente de otro.

En 2002 escenificó *El holandés errante*; en mayo de este año *Lohengrin*. Su plan es hacer anualmente un montaje. ¿Qué planes tiene para 2005 y 2006?

En 2005 haré *Der Waffenschmied* (El armero), de Lortzing.

¿Dónde?

En Múnich. Y en 2006... bueno, no puedo decirlo aún, pues aunque tengo un plan para ese año y también para el 2008, los contratos no están firmados y las casas de ópera quieren siempre hacerlos públicos por sí mismas. Lo diría con gusto, pero no puedo.

¿Y cuál haría gustosamente?

Es una pregunta difícil, quizá alguna obra italiana, pues siempre está bien respirar otros aires.

¿Puccini?

Puccini, claro, y Verdi lo haría con gusto también.

Si en 2007 triunfa usted aquí en la “verde colina” habrá acrecentado notablemente sus credenciales. Al hablar sobre la “sucesión” en la dirección del Festival su nombre está ya en boca de todos. ¿Cómo ve el tema?

Es una cuestión difícil y, por el momento, estoy muy contenta de no tener que planteármelo. Gracias a Dios, mi padre marcha muy bien de salud y la empresa, también. Pienso que en principio esta institución debe dirigirla sólo quien sea capaz de ello, porte o no el apellido Wagner. El apellido es un punto, pero cuenta asimismo la experiencia económico-empresarial y, principalmente, la práctica teatral. Quien se pase la vida dándole vueltas a problemas teórico-científicos teatrales, escribiendo artículos y leyendo libros, no puede pensar que con ello ha adquirido la aptitud para dirigir un teatro. Así no funciona la cosa. Personalmente, no excluyo nada, aunque ignoro si en este momento dispongo de tal cualificación. Resulta siempre difícil juzgarse a sí misma, pero tampoco afirmo categóricamente que en este momento excluiría asumir la dirección del Festival, sino sólo que de momento soy feliz de no tener que pensar en ello.

Mucha gente piensa que usted, al trabajar ahora como directora de escena, ha dado un paso decisivo en esta carrera.

Sí, es un presupuesto positivo, pero hace falta algo más. Todo lo demás es pura vanidad.

Su padre lo hace y dirige todo: lo artístico, lo administrativo e incluso las relaciones públicas.

Sí, naturalmente. Eso es lo que quería decir. Poseo conocimientos

económico-empresariales adquiridos en la escuela y la universidad, pero hay que conocer también la estructura de una casa. Esto es algo que, naturalmente, lo veo aquí, pero yo me pregunto si realmente tengo que saberlo todo.

¿No le informa su padre?

Sí, naturalmente. Me explica la estructura financiera, etc. Naturalmente, es muy distinto a estudiarlo en la escuela para preparar un examen. Es un cúmulo de informaciones que asimilo, pero sin estar continuamente reflexionando de cuánta información dispongo ya y de cuánta carezco aún.

No parece reacia a asumir tal función, de lo contrario diría categóricamente como un hermanastro suyo: “No, ni lo pienso, ni lo haré”.

No, no diría eso. No quiero minimizar mi cualificación, pero tampoco alardear de ella. El problema es que hay mucha gente que viene y dice: “yo puedo hacerlo, puedo asumir la dirección del Festival”. Básicamente, soy una persona que primero reflexiona antes de expresarme en voz alta diciendo que puedo hacer esto o aquello.

Pero usted no es un cualquiera, sino la hija del jefe. A sus 85 años puede plantearse súbitamente el problema de la sucesión...

Sí, claro. Yo diría que no estoy totalmente descualificada, pero también creo que para el Festival podría ser bueno que eventualmente lo dirigiera alguien sin el apellido Wagner. No se trata de satisfacer la vanidad personal de quien se apellide Wagner, sino de dirigir el Festival de Bayreuth.

Pero hay un acuerdo tácito de que eso sólo sucederá si no hay otra posibilidad.

Bueno, sería bonito, no quiero que se me entienda falsamente. Estaría bien si se da tal combinación, pero tampoco es ésa una decisión que tenga que adoptar mi padre o yo, sino el Consejo de la Fundación. Y éste podría opinar que hay otras personas sin el apellido “Wagner” mejor cualificadas.

¿Ha pensado que, de asumir usted tal función, sería la tercera mujer en dirigir la institución y la primera con el apellido Wagner por derecho de nacimiento?

Sí.

Pero su padre y su tío Wieland después de la guerra concordaban en que las mujeres debían quedar fuera de la dirección.

Sí, bueno, qué decir... Pues mire usted, los tiempos han cambiado. Naturalmente, la situación no es comparable, pues entonces la función social de la mujer era totalmente distinta.

Pero también como mujer se necesita ahora la capacidad de imponerse. ¿La tiene usted?

Creo que sí y también, que soy obstinada. Más aún, dado el caso, pue-

do ser tremendamente testaruda.

¿Y diplomática?

Puff, no lo sé. Espero que sí. No siempre quiero serlo, pero cuando hay que serlo, creo que lo soy. Diplomacia es una palabra altisonante, mejor sería decir tacto. Se trata de transponerse en la posición o perspectiva del otro. Por ejemplo, qué piensa Schlingensief del Sr. Wagner, y qué piensa éste de Schlingensief. Por qué ambos se excitan tanto entre sí.

Schlingensief dijo que la idea de traerle a él aquí había sido de usted.

No, fue de mi padre. Yo entablé la primera conversación entre ambos, pues, como es sabido, fue una decisión muy rápida y mi padre me pidió que le contactase.

Definitivamente, ¿la idea no fue suya?

Así es.

Pues según él fue usted quien dijo: “aquí tenemos un nombre de rompe y rasga...”.

Bueno, mi padre tenía fichas con diez u once nombres posibles. Cinco de ellos quedaron pronto excluidos porque estaban ocupados en otros menesteres. Naturalmente, discutimos los nombres. Y al preguntarme qué pensaba de Schlingensief, respondí que sería una buena elección. Pero en este proceso no me preguntó a mí sola sino también a más gente.

En el conflicto en torno al nuevo Parsifal, usted se ha encontrado en una situación muy delicada, vinculada por tres lealtades personales con las partes en discordia: con su padre y director del Festival, con su pareja, el cantante Wottrich, y con el director escénico Schlingensief. ¿Cómo mantiene el tipo?

Bueno, primeramente creo que yo soy muy racional. Se me encomendó la función de asistir a Schlingensief y como asistente de dirección se secunda básicamente la labor del director. Sería imbécil comenzar a trabajar como asistente con la intención de boicotear lo que se está escenificando. Por otra parte, debo tener muy claro que soy la asistenta, no el director. Mi opinión personal sobre el montaje en este caso no cuenta.

Fue asistenta y mediadora.

Naturalmente, procuré asumir una cierta función mediadora, porque estando en los ensayos podía explicar algunas cosas de otra forma a como lo hubiera hecho alguien que lo contemplase desde fuera. Además, está también la relación personal con mi padre. Teniendo esto en cuenta existía la posibilidad de distender algo el conflicto.

¿Quiere decir que no hubo controversias?

Sí, las hubo, pero no fueron realmente tan graves como se dice. A Schlingensief mi padre no le prohibió nada... completamente. Difícilmente puede impedírsele a un director general

que se reserve su opinión y que se abstenga de expresarle al director escénico su punto de vista o el porqué encuentra bien o mal esto o aquello. No trato de defender a mi padre, puesto que no le prohibió, ni censuró o suprimió nada, ni siquiera el film final sobre el conejo en descomposición. Naturalmente, mi padre dijo que él deseaba que se cambiase, pero los cambios los hizo el propio Schlingensief.

¿Fue realmente tan grave desde un principio el conflicto con Endrik Wottrich, el tenor protagonista de Parsifal, quien lamentó no haber mantenido su decisión de retirarse de la producción?

Sí, es cierto que el Sr. Wottrich quiso retirarse el tercer día de los ensayos. Se quería ir porque, según dijo, le disgustaba el concepto básico del montaje. No se encontró a ningún sustituto y se le rogó que volviese. Schlingensief también se lo pidió.

¿Volvió a hacer de mediadora?

Bueno, intentamos buscar a otro intérprete de Parsifal, pero el que estaba en el punto de mira nunca había interpretado aún el personaje. En este caso ejercí poco de mediadora, sencillamente porque no tenía sentido, pues Wottrich no aceptaba la concepción básica del montaje y Schlingensief tenía en contrapartida problemas con Wottrich. Y si se insiste demasiado ante una persona entonces es uno mismo responsable si la cosa falla por segunda vez. En tales casos es mejor mantenerse al margen.

Schlingensief afirmó que Wottrich “propiamente tenía que abandonar la producción”, pero éste ha seguido en ella. ¿Se ha resuelto el problema?

Creo que no, pues la cuestión tiene su prehistoria. El tenor expresó su opinión sobre el montaje y aludió al montón de cosas que le displacen...

La Dirección emitió un comunicado de prensa en el cual censuró a ambas partes, abogando por la cooperación, pero Schlingensief indicó también que la familia Wagner tenía que distanciarse de las presuntas posiciones racistas y fascistoides del tenor.

Bueno, eso es lo que dice Schlingensief. El problema es que el Sr. Wottrich no ha hecho tales afirmaciones y si nunca se ha expresado así, cómo poder distanciarse.

Schlingensief insinuó que entonces habría vuelto el racismo, fascismo y reaccionarismo a Bayreuth.

Sí, yo sé que Schlingensief habló de eso. El Sr. Wottrich está en su derecho a expresar su opinión sobre la puesta en escena y sobre el *modus operandi* de Schlingensief. Ahora bien, del modo como éste se expresó en la conferencia de prensa dedujeron luego los periodistas que tildaba al tenor

de racista. Yo conozco el contexto al que se refirió Schlingensiefel y tengo que decir que eso no es cierto.

Schlingensiefel afirmó que el tenor se había expresado despectivamente sobre los "negros" en el montaje.

Es sabido, como dije, que el Sr. Wottrich no está de acuerdo con el montaje y también que hay muchos comparsas negros. A Wottrich le irritan las proyecciones de vídeos, alegó que el escenario se mantenía tan tétrico que ni siquiera se le veía y que proyectando de modo permanente tantos vídeos los cantantes propiamente estaban de sobra. Entonces pasaron los cuatro comparsas negros y Wottrich exclamó: "Vosotros no necesitáis salir a escena, pues con los vídeos no hay quien os vea". Esto se lo contaron después a Schlingensiefel, pero en el sentido de que "como sois negros, no necesitáis salir". Dicho así el aserto cambia completamente de sentido.

Wottrich criticó no sólo el *modus operandi*, le denominó también incapaz, ignorante musical y otras cosas por el estilo.

Sí, hay otra historia que él también interpretó falsamente. El Sr. Wottrich es fundamentalmente reacio a que mientras él cante se proyecten a su espalda vídeos en los cuales hay personas en movimiento. Él rechaza esto, pues actúa como cantante y la proyección contribuye a desviar la atención de él, y protestó diciendo: "O estamos en el cine o en la ópera". En el fondo se veía a un negro realizando, me parece, actos de un rito vudú y Wottrich se opuso a que se mostrase ese film. El hecho de que la figura fuese la de un negro lo entendió Schlingensiefel falsamente, pues Wottrich indicó expresamente que mientras él cantase no quería a sus espaldas proyecciones de filmes con personas en movimiento, fuesen del color que fuesen, blancos, amarillos o negros. No era el color de la piel lo que cuestionaba. Es decir, hay que constatar claramente que esa referencia suya a la persona de color no se hacía en un contexto étnico o racista, sino puramente escénico-técnico. Por tanto, se trata de un golpe bajo.

Endrik Wottrich lo descalificó también personalmente.

Yo diría incluso que si Schlingensiefel hubiera manifestado que dudaba que existiese en el mundo un director dispuesto a trabajar con ese idiota, o que ese tipo era un testarudo, y que nunca más trabajaría con él, se habría mantenido en su réplica al mismo nivel y pagado con la misma moneda. Pero no lo hizo, trasladó la cuestión a otro nivel y esto tampoco a mí me parece bien, sobre todo sabiendo que de esta forma se puede anular a una



persona para el resto de sus días. Si un director escénico dice que con tal o cual cantante o actor no se puede trabajar, ya se le perjudica bastante en el ejercicio de su profesión, pero hacer públicamente tales afirmaciones (racismo, etc.), sobre todo si carecían de tal intencionalidad y no correspondiéndose en absoluto con la verdad, es algo muy duro y se pudo observar en la reacción del público en la segunda representación de la ópera. Hemos analizado objetivamente si el tenor Wottrich cometió fallos musicales en su interpretación y no se hallaron.

Usted es el vástago más joven de la familia Wagner implicado activamente en la institución Festival de Bayreuth. ¿Cómo son sus relaciones con el endémicamente tan mal avenida clan Wagner?

Bueno, las relaciones con los miembros de la familia Wagner son por mi parte totalmente normales, sin problemas.

¿Cómo se compagina eso con el hecho de que, al parecer, su padre le tenga prohibido a uno de sus hermanastros pisar la casa paterna?

Hum.

¿No es cierto?

No, yo no diría que no es cierto, sino que no lo sé. Puede ser o no. No me lo puedo imaginar, quizá él no viene sencillamente porque no quiere y entonces se interpreta eso como una prohibición. No lo sé y sobre lo que

ignoro no me pronuncio. La cosa es muy sencilla: con ciertos miembros de la familia se puede hablar normalmente y con otros no tengo absolutamente ningún contacto, pero me abstengo de valorarlo.

¿Usted no es sujeto ni objeto de las rencillas familiares?

Bueno, contra mí se lanzan ciertas inyectivas, pero yo no replico disparando cañonazos a los gorriones. Si un familiar cree tener que ultrajarme, pues lo hace.

Las relaciones no son cordiales, pero aún hay más: algunos familiares (hermanastra Eva, tía Nike) son sus rivales en el tema de la sucesión, algo con lo que tiene que contar.

Sí, seguro. Aquí aflora una especie de manía consistente en desacreditar al otro para ensalzarse a sí mismo. Yo no quiero participar en este juego. Si alguien de mi familia dice algo enojoso de mí, me enfado, lo cual es una reacción personal totalmente normal. La diferencia respecto a otras familias reside en que si un hermanastro o una hermanastra dice algo sobre uno, el asunto no se ventila ante la opinión pública. Pero las cosas son como son.

¿Asume entonces ese lastre familiar con espíritu deportivo, sin traumas?

Es una pregunta difícil, porque una no es responsable de haber nacido en tal o cual familia con esta o aquella historia. Uno nace donde nace y no hay quien lo mueva. Punto. Por eso, no me planteo poder decidir no querer ser la biznieta de Wagner. Yo lo soy y basta.

Su hermanastro Gottfried, aterrado por la implicación de la familia en la época nazi, quiso quitarse el apellido. ¿Se alegra usted de llamarse "Wagner"?

Bueno, yo diría que se puede estar orgulloso de Richard [bisabuelo], de Wieland [tío], de mi padre, etc. Y asimismo de Siegfried [abuelo], pero tampoco pienso que tenga que portar necesariamente el apellido como algo especial. Es el mío y punto.

¿Lo silencia a veces, es decir, prefiere no ir abriéndose paso poniendo el apellido por delante?

Correcto. Lo hago con frecuencia.

¿En qué situaciones?

A veces, cuando conozco a nuevas personas. Por suerte, el apellido Wagner es muy corriente en Alemania y por eso no resulta difícil. Procuro mantener el anonimato en la medida de lo posible, porque en principio deseo que alguien me aprecie como persona y no porque me apellide Wagner.

¿Cuánto tiempo necesita usted para proyectar una puesta en escena?

Depende de la pieza y de su complejidad. Por lo general un año. Naturalmente, con pausas e interrupciones. **Ha sido asistenta de su padre, denostado**

como tradicionalista anquilosado, y de Schlingensief, el “enfant terrible” del escenario alemán, pero no se alinea con ninguno de ellos. ¿Cuáles son las coordenadas de su estética escénica?

