

SCHERZO

20 AÑOS

1985 - 2005

sch^{erzo}erzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XX - Nº 195 - Marzo 2005 - 6,30 €

DOSIER

Ernesto **Halffter**
100 años

ENTREVISTA

Dieter **Dorn**

ENCUENTROS

Leonidas **Kavakos**

ACTUALIDAD

Christine **Schäffer**

HOMENAJE

Michael **Tippett**

MAGDALENA KOZENÁ

LO MÁS NATURAL

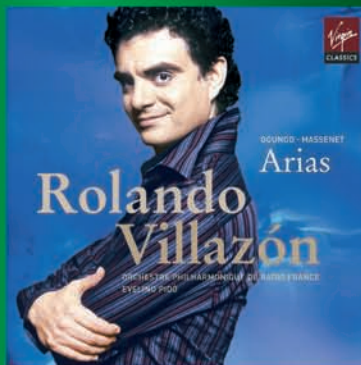
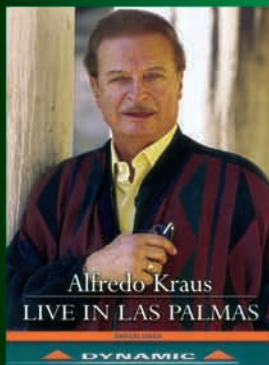


917840211348071 00195

novedades

Alfredo Kraus. Live in Las Palmas.
Un DVD que recoge el histórico recital que en 1995, dio el tenor canario en su ciudad natal. Absolutamente imprescindible para los amantes de la ópera.

Rolando Villazón. Arias.
Segundo disco del joven tenor mexicano, dedicado en esta ocasión a arias de óperas francesas del siglo XIX.



Angela Gheorghiu. Puccini.
Magnífica edición de las arias de Puccini interpretadas por la "diva del bel canto", la soprano Angela Gheorghiu.

Anne Sofie von Otter. Music for a while.
Extraordinario recital barroco de la mezzo von Otter, que interpreta obras de Monteverdi, Caccini, Purcell... acompañada de clave y laúd.



Estas novedades y lo mejor de la música clásica lo encontrará en su **espacio de música de El Corte Inglés.**



sch^{erzo}erzo

AÑO XX Nº 195 Marzo 2005 6,30 €

2	OPINIÓN		Una vida y una obra a la sombra de Falla Josep Pascual 114
	CON NOMBRE PROPIO		Entre el espíritu y la letra Jorge de Persia 118
8	Magdalena Kozená Rafael Banús Irusta		Ernesto Halffter y su entorno cultural José Ramón Ripoll 122
11	Christine Schäffer Arturo Reverter		Ernesto y Rodolfo Arturo Reverter 128
12	AGENDA		ENCUENTROS
18	ACTUALIDAD NACIONAL		Leonidas Kavakos La exploración permanente 132 Franco Soda
46	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		ANIVERSARIO
60	ENTREVISTA		Michael Tippett Luis Suñén 138
	Dieter Dorn "En el teatro nunca hay que desvelar el truco" Rafael Banús Irusta		EDUCACIÓN Pedro Sarmiento 140
64	Discos del mes		EL CANTAR DE LOS CANTARES Arturo Reverter 142
65	SCHERZO DISCOS		JAZZ Pablo Sanz 144
	Sumario		LIBROS 146
	DOSIER		LA GUÍA 148
113	Ernesto Halffter		CONTRAPUNTO Norman Lebrecht 152

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Íñigo Arbiza, David Armendáriz Moreno, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Rafael Díaz Gómez, Carmelo Di Gennaro, Giacomo Di Vittorio, Pedro Elías, Fernando Fraga, Joaquín García, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Mario Gerteis, José Guerrero Martín, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Norman Lebrecht, Fiona Maddocks, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoros, Erna Metdepenninghen, Antonio Muñoz Molina, Miguel Ángel Nepomuceno, Rafael Ortega Basagoiti, Javier Palacio Tauste, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Jorge de Persia, Francisco Ramos, Arturo Reverter, José Ramón Ripoll, Leopoldo Rojas-O'Donnell, Justo Romero, Carlos Sáinz Medina, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, Luis Suñén, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Albert Vilardell.

Traducciones

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

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

PRECIO DE SCHERZO

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



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

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

UN ACIERTO

En el editorial correspondiente a nuestro número 190 hablábamos de la importancia de hacer bien las cosas en el Teatro Real, de la necesidad de huir de la tentación política en perjuicio de esa profesionalidad que debe caracterizar siempre la gestión de una empresa pública. Pues bien, en ese sentido, sólo cabe felicitarse por la designación de Antonio Moral como candidato a director artístico del coliseo madrileño. Si lo que queríamos era que tal responsabilidad cayera en alguien dotado de las características que el cargo precisa, no cabe duda que Moral, por su trayectoria, responde al perfil necesario para llevar a buen término un trabajo como ese.

Antonio Moral ha demostrado sobradamente su capacidad para programar y gestionar, es decir, para desempeñar la labor que le será requerida en el Real. Al frente del Festival Mozart, primero en Madrid y luego en La Coruña, consiguió, además, algo que ha de ser, sin duda, uno de los puntos básicos de su nuevo proyecto: la generación de nuevos públicos, la capacidad para entusiasmar a una audiencia joven y diferente. En su dedicación como asesor musical de la Fundación Caja Madrid, ahí están ciclos como el de Lied o el Liceo de Cámara, que han visto desfilar, con llenos constantes, a las grandes figuras de ambas especialidades haciendo de Madrid un lugar de encuentro para los mejores. Los Siglos de Oro ha sido un trampolín para el descubrimiento de viejas músicas de nuestro patrimonio, olvidadas muchas de ellas hasta que resucitaron en los marcos más adecuados, desde las iglesias hasta los salones de los palacios o las reales academias. Y lo mismo cabe decir de los ciclos de divulgación musical que han llevado nuestro arte a lugares en los que antes reinaba la más absoluta de las soledades. Como culminación de ese trabajo, la Semana de Música Religiosa de Cuenca, tan decisiva en la vida musical española como languideciente en sus últimas ediciones hasta la llegada de Antonio Moral como su director, se ha consolidado como una de las muestras más importantes en su género dentro y fuera de nuestras fronteras.

La capacidad organizativa de Antonio Moral ha tenido para esta casa —que ha sido, es y será siempre la suya— una decisiva importancia. El Ciclo de Grandes Intérpretes, que actualmente patrocina el diario *El País* y apoyan el Ministerio de Cultura y la Fundación Hazen, significa para nosotros la otra cara de nuestro compromiso como empresa cultural, la puesta en práctica de la teoría que tratamos de exponer mes a mes en nuestra revista, y que no es otra sino la de tratar de ofrecer a nuestros suscriptores, abonados y amigos lo mejor de lo mejor. No es fácil ensamblar un ciclo como este de la FUNDACIÓN SCHERZO y Antonio Moral ha sido capaz, temporada tras temporada, de resolver cada dificultad puntual, cada problema preciso, en buena medida porque también ha conseguido que los pianistas que a él acuden se encuentren en familia, hallen en SCHERZO un ambiente de trabajo y una camaradería difícil de encontrar en otros ámbitos. Esa profesionalidad y, por qué no, su propio carácter, han hecho que Antonio Moral sea una persona respetada entre sus colegas y reconocida en muchos de los grandes teatros y auditorios de todo el mundo. Todo apunta, pues, a que la designación ha sido afortunada y a que el tiempo demostrará el acierto de sus responsables.

Y, naturalmente, déjennos, queridos lectores, que manifestemos en estas líneas nuestra alegría y nuestro orgullo porque el fundador de SCHERZO, director de la revista durante muchos años y de nuestra Fundación, haya sido nombrado para un puesto que, estamos seguros, le va como anillo al dedo y al que servirá con dedicación y competencia. A nuestra satisfacción como aficionados se une también nuestra alegría como amigos.



Diseño de portada
Argonauta
(Salvador Alarcó
y Belén González)

Foto portada:
Kasskara

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

Presidente

Santiago Martín Bermúdez

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director

Luis Suñén

Redactor Jefe

Enrique Martínez Miura

Edición

Arantza Quintanilla

Maquetación

Daniel de Labra

Fotografía

Rafa Martín

Secciones

Discos:

Juan Manuel Viana

Educación:

Pedro Sarmiento

Libros:

Enrique Martínez Miura

Página Web

Iván Pascual

Consejo de Dirección

Javier Alfaya, Manuel García Franco,

Santiago Martín Bermúdez,

Antonio Moral, Enrique Pérez Adrián,

Pablo Queipo de Llano Ocaña y Arturo Reverter

Departamento Económico

José Antonio Andújar

Departamento de publicidad

Cristina García-Ramos (coordinación)

crstinaramos@scherzo.es

Magdalena Manzanares

magdalena@scherzo.es

DOBLE ESPACIO S.A.

primerespacio@teleline.es

Relaciones externas

Barbara McShane

Suscripciones y distribución

Iván Pascual

suscripciones@scherzo.es

Colaboradores

Cristina García-Ramos

Impresión

GRAFICAS AGA S.A.

Encuadernación

CAYETANO S.L.