A mí, al salir de la ópera, me importa que mi primer pensamiento no sea qué pizza pido. O sea, como espectador no quiero salir de la ópera, decir que estubo muy bien e inmediatamente pensar en qué vamos a cenar, sino que prefiero reflexionar sobre lo que he visto, posiblemente impactante. Frecuentemente tal pensamiento me persigue durante un par de días. En estos tiempos de hegemonía televisiva, la presentación de cosas y situaciones tiene que ser entretenida y se utiliza toda clase de efectos especiales. Eso es algo que no podemos realizar en la ópera y que, de pretenderlo, resultaría incluso ridículo. La ópera puede ser divertida, pero yo creo que hay que hallar el modo de hacer con ella llamadas de atención sobre determinadas situaciones o realizar crítica social. Para mí es importante la transmisión de un mensaje.

O sea, ¿traducir el tema de la ópera al mundo moderno?

No necesariamente.

Pero usted lo ha hecho y de una forma muy ostensiva.

Sí, lo he hecho. Eso depende de la pieza en cuestión. Mi próximo montaje (*Der Waffenschmied*) es lógico transponerlo escénicamente en el mundo actual. Cada obra tiene diversos temas capitales asociados mediante convenciones escénicas a tal o cual pasaje. Yo intento a veces desplazar tales temas, pero sin suprimirlos. No creo que haya que transponer a trancas y barrancas toda ópera al mundo moderno. Lo importante es que tengan un mensaje. Además, tales transposiciones generan a veces pura superficialidad trivial.

Lo presuntamente “moderno” como sinónimo de desvestir y dejar en paños menores a los cantantes.

Está claro. A mí no me interesa ese tipo de modernidad, sino el tratamiento de problemas que afectan a la gente. En este sentido es moderno mi *Lohengrin*, porque en él intenté articular una crítica de la política y de los políticos como fenómenos mediáticos. Y lo presenté de una forma moderna, o sea, mediática, a base de simular retransmisiones televisivas en directo. En su *Holandés* hizo algo totalmente distinto y lastró la obra con una carga hermenéutica muy fuerte, ambientándola en un entorno social muy conflictivo. Convirtió la saga en una cruda historia de droga-sexo-crimen y a la ensoñadora Senta transmutada en una ramera de baja estofa o al Holandés transformado en un refugiado vapuleado a muerte por extremistas

neonazis.

Me parece que mucha gente cierra los ojos ante la realidad y que vive en una especie de torre de marfil. Yo vivo en Berlín y basta darse una vuelta por algunos suburbios berlineses para percatarse de que a nuestro lado la vida es no tan risueña para todos. Mucha gente no tiene ni remota idea de ello. Eso es lo que quise expresar en mi escenificación de *El holandés errante*. Sé que con ello perfilé una brutalidad absoluta, pero también con absoluto fundamento real.

¿No cree usted que siguiendo por este camino disgustará a gran parte del fidelísimo público de Bayreuth?

Bueno, también otros abuchearon a mi padre. Como director escénico no se puede dar gusto a las dos mil personas presentes en la sala. Procuero siempre no escenificar una obra contra su propio espíritu, es decir, intento que el montaje esté adaptado a la obra y no viceversa. Por tanto, mi forma de proceder no es excogitar un caparazón conceptual y después intentar a toda costa embutir la obra en él.

Su padre y su tío Wieland despejaron en los años cincuenta el escenario wagneriano, pero sin introducir ideas extrañas al libreto. En cambio, usted sí lo hace, aunque no de una forma tan irresponsable como otros. ¿Cómo entiende la fidelidad a la obra?

Es un concepto muy difícil de definir. Cada uno lo hace a su modo. Personalmente, repienso mucho las cosas y analizo exactamente cada detalle antes de escenificarlo. Muchas indicaciones escénicas del libreto no son del propio Wagner sino que fueron escritas por otros, por el editor de la versión de la partitura para piano.

¿La fidelidad a la obra implica no interferir escénicamente en la ejecución y vivencia de la parte musical, como ocurre en el *Parsifal*, de Schlingensief, en el cual la música queda frecuentemente eclipsada por la avalancha de imágenes?

Cierto. Yo procuro salvaguardarla. En mi *Lohengrin* les pregunté a los cantantes si les molestaba ser grabados videográficamente mientras cantaban y se proyectaba su imagen en una pantalla tras ellos. El riesgo de distracción es ciertamente real.

¿En el intérprete ve usted más al cantante o al actor?

Hay esa bonita expresión del “cantante-actor”. Creo que si uno domina perfectamente su parte musical, logra transmitir la esencia del personaje, independientemente de la calidad de sus cualidades actorales.

Entonces, ¿prioridad para el canto?

Como directora escénica digo que lo prioritario es que el cantante pueda cantar bien y domine perfectamente su

papel dramático.

Como en años pasados vuelve a lamentarse la escasez de auténticos cantantes wagnerianos. Muchos estiman que aquí en Bayreuth tampoco cantan los pocos buenos que hay. ¿Usted qué opina?

Vaya por Dios. Eso de las preferencias de cantantes es una cuestión de gustos subjetivos. Yo diría que aquí cantan algunos que no hay quien los supere. Y cantan también otros, considerados fantásticos por algunos y que a mí no me entusiasman.

Entonces ¿no existe el problema?

No. El problema lo veo en algunos papeles extremos, por ejemplo Tristan. Lo hay ciertamente entre los tenores, en la especialidad altamente dramática de tenor heroico. Aquí sí hay un problema. Pero también en este caso existe un grupillo selecto y la gente discute a su vez por qué canta fulano y no zutano, etc., o viceversa.

Exceptuado Wagner, ¿qué música escucha con gusto?

Encuentro bellísimas ciertas cosas de Richard Strauss, no necesariamente de sus óperas. Escucho también con gusto a Bruckner.

¿Y de las óperas de Wagner?

El segundo acto de *Parsifal*.

En alguna parte he leído que le gusta también componer.

No, no es cierto. Nunca lo he dicho.

¿Pero toca el piano?

Sí.

¿Qué tipo de libros lee?

A título privado leo con mucho gusto novelas policíacas.

Cuando no trabaja, ni escucha música o lee, ¿qué aficiones o pasatiempo predilectos tiene?

Me gusta ir al gimnasio. Todos los días realizo ejercicios de *fitness* y, siempre que puedo, hago turismo.

¿De qué tipo?

Turismo de playa. Y siempre en España.

¿Siempre?

Siempre.

¿Desde cuándo?

Desde hace muchos años y siempre en las Canarias, con preferencia en Gran Canaria o Lanzarote.

Respecto a España ¿tiene alguna otra relación aparte de la turístico-playera?

Encuentro muy bella la arquitectura española y quisiera decir también que los españoles me parecen muy corteses. Conozco Madrid, Barcelona, Valencia y otras ciudades grandes. Me gusta el idioma español e intento siempre aprenderlo mejor. Cuando viajo a España me intereso también por la vida musical en Barcelona o Madrid.

Book now
and
save 40%*

midem
CLASSIQUE & JAZZ

Meet the people that make a difference at Midem Classique & Jazz

CLASSICAL
JAZZ
CONTEMPORARY
TRADITIONAL

consor.com

No one brings you more music business people than Midem – the world's definitive music market.

Sign-up today for Midem Classique & Jazz to connect with 1,000 key music professionals from your sector and from 50 countries around the world. You will be in the heart of the action, working, learning and negotiating international deals.

You can also further build your business through synergies with the 9,000 music community professionals from 94 countries who will be present at Midem.

Register now to start networking
Save up to 40%* on your regular participation fee by booking right now at www.midem.com
All prices, including stands, are frozen at 2003 levels.

Alternatively, contact Cornelia Much:
Tel: +49 7631 17680
email: cornelia.much@reemidem.com

* Valid for all "participant without stand" bookings made before 2 November 2004

 **Reed MIDEM**
A member of Reed Exhibitions

23-27 January, 2005 • MidemNet [Music & Technology Forum] 22 January
Palais des Festivals, Cannes, France • www.midem.com

En el 50 aniversario de la muerte de Karol Rathaus

DE GALITZIA A NUEVA YORK

Nacido en Tarnopol (Polonia) el 16 de septiembre de 1895 y fallecido en Nueva York el 21 de noviembre de 1954, hace ahora medio siglo, Karol Rathaus pertenece a esa generación criada en el fructífero período de entreguerras que viera nacer también a Schulhoff, Ullmann, Krása, Haas y otros muchos músicos a los que la etiqueta de “degenerados”, asignada por el régimen nazi, condenaría a la cámara de gas o —en el caso menos trágico— al exilio y el desarraigo.



Entre Viena y Berlín

O riundo de una familia judía de la región de Galitzia con numerosos antecedentes musicales —el abuelo y el bisabuelo eran músicos profesionales y su tío, Chune Wolfstahl, ganó fama como violinista y compositor—, Karol Rathaus comienza a tocar el piano a los seis años y un año más tarde escribe sus primeras obras, hoy perdidas. En 1913 se traslada a la capital del imperio austro-húngaro para estudiar composición en la Academia de Música de Viena con Franz Schreker, gran compositor y aún más importante pedagogo cuya liberalidad estética y

tolerancia serán decisivas en el posterior devenir de su trayectoria musical. En 1919, tras el forzoso paréntesis bélico, el estreno vienés de las *Variaciones y fuga sobre un tema de Max Reger op. 1* supone el primer triunfo de Rathaus como pianista (se le considera un improvisador nato) y creador. Por recomendación de Schreker, la composición que inaugura su catálogo y la inmediata *Op. 2*, destinada también al teclado, abrirán al joven músico las puertas de Universal Edition, la más prestigiosa de las editoriales comprometidas con el arte de vanguardia, que le ofrece un contrato por diez años. Cuando en 1920 el controvertido autor de *El sonido lejano* y *Los estigmatiza-*

dos acude a Berlín para dirigir la Staatliche Akademische Hochschule für Musik, la mayoría de sus alumnos vieneses le siguen. Hába, Krenek y Rathaus, entre otros, prosiguen así en la capital prusiana los estudios iniciados en Viena. Apegada todavía al romanticismo tardío, la extensa y ambiciosa *Sonata para piano en do menor op. 2* de 1920 —que estrena su amigo Stefan Askenase— no es ajena al virtuosismo de la gran tradición pianística rusa del cambio de siglo, la de Rachmaninov y Scriabin. Los efervescentes años del Berlín de Weimar supondrán para Rathaus su década dorada. La *Sinfonía n.º 1 op. 5* (1921-1922) debe esperar cinco años para su estreno en Darmstadt pues su imponente dimensión (casi cuarenta minutos) y las dificultades técnicas que presenta para los instrumentistas atemorizan a cuantos directores consultan la partitura. Aunque las raíces formales y armónicas continúen ancladas en el posromanticismo — como será habitual en el resto de su producción, de lenguaje “moderno” pero no exclusivamente atonal—, las frecuentes disonancias, lo anguloso de sus melodías y una tendencia a superponer diferentes estratos rítmicos hacen que la obra sea violentamente recibida por los críticos más conservadores, que la tachan de radical y rechazan su atonalidad. “Si Stravinski tiene razón cuando afirma que lo que dice la crítica es secundario y que lo esencial es que ésta escriba, escriba, escriba lo más posible, entonces he conseguido un triunfo. Los comentarios sobre mi sinfonía ocupan columnas enteras”, escribe Rathaus a su editor tras el estreno de una obra intensamente expresiva a la que el propio autor consideraba como “profesión de fe sin pudor”.

Con la *Sinfonía n.º 2 op. 7*, fechada en 1923 y estrenada en el Festival de Francfort al año siguiente junto a los bergianos *Tres fragmentos de “Wozzeck”*, el crítico Walter Schrenk saluda a Rathaus como “la mayor esperanza de nuestra nueva música” aunque la oposición de algunos sectores de crítica y público hacia la obra

consigue que el hipersensible Rathaus retire esta composición “que encontró la más viva oposición, y cuya radicalidad supera de lejos todo lo que he escrito” y prohíba a su editor divulgar las partituras.

El estreno el 7 de mayo de 1927 en la Staatsoper berlinesa a cargo de George Szell de *Der letzte Pierrot op. 19*, ballet en tres actos con libreto del compositor, en el que el personaje de la *commedia dell'arte* se traslada a un decorado industrial de fábricas y obreros y en el que se mezclan ritmos de jazz, melodías folclóricas y *pathos* romántico constituye un triunfo extraordinario para el todavía joven músico. “Es la primera tentativa razonable y conseguida por liberarse, en el ballet, a la vez de la banalidad sentimental y de la angustia expresionista” puede leerse en el *Vossische Zeitung*. Un año después Furtwängler y la Filarmónica de Berlín estrenan la *Obertura op. 22*, Scherchen hace lo propio con la *Suite para violín y orquesta op. 27* en el Festival de la SIMC en Lieja, en 1930, y en 1933 Jochum da a conocer la *Serenata op. 35*. El deplorable libreto de *Fremde Erde* (Tierra extraña) *op. 25*, única ópera del compositor, contribuye al fracaso de su estreno en 1930 a cargo de Erich Kleiber. Ese mismo año —el de la música incidental para el escandalosa pieza teatral de Alfred Döblin *Die Ehe* (El matrimonio)— contempla el nacimiento de la dedicación de Rathaus a la música cinematográfica. *El asesino Dimitri Karamasoff* (1931), su primera partitura para el cine alemán dirigida por el ruso emigrado Fedor Ozep, contiene una secuencia acompañada exclusivamente por un conjunto de percusiones, precisamente el mismo año en que Varèse trabaja en su célebre *Ionisation*; Bernard Herrmann afirmaría años más tarde en una entrevista que este filme contenía la mejor música que jamás había escuchado en una película. A ésta siguen *Las maletas del señor O. F.* (1932), una de las primeras comedias protagonizadas por la vienesa Hedwig Kiesler (más tarde Hedi Lamarr), que incluye unas canciones sobre textos de Erich Kästner, y *Allo Berlin? Ici Paris!* de Duvivier (1932).

París, Londres, Hollywood y Nueva York

Poco antes de la ascensión hitleriana, el creciente antisemitismo obliga a Rathaus a abandonar Berlín en compañía de su familia a finales de 1932. Hasta 1934 sobrevive en París trabajando para el cine hasta que, tras la llegada masiva de refugiados alemanes, el gobierno francés promulga una legisla-



ción que prohíbe el trabajo a los extranjeros. Cuando Rathaus recibe de Londres dos proyectos cinematográficos emigra a la capital inglesa, que le acoge hasta 1938. Los filmes *The Dictator* (1934) y *Broken Blossoms* (1935) —un *remake* de Griffith—, la música escénica para *Uriel Acosta* (1936) —pieza de inspiración judía para el Habimah Theatre—, el *Tercer Cuarteto de cuerda op. 41* (1936) y la partitura coreográfica *Le lion amoureux op. 42* (1937), estrenada en el Covent Garden por los Ballets Rusos, dominan su estancia de cuatro años en las islas. La crisis del sector y la imposibilidad de aceptar una propuesta de la BBC al carecer de nacionalidad británica le obligan de nuevo a exiliarse, esta vez con destino a los Estados Unidos.

Su reputación como autor de bandas sonoras había llegado hasta Hollywood; su presencia allí contribuye al éxito de *Let Us Live* (1939) filme de John Brahm protagonizado por Henry Fonda, Maureen O'Sullivan y Ralph Bellamy y *Heroes and Marianne*, producida el mismo año. Pero ante la imposibilidad de hacerse un hueco entre las grandes productoras, en las que ya prestaban sus servicios un puñado de extraordinarios músicos cinematográficos venidos de Europa (Steiner, Korngold, Waxman, Rózsa...) Rathaus acepta sin dudar la propuesta de enseñar composición en el recién fundado Queens College de Nueva York, donde trabajará hasta su temprana muerte. Profesor generoso, tolerante y persuasivo, consagrará las vacaciones universitarias a la composición. El *Concierto para piano op. 45*, la optimista *Tercera Sinfonía op. 50* (1942-1943), la *Polonesa sinfónica op. 52*, estrenada por Rodzinski y la Filarmónica de Nueva York en 1943, *Visión dramática op. 55* (1945), dada a conocer por Mitropoulos, la *Sonata para piano n.º 4 op. 58*, la obertura *Salisbury Cove op. 65* (1949), el oratorio *Diapason op. 67* (1950), la *Sinfonía concertante op. 68* (1951), *Louisville op. 71* (1953) y el parcialmente dode-

cafónico *Cuarteto de cuerda n.º 5 op. 72* (1954) —junto a una nueva edición del *Boris Godunov* musorgskiano, encargada por la Metropolitan Opera de Nueva York en 1952— constituyen algunos de los títulos más significativos del último período creador, no exento de resignación y amargura, de un músico que —como también Zemlinsky o Korngold, testigos de un tiempo desaparecido para siempre— nunca consiguió recuperar su brillo perdido. Como había escrito a su amigo Jascha Horenstein, poco después de celebrar su cincuenta cumpleaños, “mi problema es ser un compositor independiente, desconocido y muy singular [...]. Se me conoce de nombre, pero no se tocan mis obras. No tengo ningún consulado, ninguna maquinaria publicitaria tras de mí. En este país donde vivo (feliz, por otra parte) soy un *non-native*”.

Rathaus y el disco

Con la excepción de algún escaso antecedente, la atención del mundo discográfico hacia la olvidada figura de Rathaus comienza en 1998 con el registro que la benemérita colección *Entartete Musik* de Decca —desgraciadamente ya desaparecida— consagra ese año al autor de *El último Pierrot*. Es precisamente este original ballet una de las dos obras (la otra es la vigorosa *Sinfonía n.º 1*, perdida durante décadas y redescubierta en Viena en 1993) con las que el sensible Israel Yinon —un impagable descubridor de tesoros ocultos del período de entreguerras— iniciaba la recuperación del legado sinfónico del músico de origen polaco. Con su segundo capítulo, el magnífico disco que CPO grabó hace dos años, recientemente aparecido en el mercado y que reúne las *Sinfonías n.ºs 2 y 3*, el director israelí cierra un ciclo sinfónico de considerable interés al que deben sumarse otras propuestas notables, en especial el registro que incluye el *Concierto para piano* (con Donald Pirone, el mismo intérprete de su estreno neoyorquino), la *Polonesa sinfónica*, *Visión dramática* y la música incidental para *Uriel Acosta*, con la Sinfónica de Londres dirigida por Falletta, y el monográfico de Suben para el sello norteamericano Centaur que contiene la *Suite para violín y orquesta op. 27*, la *Suite* orquestal de 1930, la *Serenata op. 35* (1932) —última obra compuesta por Rathaus antes de abandonar Berlín— y la *Polonesa sinfónica* de 1943. La *Suite para violín* —junto con la *Obertura op. 22* de 1928— figura también en el interesante álbum titulado *Expressionism* comandado por Athinãos, la misma

batuta que asimismo incluye una espléndida versión de la *Suite para orquesta op. 29* en el soberbio CD de Signum *Franz Schreker in Berlin*, plagado de rarezas juveniles (*Obertura op. 5* de Hába, *Canciones japonesas* de Grete von Zieritz y *Tres marchas alegres* de Krenek) de los alumnos berlineses del fascinante autor de *Irrelobe*. El cuarteto de cuerdas femenino Amar Corde —que anteriormente realizara la primera grabación mundial de las obras completas para cuarteto de cuer-

da de la polaca Grazyna Bacewicz— protagoniza también en primicia la integral de sus cuartetos, es decir los *n.ºs 3, 4 y 5, opp. 41, 59 y 72* respectivamente (los dos primeros se considerarán perdidos); un registro excelente y, por supuesto, sin competencia. El apartado camerístico se cierra con la interpretación que David Frühwirth y Henri Sigfridsson realizan de la *Suite para violín y piano*, versión original (1927) de la *Suite op. 27* posterior en dos años. Igualmente destacable resulta la

grabación de Kolja Lessing de la *Sonata n.º 1 op. 2* (1920), incluida en el volumen 2 que EDA —el pequeño y exquisito sello de Kassel— consagra a los alumnos de Schreker en Viena y Berlín, y que contiene otras dos primeras grabaciones mundiales: la *Sonata n.º 1* (1926) del polaco Jerzy Fitelberg (1903-1951) y la *Sonata*, fechada en 1928, de la centenaria compositora austríaca Grete von Zieritz (1899-2001).

Juan Manuel Viana

DISCOGRAFÍA

Se señalan en rojo las grabaciones de referencia a juicio del autor

El último Pierrot.

Sinfonía n.º 1.

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN.

Director: ISRAEL YINON.

Decca Entartete Musik 455 315-2 (1998).

Sinfonías n.ºs 2 y 3.

BRANDENBURGISCHES STAATSORCHESTER FRANKFURT.

Director: ISRAEL YINON.

CPO 777 031-2 (2004).

Polonesa sinfónica. Concierto para piano.

Visión dramática. Uriel Acosta.

DONALD PIRONE, piano. ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES.

Director: JOANN FALLETTA.

Koch 3-7397-2 (1997).

Suite para violín y orquesta. Suite. Serenata. Polonesa.

DOROTA ANDERSZEWSKA, violín. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO ESLOVACA. ORQUESTA FILARMÓNICA JANÁČEK.

Director: JOEL ERIC SUBEN.

Centaur CRC 2402 (1999).

Suite (+ Hába, Von Zieritz, Schreker, Krenek: obras para orquesta y vocales).

STAATSORCHESTER FRANKFURT (ODER).

Director: NIKOS ATHINÁOS.

Signum SIG 102-00 (1999).

Obertura. Suite para violín y orquesta (+ Casella, Goossens, Schreker, Schillings, Vogel, Wellesz: obras para orquesta).

BRANDENBURGISCHES STAATSORCHESTER FRANKFURT.

Director: NIKOS ATHINÁOS.

2 CD Signum 121-00 (2000).

Cuartetos de cuerda completos.

CUARTETO AMAR CORDE.

Acte Préalable AP0069 (2001).

Suite para violín y piano (+ Gál, Rosse, Korngold, Walton, Busch, Wellesz, Weill, Gurney: obras para violín y piano).

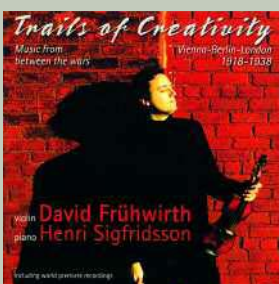
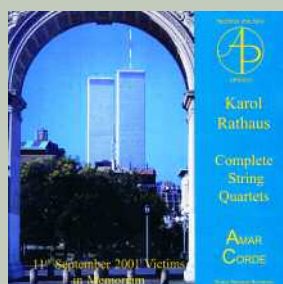
DAVID FRÜHWIRTH, violín; HENRI SIGFRIDSSON, piano.

Avie AV 0009 (2002).

Sonata n.º 1 (+ Fitelberg: Sonata n.º 1. Von Zieritz: Sonata).

KOLJA LESSING, piano.

EDA 019-2 (2002).

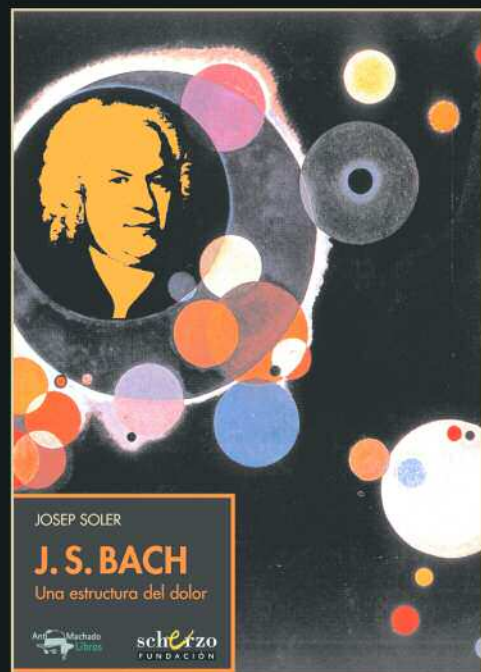


MUSICALIA SCHERZO

La editorial A. Machado Libros y la Fundación Scherzo anuncian la aparición de *Musicalia*, cuyo propósito es ofrecer al aficionado una nueva colección de libros sobre temas musicales, que podrá encontrarse en las librerías de todo el país a partir del mes de noviembre de 2004.

Nuestro primer título de la colección es el ensayo *J. S. Bach. Una estructura del dolor*, escrito por el compositor catalán Josep Soler. Próximas publicaciones incluirán: *Quintas bohemias*, autobiografía de Hans Werner Henze; el *Epistolario de Adolfo Salazar*, en edición de Consuelo Carredano, y *Conversaciones con Albrecht Brendel*.

J. S. Bach. Una estructura del dolor es el fruto de una larga y continua reflexión sobre el sentido último de la obra del genial compositor alemán. Un acercamiento a la inmensa obra bachiana como el que nos propone Soler es sólo posible cuando se parte de una honda reflexión acerca de su significado, que va más allá del análisis puramente musical –aunque éste ocupa un lugar central en el libro– hasta alcanzar una dimensión religiosa, existencial y metafísica que abre nuevas vías de comprensión de un universo cuya riqueza se revela como inagotable. Soler nos conduce hasta el corazón mismo de un período de excepción de la creatividad humana en el que la obra de J. S. Bach es uno de los episodios fundamentales de una revolución científica y humanística cuya fulguración ha atravesado los siglos, hasta nuestro tiempo.



Nombre y apellidos

Dirección

Población

C.P.

Fecha

Firma

Deseo recibir en mi domicilio, contra reembolso y sin cargo alguno por gastos de envío:

J. S. Bach. Una estructura del dolor

Enviar a SCHERZO editorial s.l. c/ Cartagena, 10, 1.º C. 28028 Madrid
 Precio: 13 euros (con IVA incluido)



LOS DIEZ MANDAMIENTOS

Diez buenas ideas para mejorar la formación artística entre todos



© Fundación Caja Madrid

El estadounidense Mitchell Korn (artsvision.com), conocido asesor de entidades artísticas como orquestas, teatros de ópera o museos, hizo hace ya años diez recomendaciones para los programas educativos relacionados con las disciplinas artísticas en general. Aunque solemos pensar en colegios o escuelas de música cuando hablamos de estos temas, conviene tener en cuenta la responsabilidad compartida por otros: los teatros, los festivales, las cajas de ahorro o las sociedades de gestión de derechos de autor, por poner algunos ejemplos. También podríamos hablar de sindicatos, ayuntamientos, asociaciones de vecinos o museos. ¿Por qué no? Es un dicho conocido el de que la educación artística tiene demasiada importancia como para dejarla en manos de los profesores.

¿Moda o necesidad?

Los programas educativos están en boga. Orquestas, teatros, museos, etc., organizan actividades educativas dirigidas a los niños, jóvenes o adultos. Sin embargo, son demasiadas las instituciones que dan la impresión de estar pasando un mal trago el día que les llegan los niños: "Parece mentira, con lo que ha costado este teatro y que lo estén usando estos salvajes", oímos decir de vez en cuando. Nadie parece darse cuenta de que ese espacio está ahí precisamente para "esos salvajes", que serán los que dentro de poco

decidirán, a través de sus votos, sus impuestos o de las entradas que compran, si prefieren tener un auditorio o un multicine proyectando películas de los sutiles y exquisitos Rambo, Seagal o Van Damme del momento. No sólo debemos pensar en ellos, sino que es preciso hacerlo de forma coordinada, compartiendo esa responsabilidad con los colegios e institutos, los auditorios o museos, los grandes patrocinadores como bancos y cajas de ahorros, las entidades públicas y quienquiera que haga suya la tarea de educar a las futuras generaciones. Hay que decir lo obvio: sólo cuando sea un hábito para ellos el contacto con las artes podrán comportarse como si de un hábito se tratara.

Veamos pues, de forma sucinta y personalizada, los diez puntos de Korn, (*Standing Room Only*, Harvard Business School Press, 1997, páginas 524-25):

1. No sirve de nada el contacto con actividades artísticas aisladas, como por ejemplo el típico concierto que se ofrece a los alumnos en el salón de actos del colegio. Los programas artísticos deben seguir una secuencia organizada y englobar una gama completa de actividades.

2. Los centros educativos deben intentar que las artes estén presentes en distintas áreas del currículum, o bien presentarlas por separado, pero dándoles entonces la misma importancia que a las matemáticas o a las ciencias. De cualquiera de las dos formas, las artes

se pueden enseñar como una parte esencial de la educación de un niño.

3. Los profesores son importantísimos. Necesitan estar incentivados para aprender aquello que les permite enseñar una disciplina artística. Además, combinando las artes con otras disciplinas se puede combatir el conocido problema de la falta de tiempo lectivo.

4. Los programas artísticos fomentan la tolerancia, porque ayudan a conocer y apreciar aspectos importantes de la propia cultura así como de la de otros.

5. A medida que los niños aprenden artes, mejoran su capacidad para la resolución de problemas y su pensamiento crítico. Desarrollan hábitos de trabajo. Aprenden los valores de la disciplina y el trabajo serio. Son hábitos que llevarán consigo más allá de su etapa formativa.

6. Los convenios entre organizaciones artísticas (teatros, museos, auditorios), artistas y centros educativos permiten aunar esfuerzos para que el nivel general suba y son la mejor fuente de recursos para crear buenos programas de educación artística.

7. Los profesores, los artistas y las entidades artísticas necesitan tiempo para poner en marcha programas conjuntos. Un buen programa puede tardar un año en desarrollarse.

8. Los artistas necesitan formarse para trabajar con niños. Necesitan ayuda para elegir materiales y actividades adecuadas a la edad de los niños.

9. Las entidades artísticas no deben bajar el nivel, sino hacer su nivel accesible a los niños.

10. Los programas de educación artística deben estar enfocados a satisfacer necesidades de los centros educativos. Las entidades artísticas deben escuchar a los centros educativos y desarrollar programas adecuados.

Los programas educativos no se deben copiar de otros, pero es bueno ver qué se hace por ahí para entender que con imaginación y voluntad se han puesto en marcha programas atractivos. Sin tener que ir a Noruega o a Japón, encienda el ordenador, entre en www.liceubarcelona.com, haga clic en "escuelas" y verá un ejemplo de lo que estamos hablando.

Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.es

NO TODO ES CANTAR

El director de escena Giancarlo del Monaco dirige un taller de interpretación escénica para cantantes líricos.



DEL MONACO

Giancarlo del Monaco, director del taller, es bien conocido en España, donde ha dirigido la puesta en escena de producciones del Teatro del Liceo, el Real y otros (Bilbao, Sevilla). En el Metropolitan de Nueva York ha dirigido *Simon Boccanegra*, *La fanciulla del west*, *La forza del destino* y otras. Ha dirigido en los más importantes teatros de ópera del mundo: Deutsche Oper de Berlín, La Scala de Milán, y una larga lista, ya que su repertorio abarca más de ciento veinte óperas, algunas de ellas disponibles en vídeo o DVD, en edición de Deutsche Grammophon y Sony Classical.

La formación de cantantes es un buen ejemplo de cómo las exigencias del mundo profesional pueden y deben dictar qué es lo que se aprende y por qué. Esa es una de las razones por las que es importante que los profesores sean profesionales en activo, puesto que sólo a través del contacto con la realidad se puede orientar con acierto a los alumnos. Pasa en todas las carreras: qué mejor que un consejo de alguien que conoce bien el medio y que a la vez sabe medir nuestras posibilidades de éxito. Cuando ese ambiente profesional es el de la ópera, el de los musicales o el de las zarzuelas, las cosas se complican un poco. Es más fácil habituarse a cantar en coros y en recitales con acompañamiento de piano que habituarse a parti-

cipar en producciones operísticas. Para la mayoría es simplemente inalcanzable, y por eso hace falta recurrir a fórmulas intermedias. Lejos de servir únicamente a los cantantes interesados, esta formación puede interesar también, y mucho, a los teatros de ópera, porque gracias a ella pueden cuidar su cantera y compartir más tarde el éxito de haber formado y “descubierto” a las nuevas figuras del canto lírico.