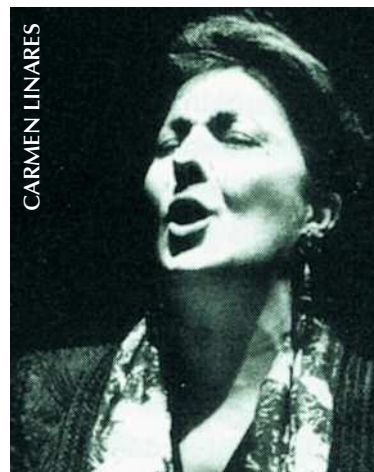
Depósito Legal: M-41822-1985

ISSN: 0213-4802

La música extremada

CUMBRE FLAMENCA

Al aficionado siempre le emociona pasar al otro lado de los espacios permitidos al público en un teatro o en una sala de concierto: cruzar esa puerta lateral en la que hay una señal de prohibido, adentrarse en corredores por lo común sin mucho lustre, en laberintos que no se sabe a dónde conducen, los lugares misteriosos donde los artistas se cambian o practican un rato, los camerinos estrechos en los que hay un olor a transpiración, a fatiga y a cerrado, como el reverso más bien confuso de ese tapiz reluciente de lo que sucede en el escenario. Recuerdo un camerino pobre, hace muchos años, en el que Dizzy Gillespie esperaba sentado delante de un espejo, serio y ausente, quizás mareado de viajes, vestido con una túnica africana. Siempre hay carteles viejos en esos lugares, anuncios de actuaciones estelares que sucedieron hace mucho tiempo. Hace unos días, por una suma favorable de azares, he podido internarme en los pasillos interiores, en las escaleras que llevan a los camerinos del Carnegie Hall. Iba a saludar a algunos de los más grandes artistas flamencos que conozco, a mi querida Carmen Linares, al prodigioso guitarrista Juan Carlos Romero, a Miguel Poveda, a Arcángel, dos cantaores jóvenes que mantienen viva y volcada al porvenir la tradición más honda del cante. Recién duchados, exhaustos, aturridos todavía por el espacio inmenso y cóncavo al que se han enfrentado, por la multitud que los aclamaba y les pedía bises, sin duda algo perdidos en la ciudad de la que apenas han visto otra cosa que la habitación del hotel y un paisaje fugaz al otro lado de los cristales de un taxi. En ese escenario oval —donde han tocado y cantado los más grandes, donde Benny Goodman dio un concierto de jazz por primera vez en 1938, donde yo le escuché hace tres años a la Sinfónica de Chicago, dirigida por Barenboim, una versión formidable de concierto del *Tristán* en la que Isolde era Waltraud Meier— la presencia a cuerpo limpio de un cantaores y un guitarrista llenaba poderosamente el espacio y hacía vibrar el aire con la majestad de una gran orquesta. Mientras Car-



men, Miguel y Arcángel firmaban autógrafos y recibían con sonrisas ecuanímes felicitaciones en inglés, yo miraba carteles enmarcados en el vestíbulo de los camerinos, y cada uno era el testimonio de un prodigio ya lejano, el recuerdo de esas edades anteriores de la música en las que era posible disfrutar en presente de lo que yo sólo conozco gracias a los discos: Benny Goodman, Thelonious Monk, Artur Rubinstein, Jacqueline Dupré, Marianne Anderson, Billie Holiday, Carmen Amaya, Isaac Stern, incluso los Beatles, en un cartel de colores casi infantiles de 1964, las cuatro cabezas tan jóvenes, sus prudentes melenas, recortadas sobre el fondo como en un collage escolar. Y cada cartel con una fecha lejana, con los detalles del horario y de los precios, una fecha que alguna vez fue de ese inmediato porvenir en el que el aficionado sitúa la expectativa de felicidad de un concierto. No había una secuencia temporal en el orden de los carteles, ni estaban agrupados por divisiones vanas de estilos o géneros: allí estaban todas las músicas, las mejores de todas, en esos mismos sofás de cuero muy gastado se dejaron caer con fatiga y alivio Monk y John Lennon, Ella Fitzgerald y Sabicas y Pablo Casals. Y allí estaban mis amigos flamencos, con sus rotundas caras españolas y sus voces rajadas, nerviosos, burlones, quizás un poco intimidados, sin acabar de creerse que pisaban una cumbre del arte, que habían triunfado en el Carnegie Hall.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

DRESDE

¿Cuántos muertos? ¿Cuarenta mil, doscientos mil? Importa menos el número de víctimas que la barbarie del bombardeo de una ciudad abierta —y por lo tanto sin defensas— que soportó, cuando ya la II Guerra Mundial había prácticamente terminado, dos terribles oleadas de bombarderos aéreos —las llamadas entonces “superfortalezas volantes”— que arrasaron la que se conocía antaño como la Venecia del Norte. Nadie hasta ahora ha dado una explicación del bombardeo, si es que puede darla, como no sea que se recuerde lo que muchos pensaron entonces: que era una advertencia al Ejército Rojo en pleno avance, un sangriento aviso que anunciaba ya la guerra fría. El que esa política de devastación por parte de los Aliados se vea hoy bajo una luz tremendamente crítica se debe a que sabemos que de nada valió para terminar la

guerra sino que, por el contrario, la prolongó. Lo cual no sirve de consuelo para los familiares de los miles de civiles que cayeron aquel terrible 13 de febrero de 1945, ni para nosotros que consideramos con horror que el bombardeo de Dresde, como muchos otros episodios terribles de entonces, forman la parte esencial de la herencia que nos han dejado para siempre la barbarie y la intolerancia. En una frase que se ha repetido hasta la saciedad Theodor W. Adorno dijo que después de Auschwitz ya no era posible escribir. Por fortuna, se equivocaba. Lo que nos han dejado como testimonio del horror escritores como Primo Levi, Jean Amery o Peter Weiss, testigos directos de lo ocurrido en los años de fuego, justifica lo suficiente la escritura.

Supongo que en Dresde se ha seguido escribiendo. Haciendo músi-

ca desde luego que sí. El Teatro Semper sigue en pie, sigue la Filarmonica de Dresde, y también y sobre todo la maravillosa Staatkapelle Dresden a la que cualquier melómano le debe, seguro, horas de delicia musical. ¿Perennidad del espíritu humano a pesar de los pesares? Vaya usted a saber. Algo de eso debe haber. Dresde es un símbolo, como lo es Coventry, como lo es Lidice, como lo es Oradour-sur-Glane, como lo son tantos otros lugares cuyo nombre nos ayuda a no olvidar lo que fue la bestialidad parda. ¿Cuarenta mil, doscientos mil muertos? El ministro del Interior del Land de Sajonia dijo hace unos días por televisión que importa menos cuantificar las víctimas que pensar que no debería haber causa alguna que valiera una vida humana. Es verdad.

Javier Alfaya

sch**erzo**

c/ Cartagena 10, 1ºc - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64

E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de nº.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Giro postal.
- VISA. Nº:
- Caduca ... /... /... Firma.....

Con cargo a cuenta corriente

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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Relene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.
O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.
También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

Domicilio.....

CP.....Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción será:

- ◆ España: 63 €
- ◆ Europa: 98 € por avión.
- ◆ Estados Unidos y Canadá: 112 €
- ◆ America Central y del Sur: 118 €

El precio de los números atrasados es de 6,30 €

Tratamiento automatizado de datos personales. - Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15/1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

Musica reservata

LA MÚSICA SIN MÚSICA

Es famosa la afirmación de Ravel: “Mon chef-d’oeuvre?: le Boléro, voyons! Malheureusement, il est vide de musique” *Boléro* materializa la médula más honda de la estética raveliana: recrear una música de género para engendrar otra que es *exclusivamente orquesta pura* (la frase no menos célebre de Rimski acerca de *La Gran Pascua Rusa*), anticipando la aspiración más actual de una música hecha sólo de masa y de color. Metáfora del vértigo e interrogación sobre la ontología de lo musical (y sobre el sentido de su clausura), *Boléro* no es una obra que *se escucha* ni que *se interpreta*: simplemente, *sucede*. Frontera experimental, la obra maestra de Ravel crece por acumulación, no por desarrollo: su horizontalidad se *verticaliza* en la memoria como una forma única que se multiplicase una y otra vez a partir de una misma superficie invariable de dieciséis compases sobre la que se levanta de modo paulatino, una construcción cuyo peso aumenta con ese ascenso, correlativo con el aumento de su masa orquestal: se diría un rascacielos cuyo trazado en planta se reprodujese verticalmente en cada nivel, un rascacielos dinamitado a la altura de su decimonoveno piso a consecuencia de la modulación a mi mayor más brutal jamás escrita. Pero un rascacielos deshabitado de música (*vacío de música*, por emplear la expresión literal de Ravel): sus dieciséis minutos no contienen otra cosa sino dos melodías, la segunda de las cuales es una derivación de la primera que tiende hacia el modo menor.

La voluntad de construir un texto complejo haciendo abstracción de todo aquello que tradicionalmente debiera articularlo es un hilo que, de modo más o menos intermitente, atraviesa la historia. La obra de Ravel es un ejemplo extremo, pero no lo es menos el arranque de *Das Rheingold*, esos cuatro minutos (en estos casos resulta quizá más elocuente la medida en unidades de tiempo que en compases) sin otra sustancia que el acorde de tónica (mi bemol mayor) que gira y fluye interminablemente sobre sí. El radicalismo de esa música pareciera atenuarse toda vez que se trata justamente de un *preludio* cuya suspensión de sentido se clausura con la subida del telón y el subsiguiente paso a la bemol, pero esa condición no empaña su audacia, cuyo valor programático (expresar el fondo del río primigenio) no es sino una excusa que legitima la novedad absoluta en su formulación del tiempo (salvando las debidas distancias, no es muy diferente el caso de ciertos episodios rossinianos, como el final del Primer Acto de *Il barbiere di Siviglia*, cuya armonía se reduce a dos acordes sin que su eficacia se resienta por ello). Premonición de ciertas músicas extremas de la segunda mitad del s. XX, como *Four organs* de Steve Reich (dieciocho minutos sobre un acorde único de seis notas) o *Cuatro piezas para orquesta* (cada una sobre una sola nota) de Giacinto Scelsi.