En esta ocasión, la iniciativa no viene de un teatro, sino de una universidad, la de Alcalá (www.fgua.es), que en colaboración con el Conservatorio Superior de Madrid convoca un *Taller de interpretación escénica para cantantes líricos* de nada menos que doscientas cincuenta horas de duración. (Ya quisieran algunos disponer de la

mitad de tiempo para ensayar algunas producciones). El objetivo del curso es formar a los cantantes en su faceta de actores, una de esas necesidades del mundo profesional a la que tal vez no han prestado suficiente atención en sus años de formación musical. Tal como dice el texto de presentación del curso:

“La evolución del teatro moderno, en concreto de la ópera (teatro en música), exige que las nuevas generaciones de artistas sean, además de cantantes, actores con dominio de la escena como su medio de trabajo habitual. [...] se ha convertido en elemento fundamental en una representación ya no ‘qué historia nos cuentan’, sino ‘cómo nos la cuentan’, y esto es responsabilidad del director de escena y de su trabajo de dirección interpretativa con los cantantes”.

El taller tiene un carácter práctico, al organizarse en torno al montaje de una ópera, para la que se van a seleccionar dos elencos de diez personas a partir de un grupo inicial de cuarenta solicitantes preadmitidos. La ópera se representará en la Universidad de Alcalá al final del curso. Además, se ofrecen diez plazas para estudiantes de dirección de escena. Conviene estar pendiente de estas representaciones y de las conferencias que se anuncian paralelas a la celebración del taller, abiertas al público y presentadas por prestigiosos profesionales del mundo del canto y de la escena.

Este no es el único proyecto musical de la Universidad de Alcalá. Desde hace años, su Aula de Música cubre un importante espacio en la formación de músicos de todas partes de España, con unos cuidados y necesarios cursos de especialización, por los que han pasado los más interesantes profesores de aquí y del panorama internacional. Además, se ofrece el curso de libre elección *Ópera en la Universidad*, gratuito y destinado a los alumnos de la universidad, con conferencias a cargo de conocidos expertos y con el ingrediente tecnológico de la retransmisión en directo, vía Internet, de cinco óperas de la temporada 2004-05 del Teatro del Liceo, iniciativa acogida con entusiasmo por muchas universidades y comentada en estas páginas hace ya algún tiempo.

El cantar de los cantares

TIPOS VOCALES: SOPRANO (2)

Continuamos nuestra prospección por la voz de soprano en busca de esa clasificación ideal de acuerdo con los criterios expuestos en los últimos artículos. Cerrábamos nuestra precedente colaboración analizando la voz de soprano lírico-ligera. Es por tanto el momento de hablar de las restantes clases.

Lírica.

Es la más común, aunque no siempre sea fácil encontrar a una auténticamente pura, algo por otra parte difícil en cualquier voz. Llamada por los franceses *de medio carácter*, suele poseer un timbre cálido y efusivo, equilibrado de registros y de armónicos, de volumen muy apreciable. Dentro del repertorio italiano hay un papel que sólo puede ser interpretado por una soprano lírica, el de Mimi de *La bohème* pucciniana, que trabaja con asiduidad el registro central, el *medium*, que asciende con prudencia a la zona aguda —aunque se prevé un *do*⁵ al final del primer acto— y que ha de enfrentarse a una orquesta bastante amplia. En el repertorio alemán existe igualmente un papel prototípico, el de Agathe de *Der Freischütz* de Weber, a quien se encomiendan dulcísimas melodías y para quien se dispone una exquisita y soñadora aria que remata con un contundente y heroico allegro que canta el tema fundamental de la ópera. Y para estas partes tenemos dos nombres señeros y paradigmáticos, el de la italiana Mirella Freni, ideal Mimi, y el de la alemana Elisabeth Grümmer, inmejorable Agathe. Citemos otros personajes característicos de esta cuerda: Pamina de *Flauta mágica*, Condesa de *Bodas de Fígaro* y Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart, Eva de *Maestros cantores* y Elisabeth de *Tannhäuser* de Wagner, Margarita de *Fausto* de Gounod, Micaela de *Carmen* de Bizet, Rusalka de *Rusalka* de Dvorák, Lucia de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, Elvira de *Puritanos* de Bellini, Liù de *Turandot* de Puccini, Ellen de *Peter Grimes* de Britten. Aparte de las mencionadas Freni y Grümmer, podemos traer aquí otros ilustres ejemplos de este tipo vocal: la joven y cristalina Renata Tebaldi, unas cuantas germanas de altísima calidad, como Tiana Lemnitz, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, la suiza Lisa della Casa (que, con Schwarzkopf, frecuentó, gracias a su metal e intencionalidad fraseológica, cometidos de mayor fuste dramático, singularmente de Richard Strauss), las inglesas Heather Harper y Felicity Lott, la francesa Regine Crespin en sus muy

primeros años, las españolas Pilar Lorengar, Montserrat Caballé y Ana María Sánchez. La rumana Angela Gheorghiu, hoy tan de moda, es uno de los más recientes ejemplos.

Spinto. En este apartado, de muy ancho espectro, reunimos una variada cantidad de voces: lírico-*spinto*, *spinto* y lírico dramático (*spinto* significa apoyado, reforzado). Nos encontramos ya con voces de notable enjundia y densidad, con un destacado mordiente, con un metal muy reconocible, un timbre más penetrante, más consistente, de acento más intenso, cuyos cometidos exigen a veces una importante pericia en la coloratura dramática. Lo que nos llevaría a fijar una primera subclasificación, la de la *spinto-coloratura*. Pensemos, por ejemplo, en una Constanze de *El rapto en el serrallo* de Mozart, que tiene dos arias realmente diabóli-

cas y que es habitualmente interpretada por voces en exceso febles. Lo que evidentemente tiene mucho que ver con la Reina de la noche de *La flauta mágica*, de la que hablábamos al tratar de las ligeras y que pide, también, una voz de este tipo o, incluso, de mayor densidad. Pero, ¿qué soprano de este tinte puede dominar hasta el extremo que solicitaba Mozart las agilidades? Condesa de *Bodas de Fígaro*, Doña Anna de *Don Giovanni*, también Doña Elvira, podrían ser servidas por instrumentos de estas características, en lugar de una lírica propiamente dicha. Lo mismo que la Elektra de *Idomeneo*, que en todo caso pide mayor agresividad. Como algunos de los grandes papeles de Donizetti, las llamadas Reinas en primer lugar: Anna Bolena, Maria Stuarda, Elisabetta; también Lucrezia Borgia. O la Semiramide de



Freni



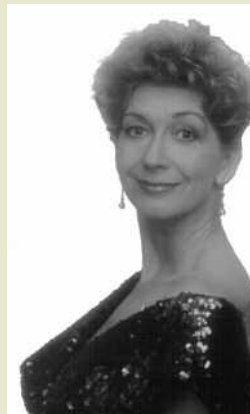
Grümmer



Tebaldi



Freni



Lott



Crespin

Rossini. La Rezia de *Oberon* de Weber o Frau Fluth de *Las alegres comadres* de Nicolai estarían en este apartado. En él, en lo tocante al primer acto de la obra, habría que incluir a Violetta de *La traviata* verdiana; y a la Margarita de *Mefistofele* de Boito. Un segundo apartado sería el de las *spinto* o **lírico dramáticas**. Estamos ente instrumentos que en algunos casos se conocen como el nombre de dramáticas de agilidad, la antigua *drammatico d'agilità* verdiana, que preferimos examinar en otro apartado. Estas líricas son voces de similar consistencia y mordiente a las lírico-spinto, pero no requeridas para la elaboración de una compleja coloratura. Aquí colocamos a la beethoveniana Leonora de *Fidelio*, a las wagnerianas Elsa, Senta y Sieglinde. En otros terrenos tenemos a Adriana Lecouvreur de Cilea, Leonora de *Forza del destino*, Amelia de *Baile de máscaras*, Aida y Desdemona de *Otello* de Verdi, Manon, Tosca y Madame Butterfly de Puccini, Santuzza de *Cavalleria* de Mascagni, Maddalena de *Andrea Chénier* de Giordano, Chiméne de *El Cid* de Massenet y Lisa de *Evgeni Onegin* de Chaikovski. Y varios personajes de Richard Strauss: Ariadna, Arabella, Emperatriz de *La mujer sin sombra...* Mencionemos, entre las más preclaras representantes de este tipo múltiple, a

la española, de corta vida, Ofelia Nieto, a las verdianas Rosina Penco y Gemma Bellincioni, a Giannina Russ, Dusolina Giannini, las americanas Eileen Farrell y Leontyne Price y, ahora mismo, Renée Fleming y Deborah Voigt; a la checa Maria Jeritzka, la alemana Elisabeth Rethberg y la yugoslava Zinka Milanov, afincadas en el Met; a la vienesa Leonye Rysanek. A las maduras Tebaldi y Crespin. Los alemanes llaman a este tipo vocal *Jugendlich-Dramatischer*.

Dramática. Timbre tirando a oscuro, sobre todo en la primera octava, lindando con el de una mezzosoprano. Poderoso registro de pecho. Agudo vibrante, con mordiente, penetrante *squillo*, consistente metal. Es una categoría que no abunda en los países latinos y que aparece más frecuentemente en los nórdicos y anglosajones. Los ejemplos más típicos de papel dramático puro nos lo dan Richard Wagner con la Brünnhilde de la *Tetralogía* y Strauss con Elektra, que exigen de la soprano un esfuerzo sostenido y continuado en todos los registros y un volumen suficiente para enfrentarse a una gigantesca orquesta. En el campo italiano hay dos personajes que bien pueden entrar, pese a las diferencias de escritura, en este capítulo; los de la cantante callejera la Gioconda, de la ópera del mismo título de Ponchielli, que tiene algo en común con las dramáticas de agilidad, y de la princesa Turandot, de la obra homónima de Puccini. Al pensar en voces idóneas para estos cometidos surgen rápidamente nombres históricos como los de Amalie Materna o Lilli Lehmann y, enseguida, los de las nórdicas de oro de los años cuarenta a setenta del siglo XX: la noruega Kirsten Flagstad, que en sus años maduros alcanzó niveles excelsos por su poder, calidad tímbrica y fraseo majestuoso, y las suecas Astrid Varnay y Birgitt Nilsson. La norteamericana Helen Traubel y la alemana Frida Leider, instrumentos de quizá no tanta amplitud pero de muy inteligente manejo, fueron, antes, dos magníficas defensoras de las partes wagnerianas. A día de hoy, son mencionables, sin las calidades de aquéllas, las estadounidenses Luana de Vol y Deborah Polaski. Citemos también a la más reciente Brünnhilde de Bayreuth, la alemana Evelyn Herlitzius, de instrumento aún por llenar, de amplitud todavía relativa, pero estupenda artista, que da a la hija de Wotan una atractiva fragilidad. Para la Gioconda surgen sobre todo dos nombres históricos, el de Giannina Arangi-Lombardi y el de Maria Callas (1923-1975) —que no era una dramática propiamente dicha, sino una voz muy elástica y plural, una extraordinaria artista antes que

nada. Para el de Turandot, el de la inglesa Eva Turner, de una penetración tímbrica singular. También Nilsson, sin la delicadeza poética que a veces pide el personaje, lo cultivó. Como lo hicieron voces más líricas que no llegaron a poseer el metal idóneo: Caballé, Sutherland. Como tampoco lo tenía, a pesar de su mayor densidad, la húngara Eva Marton.

Este tipo de soprano —la *Hosch-Dramatischer* de los alemanes— es consecuencia de la evolución operada a partir de las antiguas voces de sopranos dramáticas-coloratura o dramáticas de agilidad, a las que nos hemos referido, cuyas primeras representantes fueron cantantes como Isabel Colbrán (mujer de Rossini), Giuditta Pasta o María de Malibran (hija pequeña del tenor, maestro y compositor español Manuel García). Una versión ampliada de las que más arriba hemos denominado *spinto*-coloratura. Una parte como la de Norma de Bellini fue elevada a lo más alto por su creadora, la Pasta, que modernamente encontró una digna, aunque seguramente muy distinta en varios aspectos, heredera en la Callas, una espléndida servidora de algunas de las sopranos dramáticas verdianas de primera época, que pedían instrumentos aguerridos de este tipo muy dotados para las florituras y los adornos propios del tradicional belcantismo rossiniano de personajes como Armida o la mencionada Semiramide (escritos para la Colbrán). Recordemos a figuras de Verdi de la talla de Abigail de *Nabucco*, Elvira de *Ernani*, Lady Macbeth, Leonora de *Trovador* o Elena de *Vísperas sicilianas*. Entre las voces más significativas, aparte Callas, citemos a la americana Rosa Ponselle, la turca Leyla Gencer y la italiana Anita Cerquetti.

Para cerrar este capítulo hemos de hablar de una voz que es equivalente a la de una soprano dramática, incluso a una mezzosoprano dramática, la de **falcon**, nombre tomado del apellido de la francesa Marie Cornélie Falcon (1814-1897), tipo de voz dramática de gran amplitud y extensión, creadora de las partes de Rachel de *La judía* de Halévy o Valentine de *Los bugonotes* de Meyerbeer. Algunas mezzos verdianas (Eboli, Amneris), ciertos personajes wagnerianos fronterizos (Ortrud, Kundry) podrían acogerse a esta nomenclatura. Margarethe Matzenauer, Edyt Walker, Christa Ludwig, Gena Dimitrova, Shirley Verrett, Waltraud Meier, Violeta Urmana pueden entrar en este reducto, aparte del que ocupan por su calidad reconocida de sopranos o mezzosopranos.

Arturo Reverter



Lehmann

Fleming

Voigt

Nilsson

JAZZ EUROPEO: LO NUESTRO (I)

Jazz europeo: ¿imagen o espejo? El debate sobre la existencia o no de un lenguaje jazzístico específicamente continental saltó a la arena de la intelectualidad el pasado mes de junio en la localidad alemana de Friburgo, donde se dieron cita cerca de cincuenta profesionales del género. Además de la discusión ya mencionada, el encuentro sirvió de excusa para sentar las bases de un Libro Blanco del Jazz Europeo que incluyera apartados dedicados al pasado, presente y futuro de este latido musical. La reunión, que coincidió con la celebración anual de la International Association of Schools of Jazz, estuvo promovida por James Collier, decano de la crítica estadounidense, Wouter Turkenburg, catedrático del Real Conservatorio de La Haya, y Wolfram Knauer, profesor del Jazzinstitut Darmstadt de Alemania. En los dos próximos números SCHERZO abordará la historia y la actualidad del jazz europeo, comenzando la serie a la francesa, es decir, por lo de casa.

No obstante, y antes de repasar el pasado, presente y futuro del jazz español, conviene destacar que en la mayoría de las ocasiones el término "jazz europeo" se utiliza como mera

etiqueta para presentar los productos y facilitar su búsqueda en las estanterías y tiendas discográficas. Para el que suscribe, y aunque en la próxima entrega desarrollaremos ampliamente esta afirmación, sí existe un jazz europeo, en tanto que existen creadores que no se limitan a la mera reiteración o recreación de los patrones jazzísticos norteamericanos. Tras poco más de un siglo de vida, el jazz de nuestros días está descubriendo soluciones creativas en su exclusiva y particular convivencia con las músicas populares que le rodean. Tras constatarse la universalidad del lenguaje jazzístico, definido principalmente por el empleo sofisticado del ritmo y la armonía y la explotación creativa de la improvisación, el género se enfrenta actualmente a dos tipos de respiración; la primera de ellas nos conduce a la formulación contemporánea del jazz norteamericano, lo que muchos conocen como "jazz de repertorio"; la segunda, en la que se integraría el jazz europeo, nos sitúa ante la creación jazzística propia a partir de músicas folclóricas. Queda por discutir la vigencia y el valor de este último modelo, así como la altura jazzística de cada una de las propues-

tas, pero la existencia de este tipo de testimonios se antoja evidente. La traducción de todas estas reflexiones son igualmente claras: de lo universal se ha pasado a lo local.

Jazz español: de la nada a casi todo

La prehistoria del jazz español cuenta con una estructura mínima, por no decir nula, de conservatorios y escuelas musicales, salas de conciertos, y profesionales especializados. Nuestros músicos se acercaron al jazz empujados por la novedad que suponía el lenguaje improvisado, así como por la calidez de sus líneas rítmicas. A pesar de ello, la sociedad española empieza reconocer el jazz como un nuevo género a comienzos de siglo, siendo 1919 el año en el que por vez primera nuestro país acoge a una orquesta de jazz. En aquella época, nuestros jazzistas combinaban géneros tan españoles como el chotis, la zarzuela o la revista con exclusivas interpretaciones de jazzistas vecinos como el guitarrista Django Reinhardt o el violinista Stéphane Grappelli. Sin embargo, la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial detuvieron de forma contundente el avan-

Perico Sambeat



Abe Rábade



Alberto Conde



Trío Pardo



Paula Bas



Guillermo McGill

Martirio y
Chano
Domínguez

ce que estaba experimentando el jazz en nuestro país, alejando a estos músicos de las corrientes imperantes en el resto de Europa. Por eso no sería hasta la década de los noventa cuando las estructuras profesionales y artísticas de nuestro país encontrarán justos respiraderos. Efectivamente, y salvo honrosas y heroicas excepciones protagonizadas por nombres que todos tenemos en la memoria (Andrés Moltó, José "Joe" Moro, Fernando García Morcillo, Salvador Arealillo, Vlady Bas, Pedro Iturralde, Juan Carlos Calderón, José Nieto y, por supuesto, Tete Montoliú), no sería hasta esta década cuando nuestros músicos concluyeran, como suele ocurrir con las grandes verdades, que la solución estaba delante de sus propios ojos. Durante años habían desarrollado un laborioso aprendizaje jazzístico, que amplió sin lugar a dudas su memoria y formación, pero a la vez les alejó de su propio pensamiento.

Si bien es cierto que fue una etapa tan necesaria como fructífera —aquí se podría abrir un largo paréntesis con ejemplos sustanciosos fechados en los setenta y ochenta—, también lo es que fue una época en la que los jazzistas españoles dedicaron demasiados esfuerzos en imitar y recrear el modelo norteamericano, descuidando la identidad de sus propios discursos. Y, parece claro, que quienes rompieron definitivamente este periodo de transición fueron Jorge Pardo y Chano Domín-

guez, a partir del llamado "jazz-flamenco"; bien por la afinidad del público para con este nuevo latido jazzístico, bien por el calado de sus contenidos y el atractivo de su expresión final, lo cierto es que el jazz-flamenco de Pardo y Domínguez animó la escena española, contagiando artísticamente a sus colegas y alentando la confianza y el interés mercantil de los productores discográficos, promotores y programadores culturales.

De este modo, durante los noventa asistimos al crecimiento artístico y despegue jazzístico de músicos que, aunque en años anteriores ya habían demostrado su gran valía, no habían explotado con justicia sus auténticas posibilidades. Hablamos de los saxofonistas Perico Sambeat, Víctor de Diego, Iñaki Askunze, Gorka Benítez, Mikel Andueza, Eladio Reinón o Josetxo Goia-Arribe; los trompetistas Benet Palet o Ramón Cuadrada; los pianistas Iñaki Salvador, Tomás San Miguel, Polo Ortí, Agustí Fernández, Albert Sanz, Albert Bover, Ricardo Belda, Isaac Turienzo o Ignasi Terraza; los guitarristas Ximo Tébar, Joaquín Chacón o Nono García; los contrabajistas Gonzalo Tejada, Baldo Martínez, Miguel Ángel Chastang, Mario Rossy, David Mengual o Javier Colina; o los bateristas Marc Miralta, Guillermo McGill, Jordi Rossy o Xavi Maureta. Y entre las amazonas de nuestro jazz, casi siempre desde la esquina vocal, Paula Bas, Celia Mur, Carme Canela, Belén Alon-

so o Amelia Bernet.

Todos ellos y muchos otros más —no es el momento ni el lugar de reproducir aquí una lista íntegra— practican hoy día un jazz en primerísima persona, jugando con las músicas populares que les rodean. Al margen de la cotización de sus creaciones en la bolsa jazzística, resulta evidente que en sus discursos hay una intención creativa que se aleja de la escuela norteamericana y se ajusta a la europea, aportando un jazz con señas e identidades propias. Su estela hoy se hace notar en la experiencia de nuevos valores como el saxofonista José Luis Gutiérrez, los pianistas Abe Rábade, Alberto Conde, Jon Urrutia o Jordi Berni, el contrabajista Pablo Martín, el trompetista David Pastor y grupos como Dead Capo o John Pinone, quienes imprimen a sus evocaciones jazzísticas enjundiosas referencias folclóricas al flamenco, la música castellana, vasca, gallega y catalana, o cuentan el jazz americano a su manera.

Como mencionábamos anteriormente, puede que la vida de este modelo de jazz tenga fecha límite, pero hoy por hoy cuenta con numerosas expresiones que forman parte de la actual banda sonora del jazz europeo. No obstante, esta consideración descubre más sombras y perfiles, que serán objeto de análisis y desarrollo en el próximo número de SCHERZO.

Pablo Sanz

CARTELERA

CAFÉ CENTRAL DE MADRID. Diciembre. El madrileño club de la plaza del Ángel contarán con los saxofonistas Fuasi Abdul Khaliq (del 1 al 5) y Bob Sands (del 6 al 12). Más información: www.cafecentralmadrid.com.

21 CICLO DE JAZZ AL CASINO DE GRANOLLERS. Del 3 al 17 de diciembre. Continuación de un festival inaugurado el mes pasado por el guitarrista Joan Sanmartí y ampliado ahora con las citas de Ben Waltzer Trío, Edu Tancredi Sextet y Martí Ventura Trío.

VI CONCIERTOS DE GOSPEL EN NAVIDAD DE DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN.

Del 17 al 19 de diciembre. Fechas propicias para la realización de programas especiales dedicados a la música religiosa negroamericana. La capital donostiarra cuenta con el concurso de tres citas protagonizadas por The

Campbell Brothers, el coro New Orleans Gospel Chorale y una formación dirigida por el reverendo Jerry Smith. Más información: www.musikabulegoa.com.

CLUB DE MÚSICA Y JAZZ SAN JUAN EVANGELISTA.

11 de diciembre. Última actuación del año en curso para esta catedral universitaria y madrileña del jazz, a cargo del grupo Dead Capo que integran el guitarrista Javier Adán, el saxofonista Marcos Monge, el pianista Jorge Magaz, el contrabajista Javier Díez Ena y el baterista Javier Gallego). Más información: www.clubsanjuan.org.

X FESTIVAL DE GOSPEL & NEGRO SPIRITUALS CAJA DE MADRID 2004.

Madrid, del 12 al 19 de diciembre. Este certamen se ha convertido en plaza obligada para los artistas y grupos de este género arrebatado y arrebatador, equiparándose sin complejos con los

festivales afines que se celebran en Europa, como el de París. Para celebrar sus dos primeros lustros de vida, el cartel de este año nos propone a Faith Howard & Gospel Friends, el Georgia Mass Choir, The Inspirational Charms, Kathy Autrey, el Gospelocol Choir y la New Orleans Gospel Chorale.

Más información: www.cajamadrid.es.

PRESENTACIÓN DE "ACOPLADOS": MARTIRIO Y CHANO DOMÍNGUEZ.

Diciembre. La pareja que ha registrado la marca "tonadjazz" actúa en el Auditorio de Palma de Mallorca (día 1) y Santander (día 16).

SALA CLAMORES. Madrid. Días 18 y 19 de diciembre. El que fuera baterista de Jimi Hendrix, Buddy Miles, acercará a la sala madrileña el último pulso de su blues-rock.

Más información: www.salaclamores.com

Cien años de discos

LA MÚSICA ANTE EL MICRÓFONO

TIMOTHY DAY: Un siglo de música grabada. Escuchar la historia de la música.

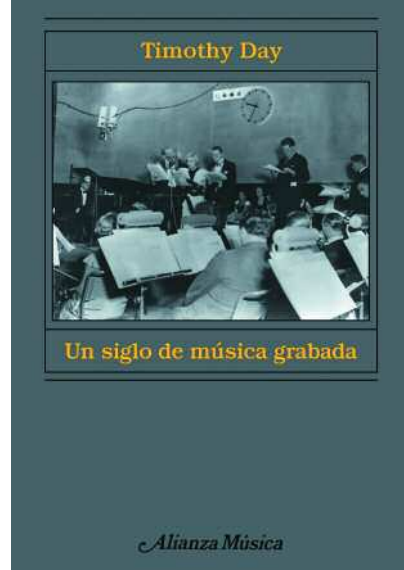
Traducción de María Jesús Mateo Martín. Alianza Música 81. Madrid, 2002. 312 páginas.

Pasaron cien años, cien años de música grabada que comenta el conservador del Archivo Musical de la British Library en un libro que se devora como si de un inédito de Conan Doyle se tratara; peripecias de un avisado detective que, buceando en la prehistoria de los discófgos, capítulo a capítulo de tan apasionante contenido como “Hacer grabaciones, Grabar el repertorio, Grabar los cambios en los estilos interpretativos, Escuchar grabaciones”, nos invita a presenciar la primera grabación de una obra de música clásica en el estudio de Thomas Edison, con Josef Hofmann al teclado; el virtuoso entre los virtuosos tiene once años. Seguimos las huellas del sonido escuchando luego, o

imaginando la *Heroica* dirigida por von Bülow que precede por poco a la grabación de *Israel en Egipto* de Haendel con un muy británico coro de 3000 voces reunidas en el Cristal Palace de John Paxton.

No tardan en aparecer Emil Berliner, el fundador de la DG, Caruso, etc... Este universo es más o menos conocido por quienes compramos o escuchamos discos, pero el estilo del autor contribuye a convertir este libro en indispensable: creemos escuchar a Chaikovski en persona apreciando el maravilloso aparato que recoge los sonidos, saboreamos las opiniones más ácidas de los intérpretes y sus manías, los problemas planteados por el papel del intérprete, la equiparación y los cambios en los estilos...

Particularmente edificante es el capítulo “Lo que el intérprete hace en realidad” en el que Christopher Hogwood estudia las grabaciones de Percy Grainger, codo con codo con el veterano pianista compositor, tocando el *Concierto para piano* de Grieg, o Ros-



tropovich meditando sobre las interpretaciones de Bach por Heifetz y Gould antes de grabar las *Suites para violonchelo*, a lo que siguen algunas opiniones de Mozart sobre sus sinfonías y de Brendel sobre la interpretación de la música barroca. De Machaut a Varèse, las anécdotas y reflexiones son hiladas, mezclando tiempos y cronologías, con tal arte y acierto que el título de este libro podía prescindir de la última palabra.

Pedro Elías

Nueva edición del clásico de la música moderna

LA MÚSICA PIENSA

THEODOR W. ADORNO: Filosofía de la nueva música. Obra completa,

vol. 12. Edición de Rolf Tiedemann y colaboradores. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Akal, Madrid 2003. 199 págs.

Más de medio siglo después de su aparición, *Filosofía de la nueva música*, una de las obras emblemáticas de Adorno, tiene hoy la vigencia y la fuerza de un texto clásico. Algo realmente sorprendente, si tenemos en cuenta que su autor reflexiona en estas páginas sobre uno de los momentos más complejos de la historia de la música —las primeras décadas del pasado siglo—, sin apenas distancia histórica. La lucidez de la mirada de Adorno sobre su presente musical resulta, tanto en el plano musicológico como especulativo, de una gran fecundidad. Esta edición es parte de la publicación de la obra completa del filósofo alemán en castellano programada por la editorial Akal. La traducción de Alfredo Brotons, cuidada y rigurosa, incluye numerosas notas aclaratorias de términos musicales y filosóficos, de gran utilidad para el lector.

Filosofía de la nueva música reúne dos ensayos sobre Schönberg y Stravinski, precedidos de una extensa introducción escrita para su publicación como texto único. Como es bien conocido, Thomas Mann conocía estos ensayos antes de su publicación, y la filosofía de la música que aparece

en *Doktor Faustus* reproduce, en algunos pasajes casi literalmente, la filosofía de la nueva música de Adorno. Como el propio Mann reconocería más tarde, fue esta deuda intelectual la que le llevó a escribir *Los orígenes del Doktor Faustus*, en donde detalla la colaboración del filósofo en el alumbramiento de la novela.

A veces se ha querido incluir a Adorno en la llamada “cultura de los mandarines”, una élite intelectual que observa y juzga el mundo desde arriba. No hay más que leer el prólogo a *Filosofía de la nueva música* para poner esto en cuestión. Adorno afirma aquí que puede considerarse como una continuación a *Dialéctica de la ilustración*, escrita en colaboración con Horkheimer. El sustrato filosófico por tanto, dice, “se debe a la solidaridad intelectual y humana con Horkheimer”. La conciencia de pertenecer a una corriente intelectual, la conocida como Escuela de Francfort, es en Adorno mucho más fuerte que la pretendida actitud del mandarín, y desde luego aparta al filósofo de cualquier elitismo intelectual.

La tesis fundamental de *Dialéctica de la Ilustración* es que la racionalidad ha devenido, en el idealismo y en la tecnologización del saber, en su contrario: la barbarie de los sistemas totalitarios. Esto reclama un nuevo modelo de racionalidad, que contenga la abstracción y la sistematicidad como momentos, no como finalidad. Esta “buena racionalidad” es la que Adorno ve encarnada en la atonalidad de Schönberg. La eman-

cipación de los sonidos del sistema tonal no lleva en Schönberg a una gramática del sentido, sino a una nueva lógica que brota de la vida de los sonidos. No es del absurdo de lo que nos habla esta nueva música, sino de la soledad del individuo en las grandes ciudades, en los fríos espacios del mundo administrado. El lenguaje que emplea, creando constelaciones de sonidos, anticipa en el arte esa “redención de la inducción” que Benjamin y Adorno tratan de realizar en la filosofía, por medio del ensayo y el aforismo, que “no reflexionan sobre lo particular, sino a partir de ello”. Asimismo, y este es el punto más cuestionable del libro, Adorno afirma que la atonalidad, y su posterior sistematización en el dodecafonismo, constituye el desarrollo más avanzado del material musical, su “evolución inmanente”. Esto es lo que le lleva a contraponer al compositor vienés con Stravinski, que representaría una regresión a un supuesto primitivismo, que emplea los más dispares estilos musicales porque en realidad no constituye estilo alguno. La contraposición no es sin embargo mera oposición, sino tensión dialéctica que va más allá de sus polos. Quien lea *Filosofía de la nueva música* como una apología de Schönberg y una diatriba contra Stravinski, se verá sorprendido por una crítica radical al dodecafonismo del primero. Sistematización de lo no sistematizable, el dodecafonismo constituye para Adorno una absolutización del contrapunto, que por ello mismo lo anula. Por su esencia, el contrapunto no puede

ser reducido a pura urdimbre de sonidos, a voces que se reflejan unas a otras, sino que reclama algo no contrapuntístico, el *cantus firmus*. Hasta qué punto la serie puede con-

siderarse como tal o no, es una de las múltiples reflexiones musicológico-filosóficas que el lector encontrará en estas páginas apasionantes, que muestran magistralmente el

impacto de la historia en los entresijos de la armonía y de la sintaxis musical.

David Armendáriz Moreno

El libreto de una ópera de Saariaho **AMORES IMPOSIBLES**

AMIN MAALOUF: El amor de lejos.

Traducción de Julia Escobar.

Edición bilingüe, castellano-francés.

Alianza Literaria. Madrid, 2002. 158 págs.