Regresando a Ravel: la conclusión de *La valse* (por cierto, otra *música de género*) marca otro lugar sin retorno, un lugar en que toda la música ha sido devorada por el ritmo y aplastada en un cataclismo en que cualquier otro elemento se aniquila, como reducido a escombros. Pero no es diferente el caso de otras obras anteriores y dispares: *Revelge*, el estremecedor *lied* orquestal de Gustav Mahler o el movimiento final del último cuarteto de Felix Mendelssohn, cuya substancia musical estricta es punto menos que irrelevante (escalas arpeggios, notas repetidas...), serían también ejemplos dignos de figurar en una antología de músicas sin más componente que el ritmo, de la que la conclusión de la *Séptima* beethoveniana podría constituir definitivo paradigma: como en la



Foto: D. de Labra

obra de Ravel, también esta música camina hacia una especie de vórtice sustentado exclusivamente en su impulso motriz, único dispositivo que proyecta el discurso y propulsa su avance y su frenesí, en el que es notoria la elementalidad casi insultante de su materia melódica o armónica.

En algunos de los ejemplos citados cabría hablar de brutalismo, de ancestralismo, de expresionismo (anticipado) quizá: no sería el caso de una de las músicas más elegantes e imaginativas que existen, las *Invencciones a dos voces* de J. S. Bach. Asistimos ahí a una colección de textos tan aforísticos como enjundiosos en los que, con una materia musical voluntariamente desdeñable, se articulan piezas de una sutileza y una plenitud insólitas: la *Invencción en mi mayor BWV 777* en que dos voces en síncope divergen y convergen, se atraen y se repelen sin otro material que fragmentos de escala, o la *Fuga en sol mayor BWV 781*, cuyo tema no es más que el arpeggio de tónica (pero los motivos de la mayoría de las piezas no contienen diferente substancia) demuestran sobre la práctica que la esencia de la música (¿podríamos generalizar al resto de las artes?) no tiene gran cosa que ver con la idea brillante, espectacular o inesperada, sino con el ilimitado trabajo sobre la materia, con la dialéctica entre ésta y el código en el que se formula y a cuyo través inscribe su lógica y su sentido. ¿Y qué decir de ciertas obras de Anton Webern como el *Concierto op. 24*, cuya densa totalidad está construida sin otro ingrediente interválico que una segunda menor y una tercera mayor, o el *Cuarteto op. 28*, cuya única materia es el nombre BACH en transcripción alfabética alemana? En el heterogéneo extremismo de estas obras, en su aptitud para articular discursos sublimes a partir de nada o de casi nada, se manifiesta idéntica reflexión acerca de su naturaleza profunda: la paradoja de que, en algunas de las mejores músicas, nada es menos importante que la música.

sábado **25** de junio
HOSPITAL REAL
Las mañanas de Don Quijote I
Akademie für Alte Musik Berlin
Vocalconsort Berlin
A. Cremonesi director
Obras de F. Conti, G. P. Telemann,
G. F. Händel

sábado **25** de junio
PALACIO DE CARLOS V
Philharmonia Orchestra
J.-P. Saraste director
Obras de Ó. Esplá, M. Lindberg,
C. Debussy, S. Prokofiev

domingo **26** de junio
HOSPITAL REAL
Las mañanas de Don Quijote II
Akademie für Alte Musik Berlin
Vocalconsort Berlin
A. Cremonesi director
Obras de H. Purcell

jueves **30** de junio
PLAZA DE LOS ALJIBES
Le rythme de la parole
Creación de Keyvan Chemirani
N. Doumbia (Malí), A. Reza Ghorbani (Irán),
S. Rangunathan (India) voces

viernes **1** de julio
HOSPITAL REAL
Sonetos del amor oscuro.
Cripta sonora para Luigi Nono*
M. Sotelo música y dirección de sonido
S. Scully imágenes
M. Poveda y Arcángel cante
R. Fabbriani flauta
U. Fussenegger contrabajo
Grup Instrumental de Valencia / Coro de Valencia
J. Cervelló director
* Estreno absoluto. Coproducción encargo del IVM (Instituto Valenciano de la Música) y el Festival de Música y Danza de Granada

viernes **1** de julio
PATIO DE LOS ARRAYANES
Javier Perianes piano
Obras de F. Mompou, C. Debussy,
I. Albéniz, F. Chopin

domingo **3** de julio
PALACIO DE CARLOS V
London Symphony Orchestra
Sir Colin Davis director
B. Smetana _ *Má Vlast*

lunes **4** de julio
HOSPITAL REAL
Violeta Urmana soprano
J. P. Schulze piano
Obras de R. Wagner, R. Strauss, F. Liszt,
S. Rachmaninov

martes **5** y jueves **7** de julio
JARDINES DEL GENERALIFE
Reinauguración del Teatro del Generalife
El sombrero de tres picos / El Café de Chinitas
Ballet Nacional de España
José Antonio director artístico
E. Fernández cantaora
Ch. Domínguez y Conjunto
Orquesta Ciudad de Granada
S. Mas dirección musical
Telones y diseño de vestuario originales de Salvador Dalí
José Antonio coreografía, Y. Blake vestuario
Coproducción del Festival Castell de Peralada, la Quincena Musical de San Sebastián, el Festival Internacional de Santander, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Festival de Música y Danza de Granada

54 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA



25 JUNIO
10 JULIO
2005

domingo **26** de junio
PALACIO DE CARLOS V
Philharmonia Orchestra
N. Lugansky piano
J.-P. Saraste director
Obras de O. Messiaen, S. Rachmaninov,
J. Sibelius

lunes **27** de junio
TEATRO ISABEL LA CATÓLICA
Compañía María Pagés
M. Pagés directora
Canciones, antes de una guerra
M. Pagés coreografía, J. M. Sánchez dirección,
M. Pagés y J. M. Sánchez guión

martes **28** de junio
PATIO DE LOS ARRAYANES
Tokyo String Quartet
Obras de H. Hayashi, M. Ravel, J. Brahms

miércoles **29** de junio
PALACIO DE CARLOS V
Alfred Brendel piano
Obras de W. A. Mozart, R. Schumann,
F. Schubert

sábado **2** de julio
MONASTERIO DE LA CARTUJA
Las mañanas de Don Quijote III
The Sixteen
H. Christophers director
Obras de G. P. Palestrina, D. de Lassus, G. Allegri

sábado **2** de julio
PALACIO DE CARLOS V
London Symphony Orchestra
T. Hugh violonchelo
Sir Colin Davis director
Obras de E. Elgar, A. Dvořák

domingo **3** de julio
MONASTERIO DE LA CARTUJA
Las mañanas de Don Quijote IV
The Sixteen
H. Christophers director
Obras de W. Byrd, T. L. de Victoria

domingo **3** de julio
COLEGIATA DE NUESTRO SALVADOR
Juan de la Rubia órgano
Tiento a las Españas
Obras de A. de Cabezón, S. Aguilera de Heredia,
P. Bruna, F. Correa de Arauxo, J. S. Bach

miércoles **6** de julio
PALACIO DE CARLOS V
Kremerata Baltica
G. Kremer violín y director
Obras de J. S. Bach, G. Kancheli,
A. Schnittke, F. Schubert

viernes **8** y sábado **9** de julio
TEATRO ISABEL LA CATÓLICA
Compañía de Rafael Amargo
R. Amargo director artístico
D.Q. ... pasajero en tránsito
R. Amargo coreografía,
C. Padrissa (La Fura dels Baus)
y R. Amargo dirección de escena,
M. Segovia colaboración coreográfica

viernes **8** de julio
PALACIO DE CARLOS V
Staatskapelle Berlin
D. Barenboim piano y director
Obras de A. Schoenberg, L. van Beethoven

sábado **9** de julio
HOSPITAL REAL
Las mañanas de Don Quijote V
Orquesta Barroca de Sevilla
M. Huggett directora
Obras de H. von Biber, A. de Salazar,
M. de Zumaya, J. H. Schmelzer,
R. A. Castellanos, J. García de Zéspedes,
J. P. Rameau

sábado **9** de julio
PALACIO DE CARLOS V
Staatskapelle Berlin
D. Barenboim director
G. Mahler _ *Sinfonía núm. 7*

domingo **10** de julio
HOSPITAL REAL
Las mañanas de Don Quijote VI
Armoniosi Concerti
M. Espada soprano
Ll. Vilamajó tenor
J. C. Rivera director
Obras de E. de Valderrábano, L. Milán,
G. de Morata, J. de Palomares, M. Romero,
D. Pisador, P. Guerrero-M. de Fuenllana,
J. Blas de Castro y Anónimos

EL FESTIVAL DE LOS PEQUEÑOS

sábado **25**, domingo **26**
y lunes **27** de junio
TEATRO ALHAMBRA
Alonso Quijano el Bueno
(también llamado Don Quijote de la Mancha)
J. Mata dramaturgia, V. Frabetti escena,
O. Meza coreografía, J. López Chas música
Compañía La Barraca de Bolonia escenografía
Compañía Da.Te Danza
Estreno absoluto. Coproducción de Da.Te Danza
y el Festival de Música y Danza de Granada
Recomendado a partir de 7 años

viernes **1**, sábado **2** y domingo **3** de julio
TEATRO ALHAMBRA
iNada... Nada!
Compañía Aracaladanza
E. Cabrera dirección coreográfica,
E. Cabrera y El Nudo Compañía Teatral
dramaturgia, M. Lozano, P. Ramos y
Pascal Gaigne música original,
E. Sanz escenografía y vestuario,
El Nudo Compañía Teatral y Ricardo Vergne
diseño y realización de muñecos
Recomendado a partir de 3 años

TRASNOCHES FLAMENCOS

sábado **25** junio
VENTA "EL GALLO"
Juan Pinilla cante
L. Mariano guitarra

viernes **1** de julio
PEÑA "LA PLATERÍA"
Rocío Segura cante
P. Cortés guitarra

sábado **2** de julio
PEÑA "LA PLATERÍA"
Antonia Heredia baile
J. A. Tirado y V. "El Charico" cante
L. Mariano guitarra, M. "El Cheyenne" percusión
E. Heredia al compás

viernes **8** de julio
VENTA "EL GALLO"
Rocío Bazán cante

sábado **9** de julio
CUEVA "LA FRAGUA"
Paco Javier Jimeno guitarra



domingo **10** de julio
PALACIO DE CARLOS V
Staatskapelle Berlin
Coro de la Staatskapelle Berlin
A. Denoke soprano
M. De Young mezzosoprano
Th. Moser tenor
R. Pape bajo
D. Barenboim director
L. van Beethoven _ *Sinfonía núm. 9 "Coral"*

CAFÉS CONCIERTO
del domingo **26** de junio al viernes **1** de julio
TEATRO DEL HOTEL ALHAMBRA PALACE
Ensemble "Café-Tertulia"
Obras de A. Piazzolla, F. Kreisler,
S. Joplin y otros

del domingo **3** al viernes **8** de julio
TEATRO DEL HOTEL ALHAMBRA PALACE
Concierto para piano y baraja
Mago Migue magia
Jonathan Waleson piano

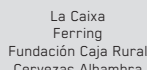
Información y reservas
T [34] 958 221 844
F [34] 958 220 691
www.grnadafestival.org

INSTITUCIONES RECTORAS

ENTIDAD
PROTECTORA

PATROCINADOR
PRINCIPAL

PATROCINADORES



CON NOMBRE PROPIO

El canto natural

MAGDALENA KOZENÁ

La mezzosoprano checa Magdalena Kozená es una de las más rutilantes voces de la nueva generación. Con poco más de treinta años y menos de una década de carrera internacional, ha conquistado ya algunos de los escenarios más prestigiosos y se ha convertido en una de las cantantes favoritas de maestros tan exigentes como Simon Rattle, Marc Minkowski, John Eliot Gardiner o Nikolaus Harnoncourt, a lo que también ha contribuido una selecta pero variada discografía que se enriquece en estos días con la aparición de su último compacto, *Lamento*, grabado junto a Musica Antiqua Köln y Reinhard Goebel y dedicado a la música de Johann Sebastian Bach, así como de sus familiares y contemporáneos.

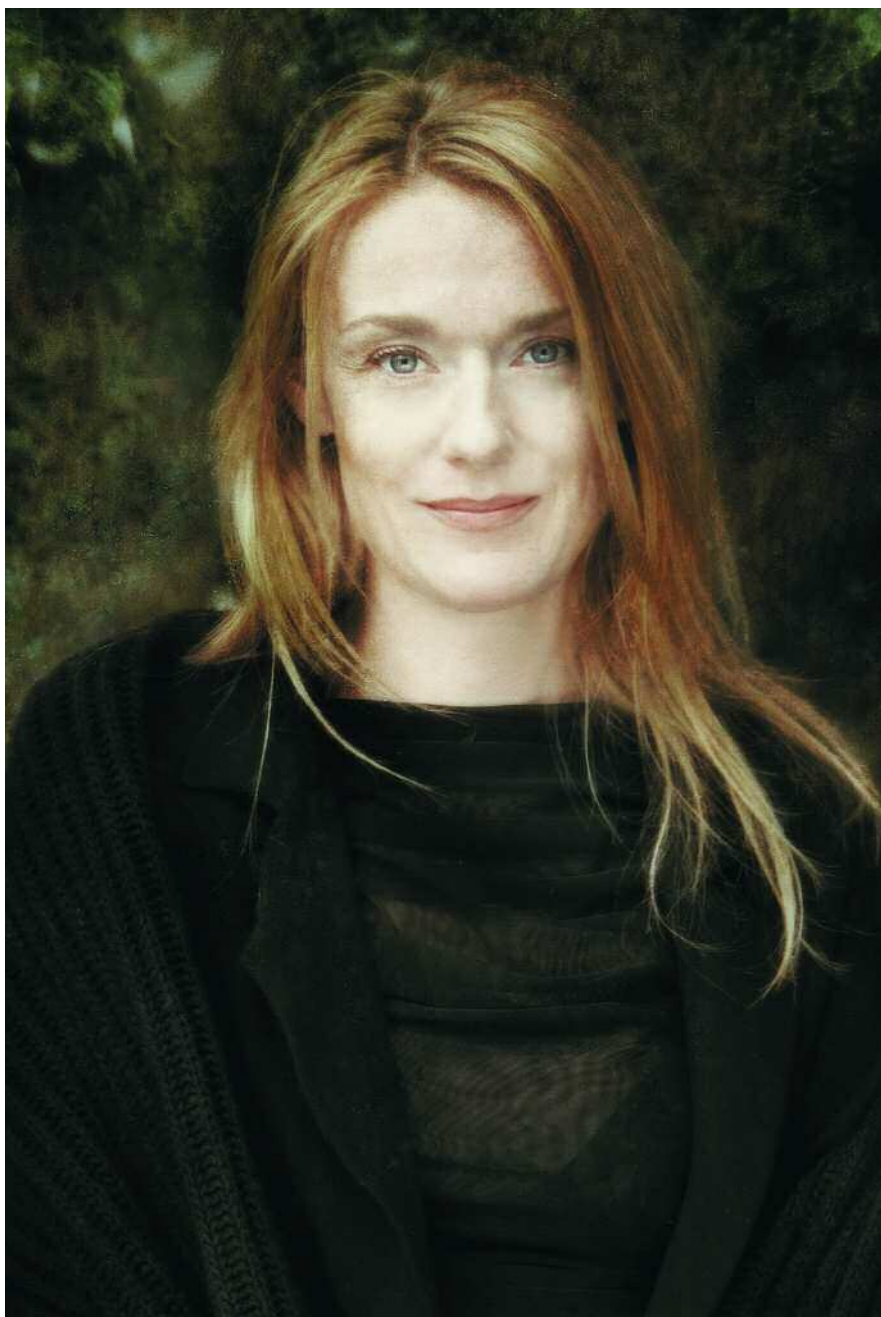


Foto: Kasskara / DG

Nacida en Brno, la ciudad de Janáček, en 1973, Magdalena Kozená estudió canto y piano en el Conservatorio de su ciudad natal y posteriormente fue alumna de Eva Blahova en la Universidad de las Artes del Espectáculo de Bratislava. En 1995 ganó el VII Concurso Internacional Mozart en Salzburgo, obteniendo su reválida como mozartiana con los papeles de Dorabella en el Teatro Janáček de su ciudad natal y Annio en la Volksoper de Viena, al tiempo que emprendía importantes giras por Japón y Estados Unidos e iniciaba su actividad discográfica con un recital de arias de Bach con el conjunto Musica Florea, que fue saludado como CD del año en la República Checa.

En 1998 es Hermia del *Sueño de una noche de verano* de Britten nuevamente en la Volksoper, Paride en *Paride ed Elena* de Gluck en el Festival de Drottningholm, e Idamante de *Idomeneo* en la Ópera de Flandes (que supuso su primera colaboración con uno de sus más admirados maestros, Marc Minkowski). En la temporada 1999-2000 firma su contrato en exclusividad con Deutsche Grammophon, cuyos primeros frutos son las *Cantatas de Pentecostés* de Bach con Gardiner, *Dixit Dominus* y *Salve Regina* de Haendel y *Dardanus* de Rameau con Minkowski, y canciones de amor de compositores checos con Graham Johnson.

Por estos años se multiplica también su presencia en los principales escenarios del mundo: el papel titular en *Orphée* de Gluck en la reapertura del Châtelet de París (con Gardiner y Robert Wilson), Nerone en *L'incoronazione di Poppea* en Viena y Aix-en-Provence (con Grüber y Minkowski), Sesto de *La clemenza di Tito* en Edimburgo, Mélisande en Leipzig y en la

Opéra-Comique de París —en el centenario del estreno de la obra—, Cherubino en Aix-en-Provence y Baden-Baden, Sesto en *Giulio Cesare* (siempre con Minkowski), e Idamante en *Idomeneo* en Glyndebourne (con Simon Rattle y Peter Sellars).

En el curso 2003-2004 prosigue con sus papeles más representativos: Idamante con Rattle y la Filarmónica de Berlín en Lucerna, Berlín y el Festival de Pascua de Salzburgo (donde también es Dorabella en *Così fan tutte*, asimismo con el maestro británico), *Paride ed Elena* con McCreesh en Londres, París y Lisboa (y también para el disco, en un registro de próxima aparición), o Cherubino en el Met y en la Ópera de Múnich, y en 2004 es escogida como artista del año por la revista inglesa *Gramophone*. También es nombrada Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres por el Gobierno Francés. La presente temporada ha comenzado con un *Idomeneo* bajo la batuta de Myun-Whun Chung en la Accademia Santa Cecilia de Roma y como Varvara en *Katia Kabanova* en el Met, y al final de la misma tiene previsto interpretar el papel titular de *La Calisto* de Cavalli en la Ópera Estatal de Baviera.

Recitales y otras pasiones

Su labor como liederista la ha llevado a trabajar con pianistas tan insignes en el género como Graham Johnson o Malcolm Martineau, y a actuar en salas de Londres (Wigmore Hall), París, Viena (Konzerthaus), Nueva York (Carnegie Hall), Amsterdam (Concertgebouw) o la Schubertiada de Schwarzenberg, mientras que su pasión por el barroco la ha llevado al Festival de Música Antigua de Utrecht,

sin dejar de intervenir en otros prestigiosos certámenes como el Mostly Mozart Festival, tanto en el Barbican de Londres como en el Lincoln Center de Nueva York, o en los Festivales de Verbier, Schleswig-Holstein y en los Proms londinenses.

Magdalena Kozená es dueña de una voz muy lírica pero, al mismo tiempo, muy timbrada, con una cierta pastosidad propia de algunas voces eslavas, como la de su compatriota Lucia Popp, también educada en Bratislava (aunque el instrumento de ésta era más claramente soprano y plateado, sobre todo en sus primeros años). Esto le permite abordar repertorios fronterizos, como la citada Mélisande o la Zerlina mozartiana (que ha cantado en Salzburgo con Harnoncourt), y le confiere una especial credibilidad en los papeles travestidos del repertorio francés (Nicklausse, Stéphan de *Roméo et Juliette*), como demuestra en su sugerente recital con Minkowski.