Para su ópera *El amor de lejos*, Kaija Saariaho ha pedido a Amin Maalouf un libreto recreando el amor de Jaufré Rudel por una mujer ideal, quizá imaginaria, en todo caso lejana y probablemente exótica. *El amor de lejos* (L'amour de loin), su idea, remonta a los ciclos de Tristán e Isolda, pasa luego a los cátaros y albigenes y es acuñado por los trovadores. Se mezclan en su literatura musical varios temas emparentados, conceptos, ideologías o herejías: el mundo terrestre es creado por un dios malo o patoso, siendo el mundo verdadero el del más allá; por ello, no se debe procrear, mientras otras tendencias prohíben incluso todo contacto sexual y prácticas amatorias de cualquier índole, ya que el amor no ha de consumirse nunca

(recordemos por ejemplo a Tristán e Isolda que lamentan haber sucumbido a su pasión y se alegran por encontrarse pronto en el mundo de la noche)... ¿Qué hacer con las pasiones? Para los más puristas, deben eliminarse, mientras otros acaso más perversos piensan que son absolutamente necesarias porque alimentan la creación, así que tras largo camino, los trovadores encuentran la solución en un amor imposible, por un ser casado y fiel a su pareja, por un ser lejano, etc. Cuantas menos posibilidades de satisfacción amorosa, más vivos serán los fuegos de la pasión y de la inspiración. El amor de lejos, con matices e intensidades diversas, pertenece pues a la cultura de toda una época; sorprende luego que, ya al inicio del libreto, el autor presente a los compañeros de Rudel burlándose de él porque esté enamorado "de lejos", como si fuera una incongruencia. Y el libreto sigue por esos derroteros, obviando la idea que sostiene su bello título; reduce el argumento a una historia

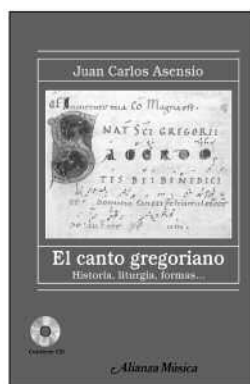
(basada en hechos reales) en la que otro trovador canta los poemas de Jaufré a una dama lejana, condesa de Trípoli, que se enamora del autor; Jaufré tiene conocimiento de esa dama enamorada, decide reunirse con ella; y lo hace exhausto por el viaje; los enamorados consiguen abrazarse y prometerse amor antes de la muerte de Jaufré.

La historia está bien contada por Maalouf, especialista de la novela histórica, en particular la historia de las cruzadas, galardonado con muy prestigiosos premios literarios. Lo que sorprende todavía más es la asociación entre la compositora que practicaba antaño un estilo para *happy few* (muy afín al refinado mundo literario de Jaufré Rudel) y la contundencia de un escritor de *best-seller*, que ya había prestado su talento a otra obra de Saariaho basada en un poema de Saint-John Perse. Quizá se trate de un amor de lejos destinado a una imposible realización.

Pedro Elías

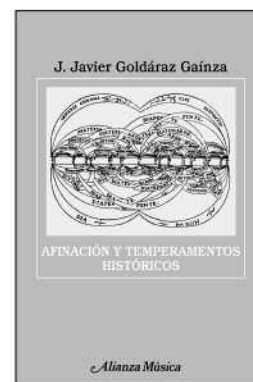
Alianza Música

Martín Supper
*Música electrónica
y música con ordenador*
Historia, estética,
métodos, sistemas



Juan Carlos Asensio
El canto gregoriano
Historia, liturgia, formas...

J. Javier Goldáraz Gaínza
*Afinación y temperamentos
históricos*



**Robin Lawson
y Colin Stowell**
La interpretación histórica

PRÓXIMA PUBLICACIÓN

 **Alianza Editorial**

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid • Tlf.: 91 393 85 90 • Fax.: 91 742 64 14 • email: edera@anaya.es • www.alianzaeditorial.es

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

BARCELONA

1-XII: Richard Goode, piano. Bach, Schoenberg, Beethoven, Debussy. (Palau 100 [www.palaumusica.org]).

10,11,12: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Rumon Gamba. Granados Brotos, Holst. (Auditori [www.auditori.org]).

15,16: Orquesta del Teatro Mariński de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Chaikovsky, Shostakovich. / Wagner, Bruckner. (Auditori. Ibercámara [www.ibercamera.es]).



GERGIEV

16: Bachakademie Stuttgart. Gächinger Kantorei. Helmuth Rilling. Bach. (Palau 100).

17,18,19,21: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Coral Cármina. Ernest Martínez Izquierdo. Beethoven. (Auditori).

GRAN TEATRE DEL LICEU
WWW.LICEUBARCELONA.COM

RIGOLETTO (Verdi). López Cobos. Vick. Álvarez, Mula, Konstantinov, Surguladze. **11,12,14,15,17,18,19,20,22,23,27,29,30-XII.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM

9,10-XII: Juanjo Mena. Elisabeth Leonskaja, piano. Strauss, Chopin.

16,17: Coro Madrigal de Barcelona. Juanjo Mena. York, Mena, Banks, Abete. Bach, *Misa en si menor*.



C. MENA

SOCIEDAD FILARMÓNICA

2-XII: Renaud Capuçon, violín; Gérard Caussé, viola; Gautier Capuçon, violonchelo; Alois Posch, contrabajo; Frank Braley, piano. Schubert, Dvorák.

14: Cuarteto Henschel. Beethoven, Mendelssohn.

17: Julian Rachlin, violín y viola; Itamar Golan, piano. Schumann, Brahms, Beethoven.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

17,18-XII: Jesús Amigo. Orfeo Mendozzi, chelo. Dvorák, Brahms.



AMIGO

CÓRDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA
WWW.ORQUESTADECORDOBA.ORG

23-XII: Marco Guidarini. Flavio Oliver, sopránista. Garay, Iribarren, Bach, Mozart.

EUSKADI

SINFÓNICA DE EUSKADI
WWW.ORQUESTADEUSKADI.ES

1-XII: Gilbert Varga. Antonio Menses, violonchelo. Sibelius, Elgar, Barber, Scriabin. (Bilbao. **2:** San Sebastián. **3:** Vitoria).

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA
WWW.ORQUESTACIUDADGRANADA.ES

14-XII: Coro de la Generalitat Valenciana. Coro Cantate Domino. Coro Ciudad de la Alhambra. Christoph Spering. Rosique, Doménech, Alegret, Ramón. Haendel, *Mesías*.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA
WWW.VILLAMARTA.COM

11-XII: Concerto Italiano. Rinaldo Alessandrini.

LA CORUÑA

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

2-XII: James Judd. Garrick Ohlsson, piano. Rachmaninov, Chaikovsky.

9: James Judd. Rachmaninov, Chaikovsky.

16: Libor Pesek. Casey Hill, oboe. Martinu, Dvorák.

LAS PALMAS

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
WWW.OFGRANCANARIA.COM

10-XII: George Pehlivanian. Mikhail Rudi, piano. Marco, Grieg, Schumann.

17: Coro de la OFGC. Reinhard Goebel. Scheen, Schwarz, Nolte. Haendel-Mozart, *Mesías*.



GOEBEL

LEÓN

AUDITORIO CIUDAD DE LEÓN
WWW.AUDITORIOCIUDADELEON.NET

3-XII: The English Concert. Coro de la Abadía de Westminster. James O'Donnell. Corelli, Haendel, Bach.

16: I Virtuosi y Coro de Cámara de Praga. Theodor Guschlbauer. *Misa checa de Navidad*.

19: Sinfónica Ciudad de León "Odón Alonso". Dorel Morgu. Strauss.

MADRID

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música

XXXII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

12 de Diciembre 2004.19:30h
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica

Virtuosi di Praga
Coro de Cámara de Praga
Director: Theodor Guschlbauer
Oratorio: **Las Estaciones**
Joseph Haydn

Venta localidades taquillas del Auditorio Nacional
Venta telefónica ServiCaixa 9023322

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Auditorio Nacional.
Sala de Cámara.
Lunes 20 de diciembre de 2004.
19,30 horas.

M^a José Suárez, soprano.
Carlos Bergasa, barítono.
Asier Polo, violonchelo.
José Ramón Encinar, director

Programa:

E. Varèse Offrandes para soprano y orquesta de cámara sobre textos de Vicente Huidobro y José Juan Tablada.

J. Gómez/M. Angulo Seis poemas de Juana de Ibarbourou
F. Otero Canción desesperada para soprano, bajo y conjunto instrumental sobre textos de Pablo Neruda

A. Ginastera Serenata, op. 42 para barítono, y violonchelo solistas y conjunto instrumental sobre textos de Pablo Neruda

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Martes 21 de diciembre de 2004.
22,30 horas.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Programa:

Sandrine Piau/Roberta Invernizzi, sopranos
Sonia Prina/Marina Deliso, contraltos
Marc Tacker/Richard Croft, tenores
Christian Semm/Vito Priante, bajos
Fabio Biondi, director

J. F. Haendel El Mesías

1-XII: Cuarteto Kopelman. Prokofiev, Miaskovski, Chaikovsky. (Liceo de Cámara. Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).

2,3: ORTVE [www.rtve.es]. Sergiu Comissiona. Sergei Yerokhin, piano. Brahms, Liszt, Beethoven. (Teatro Monumental).

9,10: ORTVE. Krzysztof Penderecki. Kuo Woo Paik, piano. Honegger, Penderecki. (T. M.).

10: Escolanía de Montserrat. Le Concert des Nations. Jordi Savall. Casanovas, *Oficio de Navidad*. (Siglos de Oro. Iglesia de Montserrat).

CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

11 Diciembre a las 19.00 horas.
Auditorio Nacional-Sala de Cámara

Grupo de Cámara de la JONDE
Directores: Jóvenes directores seleccionados en el Curso organizado por la JONDE.
Obras de I. Stravinsky y R. Wagner.

Academia de la Música Contemporánea
Director: José Luis Estellés.
Obras de: E. Varèse; I. Xenakis; X. de Paz y A. Schönberg.

TEATRO REAL

DICEMBRE

Información: 91/ 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: teatro-real.com. Visitas guiadas: 91 / 516 06 96.

ÓPERAS:

L'UPUPA UND DER TRIUMPH DER SOHNESLIEBE

de Hans Werner Henze.
Diciembre: 7, 9, 11, 14, 16, 19, 21, 23. 20:00 horas; domingos, 18:00.
Nueva producción del Teatro Real en coproducción con el Festival de Salzburgo y la Deutsche Oper Berlin. Estreno en España.

Director musical: Paul Daniel.
Director de escena, escenógrafo y figurinista: Jürgen Rose.

Solistas: John Mark Ainsley, Alfred Muff, Hanna Schwarz, Günter Missenhardt, Matthias Goerne, Anton Scharinger, Axel Köhler, Ofelia Sala.

CLÉOPÂTRE

de Jules Massenet.
Diciembre: 17, 20. 20:00 horas.
Versión de concierto.

Director musical: Miguel Ortega.
Solistas: Montserrat Caballé, Montserrat Martí, Marita Solberg, Franck Ferrari, Nikolai Baskov, David Menéndez, Javier Galán, Enric Martínez-Castignani, Javier Galán.

RECITAL DE IAN BOSTRIDGE.

Diciembre: 10. 20:00 horas.
Desde 4,50 €.



ZARZUELA:

EL DÚO DE LA AFRICANA
de Manuel Fernández Caballero.
Diciembre: 31. 17:00 horas.

Función fuera de abono.
Producción del Teatro de la Zarzuela, en colaboración con el Teatro Real, y con el patrocinio de la Fundación de la Zarzuela Española.

Director musical: Jesús López Cobos.
Director de escena original: José Luis Alonso.

Solistas: Javier Ferrer, Luis Álvarez, Trinidad Iglesias, Guillermo Orozco, María Rodríguez.

CAFÉ DE PALACIO:

El cimarrón
(6, 8, 12 de diciembre),
Vizi d'arte (22 de diciembre),
Tardes con Donizetti
(29, 30 de diciembre).
20:00 horas; domingos, 18:00.
Precio único: 10,40 €. Todas las funciones son fuera de abono.

10,11,12: ONE [www.ocne.mcu.es]. Josep Pons. Mahler, *Décima*. (A.N.).
11,13: Orquesta Gulbenkian. Lawrence Foster. Evgeni Kissin, piano. Beethoven, *Conciertos*. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Ciclo Musicales de la Comunidad de Madrid.
Auditorio Nacional.
30 de diciembre de 2004.
22,30 horas.

Rafael Frühbeck de Burgos

Coro de la Sinfónica de Madrid.
Director: Jordi Casas.

Astrid Weber, soprano.
Mónica Prado, mezzosoprano.
Gustavo Peña, tenor.
Robert Holzer, bajo.

Beethoven: Sinfonía nº 9 en re menor, Op. 125, "Coral".

TEATRO DE LA ZARZUELA.

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00.
Internet:
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>.
Director: Luis Olmos.
Venta localidades: A través de Internet (servicaixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11.
Horario de Taquillas:
Venta anticipada de 12 a 17 horas.
Días de representación,
de 12 horas, hasta comienzo de la misma.

El Asombro de Damasco,
de Pablo Luna.

Del 10 de diciembre de 2004 al 16 de enero de 2005 (excepto lunes y martes y días 24, 25, y 31 de diciembre) a las 20 horas.
Miércoles, 15 de diciembre, 5 y 12 de enero (matinés para niños o en familia) y domingos, a las 18 horas.
Dirección Musical: Miguel Roa.
Director de Escena: Jesús Castejón.
Orquesta de la Comunidad de Madrid.
Coro del Teatro de La Zarzuela.
Entradas a la venta.

XI Ciclo de Lied.

Lunes 13 de diciembre, a las 20 horas Barbara Bonney, soprano, Angelika Kirchsclager, mezzosoprano, Malcolm Martineau, piano.
Programa: F. Mendelssohn, A. Dvorák, R. Schumann, C. Saint-Saëns, E. Chausson, J. Massenet, G. Fauré y G. Rossini.
Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

15: Gächinger Kantorei Stuttgart. Bach Collegium Stuttgart. Helmuth Rilling. Bach. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).

16,17: ORTVE. Antoni Ros Marbà. Stravinski, Mompou-Ros Marbà, Schumann. (T. M.).

17,18,19: ONE. Semion Bichkov. C. Halffter, Shostakovich. (A.N.).

18,19: La Folia. Coro de la Capilla Real de Madrid. Pedro Bonet. Bach, *Cantatas*. (Parroquia de Santiago el Mayor).

21: Cuarteto Villa Musica. Kalle Randalu, piano. Canales, Turina, Aracil, Granados. (Liceo de Cámara. A. N.).

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA
3,4-XII: Sinfónica de Bilbao. Juanjo Mena. Asier Polo, chelo. Strauss, Bernola.

MURCIA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOMURCIA.ORG
4-XII: Orquesta del Norte de Holanda. Marco Boni. Nancy Fabiola Herrera, mezzo. Schoenberg, Mahler, Schumann.
17: Sinfónica de la Región de Murcia. José Miguel Rodilla. Beethoven, Franco, Stravinski.

OVIEDO

AUDITORIO PRÍNCIPE FELIPE
WWW.AYTO-OVIEDO.ES/AUDITORIO/
9-XII: Orquesta de Baden-Baden y Friburgo. Michael Gielen. Thomas Zehetmair, violín. Berg, Mahler.
20: Sinfónica de la Ciudad de Oviedo. Coro de la Fundación Príncipe de Asturias. Friedrich Haider. Thoma, Sauter, Gutiérrez, Humes. Haendel, *Mesías*.
TEATRO CAMPOAMOR
WWW.OPERAOVIEDO.COM
LUCREZIA BORGIA (Donizetti). Arrivabeni. Sagi. Surjan, Devia, Bros, Pérez. **17,19,21-XII.**

PALMA DE MALLORCA

SINFÓNICA DE BALEARES CIUDAD DE PALMA
WWW.SIMFONICA-DE-BALEARS.COM
16-XII: Edmon Colomer. Coro de la Fundación Teatro Principal. Montserrat, Melnichenko, Carvalho. Beethoven, *Fidelio* (versión de concierto).



COLOMER

PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM
1-XII: Ensemble Wien Berlin. Rihm, Mozart, Beethoven.
14: I Virtuosi y Coro de Cámara de Praga. Theodor Guschlbauer. Gauderey, Davislim, Mikulas. Haydn, *Las estaciones*.
16,17: Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona. Orfeo Pamplonés. Marco Guidarini. Cragg, Webster, Beale, Varcoe. Haydn, Mozart.

SANTIAGO DE COMPOSTELA**AUDITORIO DE GALICIA
REAL FILHARMÓNIA
DE GALICIA**

Real Filharmonía de Galicia
www.auditoriodegalicia.org

2-XII: Real Filharmonía de Galicia.
A. Ros Marbà. F. Rodríguez, violín.
C. Debussy, M. Ravel,
C. Saint-Saëns, G. Bizet.