Los dos directores que más han marcado a esta artista son Harnoncourt y Rattle: “Es difícil compararlos. Los dos son genios, y tienen una manera bastante distinta de expresarse, así como diferentes temperamentos. Harnoncourt es más musicólogo, tiene puntos de vista definitivos y no todo el mundo está de acuerdo con él. Yo también he pensado que haría algunas cosas de otro modo, pero la fuerza de su personalidad y su propia convicción te persuaden. Hay algo extrañamente mágico en él. Si yo tengo a alguien en quien confío y admiro por encima de mí, entonces acepto cambiar cosas que siento de una manera completamente distinta. Eso es por lo que pienso que la música puede hacerse de muchas maneras y no hay sólo un camino correcto. Lo que más

DISCOGRAFÍA SELECTA

BACH: *La Pasión según San Mateo*. YORK, GOODING, BICKLEY, PADMORE, HARVEY. GABRIELI PLAYERS. PAUL MCCREESH. Archiv 474 200-2 (2 CD).
— *Arias*. MUSICA FLOREA. MAREK STRYNCL. Archiv 457 367-2.

HAENDEL: *Giulio Cesare*. MIJANOVIC, VON OTTER, HELLEKANT, B. MEHTA, A. EWING. LES MUSICIENS DU LOUVRE. MARC MINKOWSKI. Archiv 474 210-2 (3 CD).
— *Cantatas italianas*. LES MUSICIENS DU LOUVRE. MARC MINKOWSKI. Archiv 469 065-2.
— *Dixit Dominus. Salve Regina, etc.* MASSIS, FULGONI, HENCKENS. LES MUSICIENS DU LOUVRE. MARC MINKOWSKI. DEUTSCHE GRAMMOPHON 459 627-2.

GLUCK: *Orphée et Euridice*. BENDER, PETIBON. MONTEVERDI CHOIR. ORCHESTRE RÉVOLUTIONNAIRE ET ROMANTIQUE. JOHN ELIOT GARDINER. ROBERT WILSON. Arthaus 100 062 (1 DVD).

CANCIONES DE AMOR DE DVORÁK, JANÁČEK Y MARTINU. GRAHAM JOHNSON. DG 463 472-2.

CANCIONES DE BRITTEN, RAVEL, RESPIGHI, SCHULHOFF Y SHOSTAKOVICH. MALCOLM MARTINEAU, CUARTETO HENSCHEL Y OTROS. DG 471 581-2.

LE BELLE IMMAGINI. Arias de ópera de Gluck, Mozart y Mysliveček. PRAGUE PHILHARMONIA. MICHEL SWIERCZEWSKI. DG 471 334-2.

ARIAS DE ÓPERA FRANCESA. MAHLER CHAMBER ORCHESTRA. MARC MINKOWSKI. DG 474 214-2.

LAMENTO. Arias, cantatas y escenas de Johann Sebastian, Johann Christoph, Carl Philipp y Johann Christoph Friedrich Bach y F. B. Conti. MUSICA ANTIQUA KÖLN. REINHARD GOEBEL. Archiv 474 194-2.



Foto: Kaskara / DG

te impresiona de Harnoncourt es que realmente dirige con sus ojos —te mira y sabes lo que tienes que hacer”.

“Simon Rattle es muy impulsivo —añade—, y para él la música surge más de la emoción que del estudio racional de los libros. Tiene una inagotable energía positiva y pone una enorme confianza en la gente que ha escogido, dejándole una enorme libertad. Es una cuestión de auténtica colaboración, no el típico modelo —yo soy el director, soy quien tengo la idea y todos los demás están obligados a aceptarla. Al final, consigue también lo que se propone, pero sin forzar absolutamente nada. Ambos directores son personas especiales, en términos artísticos y humanos. A diferencia de algunos de sus colegas, no utilizan la dirección como un instrumento de poder”.

Una atractiva discografía

Después de su recital de canciones checas, Magdalena Kozená protagonizó un bellissimo disco de cantatas italianas de Haendel con Minkowski y un recital titulado *Le belle immagini*, con arias de Gluck, Mozart y su compatriota Josef Myslivecek, estas últimas todo un descubrimiento por su especial brillantez y dificultad. También ha intervenido en dos realizaciones tan apasionantes como controvertidas, la “minimalista” *Pasión según San Mateo* de McCreesh y *El Mesías* de Minkowski, en cuyo laureado *Giulio Cesare* ha tomado asimismo parte, interpretando esta vez a una emocionante Cleopatra. No podemos olvidar su compacto dedicado a melodías de Britten, Ravel, Respighi, Schulhoff y Shostakovich, donde aportó una visión muy sensual a un programa extremadamente original. El último registro publicado hasta la fecha fue realizado en Colonia en febrero de 2003 y enfrenta música barroca italiana y alemana, de carácter

religioso y profano, incluyendo verdaderas rarezas. Como la cantata *Languet anima mea* de Francesco Bartolomeo Conti, compositor de la corte de Viena que vivió entre 1682 y 1732. A su lado encontramos páginas de Johann Sebastian Bach (la hermosísima cantata para el sexto domingo después de la Trinidad *Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust* y el aria *Bekennen will ich seinen Namen*), de sus hijos Carl Philipp Emanuel (la cantata *Selma*) y Johann Christoph Friedrich (la escena *Die Amerikanerin*, escrita para conmemorar la declaración de independencia de los Estados Unidos) e incluso del primo del padre de Bach, Johann Christoph (el lamento *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte*), con el concurso de lujo del conjunto Musica Antiqua Köln, que dirige Reinhard Goebel.

La poderosa figura de J. S. Bach ha desempeñado siempre un importante lugar en la carrera de Magdalena Kozená. Su primer disco de arias de Bach llamó en 1997 la atención del mundo musical hacia la mezzo checa. “Este disco, que proyectó mi carrera internacional, me permitió asimismo conocer a grandes nombres especializados en la música barroca, entre ellos el maravilloso musicólogo y músico Reinhard Goebel, con el que he grabado mi nuevo disco”, señala.

Se trata de una exquisita mezcla de música de Bach, de sus familiares y sus contemporáneos. Como ella misma ha dicho, “A pesar de su título, hay un lado muy optimista en este CD. Aunque todas las obras evocan los sufrimientos terrenales, en realidad celebran también la gloria del más allá. En todo él hay un mensaje de esperanza”.

“Las armonías en la cantata de Bach son increíbles —indica—, tan extrañas, tan modernas. Hay algo en la simplicidad de esta música que me toca e inspira especialmente. Cuando cantas a Bach, esto debe venir real-

mente del interior. No puede haber nada de superficial. La música de Bach no admite ninguno de los efectos que se pueden emplear con otros compositores barrocos. Por supuesto, adoro cantar a Haendel, demostrar cómo se puede cantar rápido, fuerte, alto o bajo, también es apasionante. Pero Bach es otra cosa: es necesario que la verdad proceda del interior”.

“Me encanta la manera en que mi voz debe integrarse con el conjunto como si fuera un instrumento más”, afirma. “En esta música, no se trata de un cantante solista acompañado por la orquesta. Naturalmente, la voz debe ser la expresión del texto, pero también es necesario que adquiera una sonoridad instrumental muy simple”.

La mayoría de estas piezas tienen un contenido dramático. “Eso es lo que más amo en el canto —precisa. Trato siempre de contar historias”. Una de las características más resaltadas de su manera de cantar es su naturalidad. “Trato siempre de parecer lo más natural posible. Creo que hay algo de eso en mi carácter. Intento que el público tenga siempre la sensación de que cantar es tan fácil y tan normal como hablar”.

Magdalena Kozená considera el trabajo con Reinhard Goebel una experiencia particularmente gratificante: “Es un auténtico especialista. Ha pasado toda su vida estudiando e interpretando esta música, y siempre es enormemente interesante escuchar lo que él piensa. Tiene ideas muy precisas sobre la manera en que deben hacerse las cosas, y de cómo se ejecutaba la música en su época. Es un verdadero privilegio poder trabajar con alguien tan sabio como él, y con unos músicos tan excepcionales como los de Musica Antiqua Köln, que se muestran increíblemente motivados en todo lo que hacen”.

Rafael Banús Irusta

Luz penetrante

CHRISTINE
SCHÄFFER

Foto: Oliver Herrmann / DGC

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 28-III-2005. Christine Schäfer, soprano; Graham Johnson, piano. Schubert, *Lieder*.

Uno de los recitales con más miga de la presente temporada es el que el día 28 de este mes darán en el ciclo del Teatro de la Zarzuela la alemana Christine Schäfer (Francfort, 1965) y el inglés Graham Johnson, con un programa realmente atractivo, un monográfico titulado *Schubert a través de las cuatro estaciones*, que incluye 24 lieder del compositor sobre textos de 16 poetas. Será la primera vez que la cantante actúe en ese escenario, aunque no sea del todo nueva en la plaza.

Los aficionados podrán recrearse con la límpida sonoridad, la claridad de emisión, la luminosidad del timbre y la extensión de esta soprano lírico-ligera. Tuvo buenos maestros: tras Ingrid Figur, que la desbravó, allá por

1984, en Berlín, pasó a las manos, sin duda benéficas, de Arleen Auger y Sena Jurinac, para recibir más tarde importantes consejos de Dietrich Fischer-Dieskau y el compositor Aribert Reimann, que sin duda le serían muy necesarios a la hora de enfrentarse al repertorio contemporáneo, en el que está en parte especializada. En parte, porque la otra veta la ocupa la música barroca, singularmente Bach, de algunas de cuyas cantatas hace excelentes recreaciones; sin olvidar, claro, a Mozart, de cuyas heroínas líricas, de las más frescas y núbiles, ha hecho magníficas interpretaciones: las criaditas en general, pero también Ilia, Constance y Pamina, bien que para éstas y para alguna que otra su timbre ande falto de carne, de cuerpo, de densidad.

La extraordinaria extensión del instrumento, en la línea de una Dorothea Röschmann, aún de más ligero bagaje, le permite acercarse a las tesituras estratosféricas de las más bellas arias de concierto de Mozart, como *Mia speranza adorata* o *Vorrei spiegarvi, oh Dio!*, en las que asciende con relativa facilidad a las alturas del mí y el fa sobreagudos sin perder esmalte y con buen control del aliento. Su colorido algo plano no la hace perfecta, sin embargo, para otra de estas páginas maravillosas del salzburgués, como *Ch'io mi scordi di te*, que exige una mayor sensualidad, una calidez que no posee su timbre. Su sonoridad un tanto acerada, penetrante, la convierte, sin embargo, en una de las más solicitadas Lulu de Berg del presente: resulta impecable en la compleja coloratura; aunque, como ya sabemos, la soprano ideal para esta parte es en realidad una dramática de agilidad.

Es una estupenda Sophie de *El caballero de la rosa* y una sensacional Zerbinetta de *Ariana en Naxos* de Strauss, pero defrauda un tanto en los lieder del mismo autor. Carece de misterio, de sugerencia en la expresión. Lo que le sucede en cierto modo en las canciones de Schubert, aunque la corrección musical, la afinación, la limpieza de ejecución sean intachables. Cumple sin especial encanto en algunos papeles coloratura románticos, como Lucia o Gilda.

La carrera de esta soprano, que a veces recuerda a una Hilde Gueden — que tenía más resortes expresivos y también un timbre más gangoso— empezó cuando era aún muy joven: con un recital berlinés en 1988. Se dio a conocer internacionalmente en la Moneda de Bruselas en 1991 como Papagena. Su gran espaldarazo fue la Lulu de Glyndebourne de 1996.

Arturo Reverter

DISCOGRAFÍA SELECTA

ÓPERA

BERG: Lulu. SCHÖNE, KLUEBER, HARRIES, DRAKULICH, BAILEY. A. DAVIS. G. VICK (ESCENA). NVC 063015533-2. DVD. Glyndebourne, 1996.

MOZART: El rapto en el serrallo (Constance). BOSTRIDGE, PETITBON, PATON, A. EWING. ARTS FLORISSANTS. CHRISTIE. Erato 398425490-2. 1997.

WEBER: Der Freischütz (Aennchen). ORGONASOVA, WOTTRICH, SALMINEN. HARNONCOURT. Teldec 4509-97758-2. 1995.

ORATORIO

BACH: Pasión según San Mateo. RÖSCHMANN, FINK, PRÉGARDIEN, SCHADE, GOERNE, HENSCHEL. HARNONCOURT. Teldec 8573-81036-2. 2000.

BACH: Magnificat. VEREBICS, DANZ, TAYLOR, QUASTHOFF. RILLING (+ Cantata BWV 10). Hänssler CD98 921. 1995.

MENDELSSOHN: ELIAS. KALLISCH, SCHADE, SCHÖNE. RILLING. Hänssler 98 928. 1994.

RECITAL

DEBUSSY, CHAUSSON: Mélodies. DOUFLEXIS, mezzo. GAGE, piano. Deutsche Grammophon 657682-2. 1999.

MOZART: Arias de concierto; STRAUSS: Lieder con orquesta. ABBADO. Deutsche Grammophon 457 582-2. 1997.

SCHUBERT: Lieder. Volumen 27 de la serie Hyperion. Johnson, piano. HYP CDJ 33027. 1997.

VARIOS

BOULEZ: Pli selon Pli. BOULEZ. Deutsche Grammophon 471 344. 2001.

DEBUSSY: Poemas de Baudelaire, Baladas de François Villon (+ Suite de Lulu de Berg y Pájaro de fuego de Stravinski).

BOULEZ. TDK MTKBO. DVD. 2000.

SCHÖNBERG: Pierrot lunaire. (+ Oda a Napoleón). BOULEZ. Deutsche Grammophon 457 630-2. 1998.

Del gregoriano a Tavener CUENCA: DIÁLOGO NORTE-SUR

La XLIV Semana de Música Religiosa de Cuenca se plantea como un diálogo entre el norte y el sur, como una suma de escuelas y tendencias que repasa seis siglos de música occidental, aunque, un año más, se remonte más lejos con la presencia del canto gregoriano en los Oficios litúrgicos de la catedral de la mano de la espléndida Schola Antiqua que dirige Juan Carlos Asensio. Todo empezará el Viernes de Dolores con Andrew Manze dirigiendo a The English Consort en la *Missa Christi resurgentis* del cada vez más recuperado Biber, y se cerrará el Domingo de Resurrección con La Risonanza y la Capilla Peñaflorida que, bajo la dirección de Fabio Bonizzoni, estrenarán en España las *Vespri solenni*

per la Domenica di Pasqua de Antonio Vivaldi.

A lo largo de nueve días, veintidós conciertos ocuparán los mejores espacios de la hermosa ciudad castellano manchega. En la iglesia de San Miguel, el Cuarteto Brodsky ofrecerá *Las siete últimas palabras de Jesucristo en la Cruz* de José Luis Turina, el Ensemble Plvs Ultra reconstruirá la liturgia de la ceremonia de consagración del obispo don Rodrigo de Castro en la catedral de Cuenca en 1578, Cantus Cölln hará un programa con obras de Schein y Schütz entre otros, la Orquesta de la

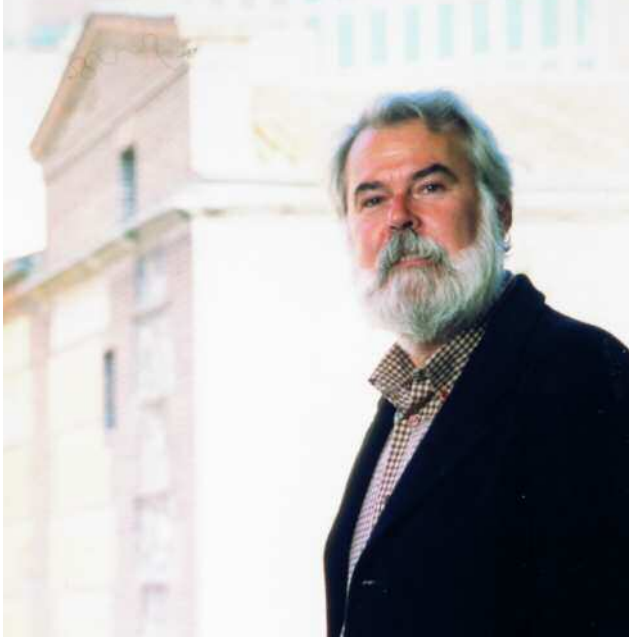
Comunidad de Madrid dirigida por Paul Goodwin estrenará la versión para soprano, clarinete y orquesta de *The Song of the Angel* de John Tavener y La Venexiana se dedicará durante tres días a la música de Monteverdi.

En el Auditorio se presentarán, además de los conciertos inaugural y de clausura, la Amsterdam Baroque Orchestra bajo la dirección de Ton Koopman —*Pasión según san Mateo* de Bach—, la Joven Orquesta Nacional de España dirigida por Fabio Biondi y Riccardo Frizza —que será el responsable del estreno del *Stabat mater* de

Pilar Jurado—, la Capella della Pietà de Turchini dirigida por Antonio Florio y el Ensemble Elyma de Gabriel Garrido —con más Monteverdi. La iglesia de Arcas recibirá un recital de Carlos Mena y Juan Carlos de Mulder, el Monasterio de la Concepción Franciscana otro de Elena Gragera y Antón Cardó —que incluye el estreno de los *Tres poemas religiosos* de Eduardo Rincón—, el convento de Las Petras —la Trulla de Bozes— y la Fundación Antonio Pérez con las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach a cargo de Pierre Hantaï.



Santiago Torralba



Antonio Moral

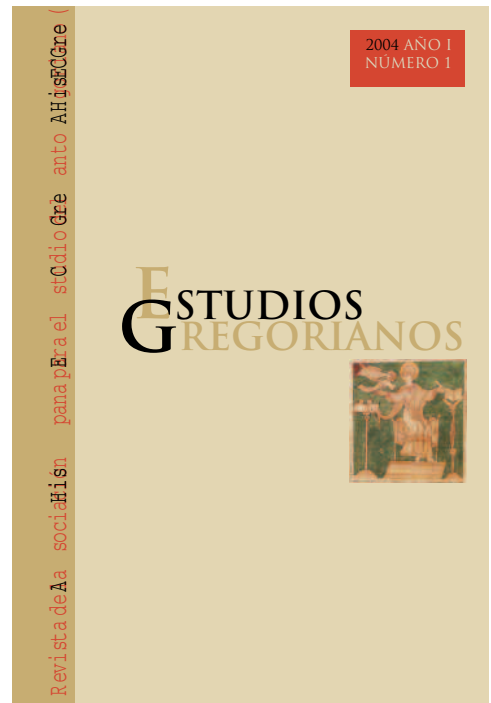
NUEVO DIRECTOR ARTÍSTICO DEL TEATRO REAL

Antonio Moral ha sido designado por la ministra de Cultura como candidato a sustituir a Emilio Sagi en el cargo de director artístico del Teatro Real. Al cierre de este número de SCHERZO todavía estaba pendiente de celebrarse la reunión del Patronato de la institución en la cual se confirmará su nombramiento. Antonio Moral (Puebla de Almenara, Cuenca, 1956) era asesor musical de la Fundación Caja Madrid, director de la Semana de Música Religiosa de Cuenca y director de la FUNDACION SCHERZO.