9-XII: Real Filharmonía de Galicia.
A. Ros Marbà. M. Juan, clarinete.
J. J. Castro, A. Copland, A. Dvorák.

16-XII: Real Filharmonía de Galicia. M. Zumalave. T. Randle, tenor. Coro de niños. Monicreques de Kukas. Cantata San Nicolás op. 42, B. Britten.

SEVILLA

SINFÓNICA DE SEVILLA
WWW.ROSSEVILLA.COM
21,22-XII: Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Valdivieso. Pitarch, Doménech, Mendoza. Haendel, *Mesías*.
TEATRO DE LA MAESTRANZA
WWW.TEATROMAESTRANZA.COM
EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Kaspezyk. Vick. Gallardo-Domás, Murzaev, Kurnaev, Arrabal. **9,11,13,15-XII.** HANSEL UND GRETEL (Humperdinck). Maestrini. Burgoyne, Rivas. **28,29,30-XII.**

TENERIFE**ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE**

Auditorio de Tenerife
www.ost.es
Información: 922 239 801

1-XII: Víctor Pablo/M. Barrueco. Falla, Rodrigo y Tchaikowsky.

25-XII: Víctor Pablo/P. Petibon. Ravel, Delibes, Massenet, etc.

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUVALENCIA.COM
3-XII: Orquesta de Valencia. Walter Weller. Mozart, Bruckner.
14,15: Concerto Italiano. Rinaldo Alessandrini. Bach, *Conciertos de Brandemburgo*.
16: *Le passionne amoureuse*. Norberg-Schulz, Vernikov, Petracchi, Colom. Liszt, Dvorák, Rossini.
18: Orquesta de Valencia. Miguel Ángel Gómez Martínez. Turina, Talens, Ravel.
22: Orquesta de Valencia. Coro de la Generalitat Valenciana. Juan Luis Martínez. Rosique, Rodríguez Cusi, Prunell Friend, Ramón. Haendel, *Mesías*.

VALLADOLID**ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN****CASTILLA Y LEÓN**

Valladolid
2 y 3/XII, Teatro Calderón
Orquesta Sinfónica de Castilla y León
Sitkovetski/Bax,
2º Rajmaninov; 10ª Shostakovich

14/XII, Auditorio Feria Muestras Otoño en Clave
La Risonanza/Fabio Bonizzoni
Corelli
Trasformato

17-18/XII, Teatro Calderón
OSCyL
Judd/ Henschel

Bach, Webern, Mahler, Schumann



HENSCHEL

21/XII, Auditorio Feria Muestras Otoño en Clave
L'opera Stravagante/
Angelo Manzotti
Arias de Farinelli

29 y 30/XII, Teatro Calderón
OSCyL
Posada

Chaikovski, Strauss

Salamanca
4/XII, CAEM
OSCyL

Sitkovetski/Bax,
2º Rajmaninov; 10ª Shostakovich

Barcelona
11/XII, Palau Música Catalana
OSCyL
Posada / Malikian
Montsalvatge, Bruch, Musorgski

Burgos
22/XII, Teatro Principal
OSCyL
Posada / Polo
Corelli, Chaikovski, García Abril, Hindemith
Ávila
23/XII, Auditorio Municipal de San Francisco
OSCyL
Posada / Polo
Corelli, Chaikovski, García Abril, Hindemith

ZARAGOZA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM
4,5-XII: Al Ayre Español Orquesta. Eduardo López Banzo. Espada, Vilamajó, Mena, Ramón. Haendel, *La resurrezione*.
9: Cuarteto Casals. Mozart, Beethoven, Brahms.
16,17: Filarmónica de la Universidad de Valencia. Coro Amici Musicæ. Cristóbal Soler. Poulenc, Rutter.
22: Virtuosi y Coro de Cámara de Praga. Martin Turnovsky. Mozart, Haydn.

INTERNACIONAL**AMSTERDAM**

REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL
3,4-XII: Jonathan Nott. Hartmann, Britten, Turmagne.
10,12: Iván Fischer. Janine Jansen, violín. Kodály, Prokofiev, Bartók.
16,17: Ed Spanjaard. De Raaf, Berio, Lutoslawski.
22,23: Mariss Jansons. Franck, Rachmaninov.
25: Mariss Jansons. Daniel Barenboim, piano. Brahms, Rachmaninov.
DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL
LUCIO SILLA (Mozart). Fischer. Weller, Morabito. Croft, Dunleavy, Jepson, Sieden. **3,6,9,12,14,18,21,24, 26,29-XII.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLIN-PHILHARMONIC.COM
2,3,4,5-XII: Nikolaus Harnoncourt. Michael Schade, tenor. Schubert.



HARNONCOURT

9,10,11: Simon Rattle. Leon Fleisher, piano. Hindemith, Berlioz, Beethoven.

16,17,18: Daniel Barenboim, director y piano. Mozart, Furtwängler.



BARENBOIM

22,23: Marc Albrecht. Wagner, Ligeti, Hummel, Schumann.

29,30,31: Coro de la Radio de Berlín. Simon Rattle. Matthews, Brownlee, Gerhaher. Beethoven, Orff.

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

AIDA (Verdi). Armiliato. Friedrich. Becker, Walewska, Briban, O'Neill. **10,14-XII.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Rundel. Krämer. Zeppenfeld, Bieber, Stefanescu, Kaune. **11,17-XII.**

MANON LESCAUT (Puccini). Palumbo. Deflo. Nitescu, Dobber, Giordani, Krause. **19,23,26,29-XII.**

LA TRAVIATA (Verdi). Palumbo. Friedrich. Bonfadelli, Bezcala, Vassallo, Miller. **22,27,30-XII.**

PRÍHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Sloane. Thalbach. Carlson, Walther, Siebensschuh, Bieber. **25-XII.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

DIE WALKÜRE (Wagner). Barenboim. Kupfer. Gambill, Ryhänen, Schavermooch. **2,5,12-XII.**

CARMEN (Bizet). Barenboim. Kusej. Villazon, Müller-Brachmann, Domashenko, Röschmann. **4,7,11,14,19,22,26-XII.**

TURANDOT (Puccini). Ettinger. Dörrie. Valayre, Schmidt, Vinogradov, Volonté. **16,18,21-XII.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Salemkour. Everding. Vinogradov, Queiroz, Breslik, Häger. **23,28,30-XII.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE
A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (Britten). Bolton. McVicar. Chance, Persson, Greaves, Philogene. **7,9,11,14,17,19,21,23,26,28,29,31-XII.**

CLEVELAND

ORQUESTA DE CLEVELAND
WWW.CLEVELANDORCHESTRA.COM
2,3,4-XII: Coro de Niños de Cleveland. Franz Welsch-Möst. Mentzer, Hartelius, Hagegard, Knowlton. Humperdinck, *Hänsel y Gretel* (versión de concierto).
17: Coro de Cleveland. Robert Porco. Partridge, Gilbert, Turay, Deas. Haendel, *Mesías*.

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Zimmer. Kirst. Zeppenfeld, Kim, Götz, Fandrey. **2,10,15,19-XII.**
LA BOHÈME (Puccini). Zanetti. Brandt. Harteros, Hossfeld, Muzek, Capitanucci. **4,11,13,16,20-XII.**
CARMEN (Bizet). Delacôte. Lauterbach. Smith, Rasilainen, Meier, Selbig. **21,23,26,29-XII.**
DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Honeck. Krämer. Ketelsen, Nyland, Dorn, Papoullkas. **28,31-XII.**

FILADELFIA

ORQUESTA DE FILADELFIA
WWW.PHILORCH.ORG
3,4,7-XII: Christoph Eschenbach. Schoenberg, Brahms.
9,10,11,14,15,16: Rossen Milanov. Mendelssohn, Bach, Schubert.
12,13: Nicholas McGegan. Philadelphia Singers. Gritton, Simpson, Tessier, Cutlip. Haendel, *Mesías*.

FLORENCIA

TEATRO COMUNALE
WWW.MAGGIOFIorentino.COM
DON CARLO (Verdi). Mehta. Visconti-Fassini. Scandiuzzi, Larin, Guelfi, Burchuladze. **3,5,7,10,12,14,16,18-XII.**



MEHTA

FRANCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Jones. Kirchner. Baldvinsson, Mathey, Stallmeister, Fink. **4,12-XII.**
IL VIAGGIO A REIMS (Rossini). Barbacini. Duesing. Lascarro, Tro, Ryberg, Szmytka. **5,9,11,16,18,19,22,26,29,31-XII.**
ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Solymon. Laufenberg. Nuzzo, Blasi, Marsh, Plock. **10,15,19-XII.**
TOSCA (Puccini). Shanahan. Kirchner. Backlund, Carosi, Davidoff, Vratogna. **17,20,23,25,27,30-XII.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE
WWW.GENEVEOPERA.CH
HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Jordan. Kokkos. Kapellmann, Denize, Vondung, Tilling. **15,17,19,21,23,27,29,31-XII.**

LAUSANA

OPÉRA
WWW.OPERA-LAUSANNE.CH
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Rousset. Deschamps. Ghalam. Bundgaard, Andersen, Lehtipuu. **31-XII.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.LSO.CO.UK
1-XII: Sinfónica de Londres. Lorin Maazel. Lisa Batiashvili, violín. Mendelssohn, Dvorák.



MAAZEL

5: Sinfónica de Londres. Myung-Whun Chung. Gordan Nikolitch, violín; Tim Hugh, chelo. Brahms.
8: Sinfónica de Londres. Daniel Harding. Mahler, *Décima*.
12: Sinfónica de Londres. Bernard Haitink. David Pyatt, trompa. Strauss.
15: Sinfónica de Londres. Bernard Haitink. Mozart, Bruckner.
16: Grupo de Cámara de la Sinfónica de Londres. Schubert.
19: Sinfónica de Londres. Bernard Haitink. Haydn, Mahler.

THE SOUTH BANK CENTRE
WWW.SBC.ORG.UK

1-XII: Orquesta WDR de Colonia. Semion Bichkov. Sayaka Shoji, violín. Bruch, Shostakovich.
2: Lionel Rogg, órgano. Bach.
3: Real Orquesta Filarmónica. John Rutter. Rutter.
4,5: Filarmónica de Londres. Carl Davis. Davis, *Música para Napoleón de Gance*, con la proyección del film.
6: Richard Goode, piano. Bach, Schoenberg, Beethoven.
7: London Sinfonietta. Benedict Mason, Mason, *Música para films de Chaplin*, con proyecciones.
8,12: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Nikolai Luganski, piano. Rachmaninov, Turnage, Chaikovsky.
9: London Sinfonietta. Gavin Bryars. Bryars, Pärt, Tuur.
14: Orquesta Age of Enlightenment. Elizabeth Wallfisch. Bach, Biber, Haendel, Vivaldi.
15: Filarmónica de Londres. Osmo Vänskä. Julia Fischer, violín. Rautavaara, Elgar, Shostakovich.
17: Filarmónica de Londres. Vasili Sinaiski. Marc-André Hamelin, piano. Wagner, Grieg, Chaikovsky.
ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG
DON PASQUALE (Donizetti). Campanella. Miller. Flórez, Alaimo, Corbelli. **4,7,9,11,14,17-XII.**
DAS RHEINGOLD (Wagner). Pappano. Warner. Terfel, Rutherford, Hartmann, Langridge. **18,21-XII.**

LOS ANGELES

LOS ANGELES OPERA
WWW.LOSANGELESOPERA.COM
VANESSA (Barber). Young. Cox. Te Kanawa, Schaufel, Elias, Matz. **1,4,9,12,15,18-XII.**

LYON

OPÉRA
WWW.OPERA-LYON.COM
MOSKVA, CHERIOMUSHKI (Shostakovich). Lazarev. Makeiev. Reparto por determinar. **17,19,21,23,26,28,30,31-XII.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALE.ORG
EUROPA RICONOSCIUTA (Salieri). Muthi. Ronconi. Damrau, Rancatore, Kühmeier, Barcellona, Sabbatini. **7,10,12,14,16,19,21-XII.**

MONTPELLIER

OPÉRA NATIONAL
WWW.OPERA-MONTPELLIER.COM
LA PÉRICHOLE (Offenbach). Schnitzler. Pelly. D'Oustrac, Laho, Lapointe, Freulon. **24,26-XII.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MUENCHNERPHILHARMONIKER.DE
6,7,8-XII: Paavo Järvi. Truls Mørk, chelo. Elgar, Scriabin.
16,17,18: Vladimir Jurowski. Alexander Ghindin, piano. Stravinski, Scriabin, Silvestrov.
30,31: Coro Filarmónico. Daniele Gatti. Donath, Evangelatos, Winslade, Miles. Beethoven, *Novena*.
BAYERISCHE STAATSOPER
WWW.STAATSOPER.DE
ELEKTRA (Strauss). Schneider. Wernicke. Henschel, Schnaut, Gantner, Dussmann. **1,4-XII.**
MANON LESCAUT (Puccini). Luisotti.

Homoki. Romanko, Gavanelli, Palombi, Petrozzi. **3,6-XII.**
LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Haider. Carsen. Gavanelli, Gruberova, Beltrán, Petrozzi. **5,9,12,16-XII.**

PRÍHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Märkl. Rose. Volle, Conners, Kuhn, Rieger. **11,15,18-XII.**
LA BOHÈME (Puccini). Armiliato. Schenk. Harteros, De Arellano, Muzek, Gantner. **20,23,27-XII.**
IL TROVATORE (Verdi). Mehta. Ronconi. Cedolins, Sindram, Agache, D'Intino. **22,26,30-XII.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Bolton. Everding-Lehberger. Moll, Damrau, Trost, Banse. **25,28-XII.**
DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Joel. Haußmann. Allen, Fontana, Kuhn, Villa. **31-XII.**

NÁPOLES

TEATRO CARLO
WWW.TEATROANCARLO.IT
TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Bertini. Pasqual. Moser, Decker, Charbonnet, Rootering. **4,9,12,14,17-XII.**

NUOVA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG
AIDA (Verdi). Viotti. Cedolins, Zajick, Farina, Pons. **1,4,8-XII.**
RODELINDA (Haendel). Bicket. Fleming, Blythe, Mehta, Daniels. **2,6,11,15,18,22,27-XII.**
I VESPREI SICILIANI (Verdi). Viotti. Radvanovski, Casanova, Nucci, Ramey. **3,7,11-XII.**
TANNHÄUSER (Wagner). Elder. Voigt, DeYoung, Seiffert, Hampson. **4,9,14,18-XII.**
LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Chaslin. Hong, Urfa-Monzón, Kasarova, Vargas. **10,13,16,20,23,30-XII.**
KÁT'A KABANOVÁ (Janáček). Belohlávek. Mattila, Kozená, Merritt, Ognovento. **17,21,25,29-XII.**



MATTILA

IL BARBIERE DI SEVIGLIA (Rossini). Benini. Karnéus, Croft, Chausson, Relyea. **24,28,31-XII.**

PARÍS

2-XII: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Sergei Khachatryan, chelo. Sibelius, Chaikovsky. (Teatro de los Campos Eliseos).
— Orquesta de París. Valeri Gergiev. Schumann, Musorgski. (Châtelet).
3: Le Concert d'Astrée. Emmanuelle Haïm. Natalie Dessay, soprano. Bach, Haendel. (T.C.E.).



HAÏM

— Murray Perahia, piano. Programa por determinar. (Châtelet).
4: Grigori Sokolov, piano. Bach. (T.C.E.).
7,8: Orquesta de París. Marek Janowski. Roland Daugareil, violín. Dvorák, Beethoven. (T.C.E.).

9: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur, Dalayman, Villars, Dun, Mahler. (T.C.E.).

10: Filarmónica de Radio Francia. Coro de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Graham. Mahler, *Tercera*. (T.C.E.).

11: Coro y Orquesta Barrocos de Amsterdam. Ton Koopman. Larsson, Bartosz, Dümmüller, Mertens. Bach, *Oratorio de Navidad*. (T.C.E.).

15: Orquesta de Cámara de Colonia. Helmut Müller-Brühl. Vivaldi. (T.C.E.).