Dedicada a la actualidad científica

REVISTA DE GREGORIANO

Tras la constitución el año 2002 de la Asociación Hispana para el Estudio del Canto Gregoriano (AHisECGre) sección española de la Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (AISCGre), se presenta ahora el primer número de su revista científica *Estudios Gregorianos*. Al igual que las revistas científicas de otras secciones nacionales pertenecientes a la AISCGre, como *Studi Gregoriani* (de la sección italiana) o *Beiträge zur Gregorianik* (de la sección alemana) y en unión con otras prestigiosas publicaciones especializadas en monodía litúrgica y música medieval (*Études Grégoriennes*, *Plain-song & Medieval Music*, *Modus...*) *Estudios Gregorianos* recogerá la actualidad científica del Canto Gregoriano en sus distintas secciones de *Estudios* y *Textos*. Este primer volumen contiene artículos de Annie Dennerly (*El tropario-prosario ms. 288 de la Biblioteca Nacional de Madrid*), Kenneth Levy (*Arqueología de los neumas latinos*) y Herminio González Barrionuevo (*El fenómeno initio debilis en el antifonario de Hartker*), junto a un escrito en homenaje a Luigi Agustoni, insigne gregoriano recientemente fallecido, realizado por el profesor Giovanni Conti. Además se incluye en la sección *Textos* una traducción de los correspondientes a la liturgia eucarística de Adviento y Navidad que aporta un interesante aparato crítico. Completa la edición un apartado dedicado a *Recensiones*. La periodicidad de *Estudios Gregorianos* es anual. La Asociación Española para el Estudio del Canto Gregoriano agrupa a un centenar de socios cuyo fin es el estudio y la difusión en España del Canto Gregoriano. (Más información en www.ahisecgre.com).



Tres días llenos de música

BEETHOVEN EN BILBAO

Inspirada en La Folle Journé de Nantes, vuelve a Bilbao Musika-Música, tres días repletos de conciertos que llenarán la ciudad con las obras de Beethoven y alguno de sus amigos, como Cherubini o Hummel. Este año, el palacio Euskalduna y el Teatro Arriaga serán las sedes de una programación extraordinariamente ambiciosa: todos los

cuartetos, las sonatas para piano, violín y piano y violonchelo y piano, los tríos, los conciertos... Y para ponerlo todo en pie intérpretes de primera clase como el Cuarteto Gewandhaus, Isabel Faust, Andreas Staier, Juanjo Mena, Boris Berezowski, Josep Colom, Nicholas Angelich, Christoph Spering, David Stern o el Trío Wanderer. Más de sesenta conciertos a

precios populares a los que hay que añadir los que correrán a cargo de alumnos de distintos conservatorios y cuyo acceso es gratuito. Una oportunidad de oro, se viva o no en Bilbao, para sumergirse en una ciudad llena de propuestas culturales.

Bilbao. Palacio Euskalduna.
Teatro Arriaga. **Musika-Música.** 4, 5, 6-III-2005.

ADIOSES A LAZAR BERMAN Y MARCELLO VIOTTI

Las desapariciones del pianista ruso Lazar Berman y del director de orquesta Marcello Viotti empobrecen aún más el panorama musical de este luctuoso 2005 en el que el mundo musical también ha sufrido ya la muerte de la inolvidable Victoria de los Ángeles. Lazar Berman, uno de los más brillantes y virtuosos traductores de Liszt, falleció el pasado 6 de febrero, víctima de un ataque al corazón, a punto de cumplir 75 años, en su domicilio de Florencia, ciudad en la que residía desde 1990. Marcello Viotti expiró el 16 de febrero, en Múnich, cuando aún no había cumplido 51 años, tras sufrir un ictus.

Berman, que en 1994 tomó la ciudadanía italiana, era un verdadero coloso del teclado. Poseedor de un sonido maravillosamente timbrado, de singular y reconocible belleza. Grabó con los mejores directores de orquesta. Todos los soviéticos, pero también con los más significados directores occidentales. Leonard Bernstein y Daniel Barenboim entre ellos. Legendarios son también sus registros de conciertos para piano y orquesta de Brahms, Liszt y Chaikovski con Erich Leinsdorf, Carlo Maria Giulini y Herbert von Karajan, respectivamente.

Fue un pianista de vocación e inclinación románticas, formado en la mejor escuela, con Alexander Goldenweiser en el Conservatorio Chaikovski de Moscú. Que se movía con absoluta maestría ante obras de Liszt, Chopin, Schumann, Chaikovski, Rachmaninov o Prokoviev. De todos ellos dejó referenciales registros discográficos. Y muy especialmente de Liszt, compositor del que grabó obras —tanto en la Unión Soviética, como después en Occidente— que hoy son referencias incuestionables. Entre ellas, varios álbumes con los *Estudios de ejecución trascendental*, la *Sonata en si menor*, la *Rapsodia española* o *Años de peregrinaje*.

Niño prodigio —a los dos años comenzó ya a toquetear el piano, tutelado por su madre, la pianista Anna Makhover; a los siete años ya ofreció un recital en el Teatro Bolshoi—, también recibió consejos de Vladimir Sofronitski y Sviatoslav Richter. Su presentación con orquesta, con sólo diez años, junto a la Filarmónica de Moscú, constituyó un acontecimiento en el musicalísimo Moscú de la época.

Desde entonces, su fama no paró de crecer, extendiéndose a Occidente, donde, como anteriormente había ocurrido con Richter, se expandió una auténtica leyenda en torno a este misterioso pianista de rostro diabólico y dentadura de oro, del que todos los que volvían de la Unión Soviética hablaban maravillas. Cuando Harold C. Schonberg, el famoso crítico del *New York Times*, escuchó a Berman en Moscú, en 1961, escribió: “Este pianista tiene 20 dedos que transpiran fuego”.

Sus últimos años, ya enfermo de corazón, los pasó cen-



Lazar Naumovich Berman, pianista, nació en San Petersburgo, el 26 de febrero de 1930, y falleció el domingo, 6 de febrero de 2005, en Florencia (Italia), con 74 años.

Marcello Viotti, director de orquesta, nació en Vallorbe (Suiza), el 29 de junio de 1954, y falleció el miércoles, 16 de febrero de 2005, en Múnich, con 50 años.



trado en la enseñanza, que desarrolló con sistema aristotélico en el Conservatorio de Imola, al norte de Italia. Deja un puñado de alumnos que, además de perpetuar su impresionante escuela pianística, le adoran. Como Simone Pedroni, heredero en técnica y actitud artística del maestro irreplicable e inolvidable. Fue un gran pianista y un artista inconmensurable.

Más sorprendente ha sido la temprana e inesperada muerte de Marcello Viotti, quien cayó fulminado tras sufrir un ictus. Su muerte trunca la carrera de un profesional solvente y de bien labrado prestigio. Italiano nacido en la Suiza francesa, de padres italianos, se formó en los conservatorios de Lausana y de Ginebra, donde estudió piano, canto y violonchelo. Fue también en Ginebra donde comenzó sus pinitos con la dirección de orquesta, al fundar en esta localidad suiza un conjunto de instrumentos de viento con el que ofreció numerosos conciertos.

Su carrera adquirió rango internacional tras obtener en 1982 el primer premio del concurso Gino Marinuzzi. Pronto se vincula al Teatro Regio de Turín, al tiempo que fue designado director artístico del Teatro de Lucerna y director general de música de la Ópera de Bremen. Entre 1996 y 1999 desempeñó el puesto de principal director invitado de la orquesta de la Radio de Leipzig. En 1998 asumió la titularidad de la Filarmónica de la Radio de Múnich, conjunto al frente del cual desarrolló una fecunda labor discográfica, que recoge importantes títulos operísticos. Entre su abundante y selecta discografía, figuran títulos como *L'occasione fa il ladro*, de Rossini, que grabó en Londres, en febrero de 1992, con la española María Bayo y la Orquesta Inglesa de Cámara, o *La gioconda*, de Ponchielli, que registró recientemente con un reparto vocal en el que figuran Plácido Domingo y Violeta Urmana.

La carrera de Viotti, importante y bien reconocida, estaba aún en proceso creciente. Este mismo verano tenía previsto dirigir en el Festival de Salzburgo una nueva producción de *La traviata*, con dirección escénica de Willy Decker, y con Anna Netrebko, Rolando Villazón y Thomas Hampson en los papeles protagonistas. Este mismo mes de marzo iba a dirigir *Parsifal* de Wagner en el Teatro de la Fenice de Venecia.

Su presencia era habitual en los mejores teatros de ópera. Desde la Scala de Milán al Covent Garden de Londres o el Metropolitan de Nueva York. Riguroso y muy dotado, era un trabajador infatigable. Ameno, agradable de trato y extremadamente exquisito. De alguna manera, aunaba su rigor suizo con un temperamento italiano del que siempre hizo gala. En enero de 2002, fue designado director musical de La Fenice de Venecia, teatro en el que, entre otros títulos, dirigió las óperas *Thaïs* de Massenet y *La traviata* de Verdi.

Justo Romero

Del Liceu al Palau

LA ORQUESTA INSATISFECHA



Los músicos de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) nunca han mantenido relaciones idílicas con sus directores titulares. Tras una primera e ilusionante época bajo el mando de Eduard Toldrà, las etapas sucesivas de Antoni Ros Marbà, Salvador Mas, Franz-Paul Decker y el desaparecido Luis Antonio García Navarro estuvieron marcadas por tensiones laborales, disputas domésticas y duros enfrentamientos.

Lawrence Foster tuvo que vencer un frío recibimiento y sentar las bases de una pacífica convivencia. En el caso de su actual titular, Ernest Martínez Izquierdo, se opusieron a su nombramiento en 2002 y ahora han vuelto a manifestarse contra la renovación de su contrato.

Nada que objetar a la postura de los músicos. Tienen todo el derecho del mundo a oponerse a la renovación de su titular y a que se escuche su postura. Otra cosa son las formas utilizadas a la hora de hacer público su malestar, que en esta ocasión ha sido especialmente mezquina: un comunicado anónimo por fax a los medios de comunicación. Los músicos acordaron en una votación interna celebrada el 16 de febrero que se oponían por 67 votos contra 6, y 4 en blanco, a la renovación del contrato de Martínez Izquierdo, considerando que en sus dos años y medio como titular no ha mostrado tener nivel suficiente. Con una mayoría en contra tan abrumadora, los músicos querían hacer algún tipo de presión ante la decisión del

director general del Auditori y la OBC, Joan Oller, de proponer la renovación del contrato de Martínez Izquierdo. Su postura es legítima, eso no lo duda nadie, pero no las formas, que dejan mucho que desear.