— Barbara Bonney, Angelika Kirchschrager, sopranos; Malcolm Martineau, piano. Mendelssohn, Schumann, Cornelius. (Châtelet).

16: Orquesta Nacional de Francia. Coro de Radio Francia. Emmanuel Krivine. Leif Ove Andsnes, piano. Dusapin, Rachmaninov, Ravel. (T.C.E.).

17: Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Natalie Dessay, soprano. Berg, Mahler. (T.C.E.).



18: Coro del Clare College de Cambridge. Orchestra of the Age of Enlightenment. Richard Egarr, Milne, Wyn Rogers, Rensburg, Wilson-Johnson. Haendel, *Mesías*. (T.C.E.).

OPÉRA BASTILLE
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR
IL TROVATORE (Verdi). Kuhn. Zambello. Hvorostovski, Mescheriakova, Shicoff, Sigmundsson.

3,7,10,13,17,21-XII.
IL BARBIERE DI SEVIGLIA (Rossini). Oren. Serreau, Ford, Rinaldi, Koch, DiDonato. **20,23,25,28,30-XII.**

PALAIS GARNIER
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR
HERCULES (Haendel). Christie. Bondy. Shimell, DiDonato, Spence, Ermann. **4,6,8,11,14,16,19,22,24,27-XII.**

THÉÂTRE DE CHÂTELET
WWW.CHATELET-THEATRE.COM
LA GRANDE-DUCHESSE DE GÉROLTEIN (Offenbach). Minkowski. Pelly. Lott, Piau, Beuron, Huchet. **9,11,14,16,19,23,26,28,31-XII.**



TURÍN
TEATRO REGIO
WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT
LA CENERENTOLA (Rossini). Mazzola. Ronconi. Ganassi, Siragusa, Concetti, De Candia. **16,17,18,19,21,22,23,28,29,30,31-XII.**

VENECIA
TEATRO LA FENICE
WWW.TEATROLAFENICE.IT
LE ROI DE LAHORE (Massenet). Viotti. Bernard. Gipali, Sánchez, Stoyanov, Montiel. **18,19,22,23,28-XII.**
TEATRO MALIBRAN
WWW.TEATROLAFENICE.IT
MORTE DELL ARIA/IL CORDOVANO (Petrassi). Martin. Marini. Paro, Colaïanni, Riciotti, Peraino. **3,5,7,9,11-XII.**

VIENA
MUSIKVEREIN
WWW.MUSIKVEREIN.AT
4,5-XII: Sinfónica de Viena. Singverein der Musikfreunde. Fabio Luisi. Trost, Zacharriasson, Trekel. Orff, *Carmina burana*, *Catulli carmina*.
8: Coro y Orquesta Barrocos de Amsterdam. Ton Koopman. Larsson, Bartosz, Dümmüller, Mertens. Bach, *Oratorio de Navidad*.



9: Cuarteto Artis. Stefan Vladar, piano. Mozart, Janáček, Brahms.
11: Filarmónica de Viena. Coro Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Mei, Fink, Schade, d'Arcangelo. Verdi, *Réquiem*.
11,12: Orquesta del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Valeri Gergiev. Rimski-Korsakov, Prokofiev. / Chaikovski, *Cascanueces*.

13: Ensemble Kontrapunkte. Peter Keusch. Füssl, Amann, Sterk.
15,16: Leopold Hager. Mihaela Ursuleasa, piano. Stravinski, Chopin, Chaikovski.

18,19: Concentus musicus Wien. Coro Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Schäfer, Larsson, Schade, Finley. Haendel, *Mesías*.
STAATSOPER
WWW.WIENER-STAATSOPER.AT
ANDREA CHENIER (Giordano). Armiliato. Lukács, Cura, Ataneli. **1,3,5,7-XII.**

NABUCCO (Verdi). Palumbo. Lukács, Pons, Furlanetto, Ikaia-Purdy. **2-XII.**
TOSCA (Puccini). Soltesz. Lukács, Botha, Struckmann. **4-XII.**
SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Luisi. Stoyanova, Bruson, Furlanetto, Sartori. **8,13,16,19-XII.**

LA TRAVIATA (Verdi). Luisi. Bonfadelli, Dvorsky, Tichy. **10,14,17-XII.**
DIE TOTE STADT (Korngold). Runnicles. Decker. Denoke, Kerl. Skovhus. **12,15,18,21,27,30-XII.**
GESUALDO (Schnittke). Märkl. Garanca, Merbeth, Weber, Monarcha. **22,26,29-XII.**
DIE FLEDERMAUS (Strauss). Haider. Schörg, Kirchschrager, Dickie, Meyer. **31-XII.**

ZÜRICH
OPERNHAUS
WWW.OPERNHAUS.CH
IL TROVATORE (Verdi). Carignani. Schmid. Marrocu, D'Intino, Lucic, Scorsin. **2,5,8-XII.**
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Dohnányi, Pountney. Johansson, Friedli, Silins, Salminen. **4,7,10,15-XII.**
FAUST (Gounod). Fournillier. Friedrich. Mosuc, Schmid, Peetz, Prestia. **9,12,19,23-XII.**
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Soltesz. Miller. Hartelius, Liebau, Mathey, Mayr. **22-XII.**
ERNANI (Verdi). Santi. Asagaroff. Kozłowska, Shicoff, Bruson, Scanduzzi. **26-XII.**
PELLÉAS ET MÉLISANDE (Debussy). Welser-Möst. Bechtolf. Rey, Kallisch, Liebau, Gilfray. **28,30-XII.**
LA CENERENTOLA (Rossini). Marin. Lievi. Nikiteanu, Siragusa, Widmer, Chausson. **31-XII.**

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



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

¿ANTE UNA NUEVA ERA EN EL MET?

El Teatro de Ópera Metropolitan de Nueva York se considera, con bastante justicia, el mejor del mundo. En los Estados Unidos no hay ningún otro teatro que le pueda hacer sombra y su déficit anual puede sobrepasar el presupuesto entero para el funcionamiento de su rival más cercano.

Como única puerta al éxito en Norteamérica, el Met disfruta el monopolio de los mejores cantantes. Renée Fleming, Magdalena Kozená, Anne-Sofie von Otter —divas fuera del alcance de Covent Garden— cantan ahí varias veces cada temporada. Todo lo que hace el Met es masivo. Con un aforo de 3800 localidades, los programas son familiares y las puestas en escena, espectaculares. Una representación arquetípica del Met muestra

un telón dorado, varios animales del zoológico y a Franco Zeffirelli. Cuando el Met estornuda, el resto del mundo operístico coge una pulmonía.

Así, cuando el Met sustituye a su gerente, tarde o temprano cualquiera que canta, toca o asiste a la ópera en algún lugar más grande que una iglesia siente las complicaciones. Y cuando el nuevo jefe resulta elegido por un turbio acuerdo, sin ningún control artístico o público, suena la alarma. Y cuando les diga que ese nuevo hombre ha hecho lo posible durante la pasada década por eliminar la música clásica y la ópera del consumo público, comprenderán que el escándalo está servido en el Met y cuando estalle dejará chico las faltas meno-

res cometidas por las operas de Inglaterra, Escocia y Francia.

Ocurrió lo siguiente —y ustedes lo van a leer por primera vez, ya que el *New York Times* ha renunciado al periodismo de investigación sobre el lugar de reunión de la elite de Manhattan—: el pasado febrero, Joseph Volpe anunció que se iba a jubilar. A Volpe, 64 años, un antiguo carpintero de teatro, le tocaron tres temporadas de fracasos de taquilla, un fiasco del que Volpe culpó al 11 de septiembre, aunque realmente se debió a las rancias producciones. Fue la nueva *Flauta mágica* de esta temporada de Julie Taymor, directora del *Rey León* de Disney, la que recordó al público del Met que la ópera aún podría ser divertida.

Beverly Sills, la soprano favorita de Nueva York de donde es oriunda, y ahora presidenta del Met, formó un comité para buscar a un sustituto. Michael Kaiser, director del Kennedy Center de Washington, fue el mago que salvó al Covent Garden; pero no parecía especialmente interesado en el trabajo; sin embargo, Deborah Borda, sí.

Borda revitalizó a la Filarmónica de Nueva York durante la década de los 90 antes de que encontrara más atractivo el sol, el nuevo Auditorio Disney y un salario de 600000 dólares en Los Angeles en un ambiente abrumadoramente masculino, la diminutiva Borda trajo su toque de entusiasmo y vigor. Luchó duro y durante largas horas con los sindicatos y mantuvo controlados a los directores musicales. Estaba dispuesta a tomar el Met por asalto.

Inevitablemente, Borda irrita a mucha gente. Un miembro del comité masculilló, después de estar con ella, que ninguna mujer podía dirigir el Met. Sills se quejó de que Borda carecía de experiencia operística. Pero, con todo, Borda parecía la mejor opción hasta que Plácido Domingo se presentó. Domingo es director de las compañías de ópera de Washington y Los Angeles, a la vez que canta en todo el mundo y de vez en cuando dirige orquestas. No se tomó en serio su candidatura.

Sills, que empezó a ponerse nerviosa, recibió una llamada

de un viejo amigo. Ronald Wilford, de 77 años, presidente de CAMI, la agencia de artistas de música clásica más grande del mundo, que representa a más de cien directores, incluido James Levine. También se encarga de casi todos los grandes cantantes.

Wilford le dijo a Sills que Peter Gelb, presidente de Sony Classical y su protegido desde hace muchos años, podría fácilmente perder su trabajo cuando Sony se fusione con BMG. ¿Podría hacerle el favor de recibirle? Sills convocó informalmente al comité para el 26 de octubre. Recibieron a Gelb y les cayó lo suficientemente bien como para citarle para una nueva entrevista para el día siguiente. El vicepresidente de Sills, Ben Rosen, advirtió en privado a Borda que debe retirar su candidatura. Cuando ella llamó a la firma de colocaciones dos días más tarde, Volpe ya estaba contando a su orquesta que Gelb iba a ser su sucesor y que “tenía mucho que aprender.” La rapidez, el secretismo y la connivencia prevalecieron.

Si los méritos de Gelb hubieran sido convincentes, se podría haber aceptado el apañeo. Pero Gelb es una figura conflictiva. Hijo de un ejecutivo del *New York Times*, empezó trabajando como chico para todo al servicio de los maestros de Wilford y luego terminó haciendo películas sobre ellos. A mediados de los 90, Sony le pasó sus pérdidas —hacer funcionar su sello clásico— y una posibilidad de cumplir con su sueño personal de hacer películas en Hollywood.

Ningún plan salió como esperaba. El único largometraje que hizo, *Voices*, sobre el compositor inglés Peter Warlock, salió directamente en vídeo. En Sony Classical eliminó la música clásica, declarando: “Sé qué es la buena música, pero no quiero grabarla”. Otra de sus joyas fue “Prefiero perder un millón con una partitura para el cine que ganar diez mil dólares con una pequeña mierda”, — es decir un convencional CD de música clásica.

Gelb se puso a comprar las bandas sonoras del cine y minar la veta mestiza del *cross-over*. Hizo que un violonchelista, Yo Yo Ma, tocara música *country* y una estrella de pop, Billy Joel, suites para piano. Esos trucos funcionaron —*Titanic* vendió once millones de CDs en los Estados Unidos— pero pronto pasó la novedad. El puesto de Gelb estaba en el aire. Tenía 51 años y —se dice— quería un nuevo reto.

Sin embargo, no está en absoluto capacitado para llevar un teatro de ópera. No tiene ninguna experiencia con los sindicatos, ni con la recaudación de fondos ni en cómo atender o saludar a los clientes. Distante y nada efusivo, es el contrario del animado Volpe que una vez amenazó con tirar a Gelb a la plaza del Met y muy posiblemente le entrará el mismo deseo cuando los dos compartan un despacho el año que viene.

Las cualidades que puede aportar Gelb son un astuto ojo comercial y su alianza con Levine (al que Gelb nombró para dirigir la *Fantasia 2000* de Disney). Gelb también sabe reconocer un talento. Dio a Taymor una primera oportunidad en 1992 para filmar *Edipus Rex* en Japón. Hace poco financió a la compositora británica de música para cine Rachel Portman para hacer una ópera para televisión, *El principito*.

Pero al menos que Gelb haya tenido una conversión a lo Damasco esta última semana, su desprecio por los valores artísticos y su adulación de los espectáculos para las masas significa un cambio histórico en las prioridades del Met —y por lo tanto en las agendas de las cantantes y teatros de ópera en todo el mundo. Gelb se jacta de que el “arte puede tener éxito tanto comercial como artísticamente”, en ese orden. Las divas tendrán que aprender a cambiar sus melodías. Estamos en los albores de la nueva época de la *pop-ópera*.

Norman Lebrecht



SILLS

MADRID, 2005

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

10

Organizado por la **FUNDACIÓN SCHERZO**, con el patrocinio del diario **EL PAÍS** y la colaboración del **Ministerio de Cultura (INAEM)** y la **Fundación Hazen Hossechrueders**

www.scherzo.es

ORGANIZA:

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAIS

6

KRYSTIAN ZIMERMAN

CONCIERTO

PROGRAMA POR DETERMINAR **piano**

Lunes, 30 de mayo
19:30 horas

1

GRIGORI SOKOLOV

CONCIERTO

Obras de F. CHOPIN
(Resto del programa por determinar)

piano

Lunes, 24 de enero
19:30 horas

2

LANG LANG

CONCIERTO

Obras de R. SCHUMANN,
W.A. MOZART,
F. CHOPIN,
S. RACHMANINOV
y F. LISZT

piano

Miércoles, 9 de febrero
19:30 horas

3

HÉLÈNE GRIMAUD

CONCIERTO

Obras de F. CHOPIN
y S. RACHMANINOV

piano

Martes, 8 de marzo
19:30 horas

4

MAURIZIO POLLINI

CONCIERTO

PROGRAMA POR DETERMINAR

piano

Martes, 12 de abril
19:30 horas

5

TILL FELLNER

CONCIERTO

Obras de L.V. BEETHOVEN
y M. MUSORGI

piano

Martes, 3 de mayo
19:30 horas

7

GEZA HOSSZU

violín

LIDA CHEN

viola

MAREK DENEMARK

clarinete

MARTHA ARGERICH

piano

CONCIERTO

Jueves, 2 de junio
19:30 horas

PROGRAMA POR DETERMINAR

8

PIOTR ANDERSZEWSKI

CONCIERTO

Obras de F. CHOPIN
y K. SZYMANOWSKI

piano

Martes, 28 de junio
19:30 horas

9

ALFRED BRENDEL

CONCIERTO

Obras de W.A. MOZART, R. SCHUMANN,
F. SCHUBERT y L.V. BEETHOVEN

piano

Martes, 18 de octubre
19:30 horas

10

FRANK PETER ZIMMERMANN

violín

HEINRICH SCHIFF

violonchelo

CHRISTIAN ZACHARIAS

piano

CONCIERTO

Obras de F. SCHUBERT
19:30 horas

NOTA IMPORTANTE: Todos los intérpretes, programas y fechas son susceptibles de modificación.

COLABORAN:



FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Gira Alemania-Austria 2004

Víctor Pablo Pérez (Director)

Ingrid Fliter (Piano)

Manuel Barrueco (Guitarra)

Jan Sibelius

Karelia (Suite)

Finlandia

Manuel de Falla

El sombrero de tres picos (2ª Suite)

Frederick Chopin

Concierto nº 2 para piano y orquesta

Joaquín Rodrigo

Concierto de Aranjuez

Piotr Illich Chaikovski

Sinfonía nº 5

Düsseldorf
Tonhalle
11/12/2004

Colonia
Kölner Philharmonie
9/12/2004

Karlsruhe
KKA-Stadthalle
12/12/2004

Stuttgart
Beethovensaal
14/12/2004

Ulm
Congress Centrum
13/12/2004

Salzburgo
Grosses Festspielhaus
15 - 17/12/2004



Patronato Insular de Música

Cabildeo de Tenerife

Plaza de España 1, 6ª planta • 38003 Santa Cruz de Tenerife

Islas Canarias • España

Tel: (34) 922 239 801 • Fax: (34) 922 239 617

E-mail: info@ost.es • www.ost.es