Al día siguiente del envío del fax anónimo, los representantes del Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat en el consejo rector acordaron renovar el contrato a Martínez Izquierdo a partir del verano de 2006 por tres años más, con opción a un cuarto. Antes de tomar la decisión escucharon las quejas de los músicos, que se lamentaron de la falta de diálogo con los responsables de la orquesta y reclamaron el derecho a intervenir en la elección del director titular. De poco sirvieron sus reproches. No basta decir que un

director no ha demostrado tener nivel suficiente: hay que señalar sus carencias, dar argumentos, exponer sus errores tanto en el podio como a la hora de programar o contratar solistas y batutas invitadas. Y hacerlo cara a cara, con dignidad y ética. La actitud de los músicos habrá sido, sin duda, como un jarro de agua fría para las expectativas de Martínez Izquierdo, quien, al cierre de este número de SCHERZO, se tomaba un tiempo de reflexión antes de contestar a la oferta. Mal ambiente, pues, en la vida diaria de una orquesta que, salvo en los primeros años municipales bajo la batuta de Eduard Toldrà, lleva la mayor parte de su historia insatisfecha con sus directores titulares.

Javier Pérez Senz

OSTERN

12. - 20. MÄRZ 2005

PROGRAMM



De Gesualdo a Huber

RESPONSORIOS Y PASIONES

El Festival de Pascua de Lucerna de este año es, como suele, una auténtica fiesta musical. En los ocho días de su durar podrán oírse partituras fundamentalmente religiosas, aunque se incluyan también obras de contenido más abstracto. El festival se inaugura con el Collegium Vocale Gent y Herreweghe, que programan obras de Bach, Kuhnau y Lotti. La Academy of Ancient Music y Higginbottom presentan una reconstrucción de la *Pasión según san Marcos* de Bach, Aimard se enfrenta a las *Veinte miradas sobre el Niño Jesús* de Messiaen, Savall y su Concert des Nations harán un programa sobre la suite barroca. Andrés Schiff, como pianista y director, se enfren-

ta a un programa todo Haydn, en tanto que el Collegium musicum Luzern mezcla obras de Mozart y Haydn con las de Bach. El *Réquiem* de Dvorák será interpretado por coro y orquesta de la Radio de Baviera, dirigidos por Jansons, artistas que al día siguiente, y contando con el barítono Thomas Hampson, recrearán obras de Mahler y Bruckner. Les Jeunes Solistes y Rachid Safir alternarán los *Responsoria* de Gesualdo con las *Lamentaciones* que Huber compuso de 1993 a 1997 sobre esa magna obra polifónica. La clausura estará en manos del Concentus musicus Wien y el Coro Arnold Schoenberg con Harnoncourt con obras de Haydn y Mozart en atriles.

Lucerna. Festival de Pascua. 12/20-III-2005.

Nace un nuevo conjunto de cámara

EL SONOR ENSAMBLE

Aunque no pueda ofrecerse información directa del acto, sí resulta obligado —y muy grato— dejar constancia aquí de la presentación de un nuevo conjunto de música de cámara: el Sonor Ensemble. Dirigido artísticamente por Luis Aguirre, con Sergei Teslia como violín concertino y completado por otros nueve instrumentistas de calidad

probada —cuatro cuerdas, tres maderas, piano y clave— se presentó el 24 de enero último en la Capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares, con páginas de George Philipp Telemann, Manuel de Falla, Sergei Prokofiev y el estreno mundial del *Idilio de un Caballero Andante*, de Zulema de la Cruz, fruto de un encargo de la nueva formación camerística.

DESDE LA ESCENA AL SALÓN DE TU CASA

AHORA, EL ESCENARIO ESTÁ EN TU CASA

DESDE LA ESCENA AL SALÓN DE TU CASA

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

NO TE PIERDAS EL NUEVO CATÁLOGO DVD WARNER CLASSICS

www.warnermusic.es

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Wagner sin esperanza

LA MÚSICA QUE TODO LO REDIME

Barcelona. Teatro del Liceo. 4-II-2005. Wagner, **Parsifal**. Plácido Domingo (Parsifal), Violeta Urmana (Kundry), Matti Salminen (Gurnemanz), Bo Skovhus (Amfortas), Sergei Leiferkus (Klingsor), Theo Adam (Titirel). Coro y Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Director musical: **Sebastian Weigle**. Director de escena: **Nikolaus Lehnhoff**.

BARCELONA El 31 de diciembre de 1913, a medianoche, justamente para asegurarse el estupendo mérito de ser el primer teatro del mundo en el que se representara, apenas no hubiera caducado el interdicto que impedía hacerlo fuera de Bayreuth, subía al escenario del Liceo *Parsifal*. El mítico tenor Francisco Viñas cantaba el rol titular. Las más de noventa representaciones que desde entonces se han sucedido en el Gran Teatro —la última hace ya quince años— han proporcionado una experiencia que, un poco abruptamente, puede resumirse así: *Parsifal* exige la excelencia en el reparto vocal y en la orquesta; los “decorados” —la palabra pretende provocar amistosamente a quien todavía crea en aquello de la “obra de arte total”— son discutibles: en el peor de los casos siempre se pueden cerrar los ojos. Pues bien, este *Parsifal* alcanzó rotundamente la excelencia siempre o casi siempre (ahí es nada, tratándose de *Parsifal*) y, además, los ojos podían estar bien abiertos, aunque no fuera más que para polemizar interiormente con la retadora y desolada propuesta escénica. La excelencia se predica, sin cortapisa alguna, de Plácido Domingo: a los 64 años cantó, ¿quién iba a dudarle?, con una sabiduría y una humanidad profundas, conmovedoras, pero con una frescura y una calidez auténticamente maravillosas: que pudiera alcanzar las difíciles, por tesitura, por expresión, cotas del segundo acto, golpeado por el dolor (“Wehe”) y herido por el recuerdo del desdichado Amfortas (“Amfortas! Die Wunde! Die Wunde!”), y que las superara con tan noble y

Domingo y Salminen en *Parsifal*

poderosa voz, pertenece a lo inolvidable. Claro que le estimulaba una Kundry que Violeta Urmana, por potencia de medios, versatilidad y comprensión escénica y vocal de su parte, incorporó con el mismo nivel de excelencia. Por no hablar de esa fortísima y noble torre, espiritual y física, que fue el Gurnemanz de Salminen, impresionante en toda la extensión de sus registros vocales. No estuvo lejos de esos niveles Skovhus con su Amfortas, ni demasiado lejos el correcto Klingsor de Leiferkus. Con enorme respeto se escuchó el debut en el Liceo, a sus setenta y ocho años, de Theo Adam, que puso resonancias de ultra-

tumba a la voz del anciano Titirel.

La puesta en escena habría complacido a Nietzsche, entendiéndose bien, al Nietzsche defraudado por Wagner y enfrentado a él por el vagoroso y confuso “catolicismo” de *Parsifal*. Le hubiera complacido, porque de gracia, de “catolicismo” y no digamos de esperanza y optimismo trascendentes —porque *Parsifal*, no se olvide, tiene *happy end*— no hubo nada de nada en la propuesta de Lehnhoff (por no haber, no hubo ni Grial). Al contrario, más allá de anécdotas —como esa de la ausencia material del Grial, o como la de hacer morir y no vivir, redimido, a Amfortas, o la de hacer vivir y no morir, redimida, a Kundry—, una dura materialidad —todo gris, blanquecino gris, gris antracita—, un escepticismo desesperado, una atroz referencia —en los despojos que son los caballeros del Grial o en la vía de un tren que se pierde en la negrura, en el tercer acto— a Auschwitz, presidió el “festival escénico sagrado”. Pero nada de todo eso impidió que triunfara, redentora, la música, la música excelente y con frecuencia sublime de este último Wagner, la música cuyos fueros defendió sólidamente Sebastian Weigle, que obtuvo de la orquesta y los coros una versión antes que nada clara (¡nada menos!), que se fue creciendo hacia niveles de preciso dramatismo y de interiorización y que se apoyó en una ejecución instrumental francamente buena (¡en Wagner!), el fruto del trabajo, que todavía empieza, de este nuevo y bienvenido director titular.

José Luis Vidal

Temporada de la OBC

SOLISTAS E INVITADOS

Barcelona. L'Auditori. 21-I-2005. Katia Novell, violín. OBC. Director: **Antoni Ros Marbà.** Obras de Homs, Bartók y Brahms. 28-I-2005. Michel Camilo, piano. OBC. Director: **Ernest Martínez Izquierdo.** Obras de Bernstein, García Demestres y Gershwin. 11-II-2005. Martin Grubinger, percusión. Tonkünstler-Orquesta de la Baja Austria. Director: **Kristjan Järvi.** Obras de R. Strauss, Gruber y Beethoven.

Dedicamos esta vez una especial atención al capítulo de los intérpretes solistas en los últimos conciertos de la temporada de la OBC para resaltar, entre otras cosas, el alto nivel de calidad de los mismos, cumpliendo así uno de los objetivos marcados por el director titular de la formación catalana. Personalidad, pureza de sonido (no muy potente), delicadeza, precisión y profundización en el sentido de la obra (en la que no falta el virtuosismo) demostró la joven barcelonesa Katia Novell en el *Concierto para violín y orquesta n.º 2* de Bartók. Brillante, virtuoso, extrovertido (en exceso a nuestro juicio), intenso, dominador, vibrante y con una enorme facilidad para conectar de inmediato con el público, se desenvolvió el dominicano Michel Camino en el *Concierto para piano y orquesta en fa mayor* de Gershwin. Productivamente nervioso, brillante en su virtuosismo, atlético y pleno de rigor y precisión se nos presentó el salzburgués Martin



Grubinger, con tan sólo veintiún años. Alta calidad en los tres intérpretes, pero no sólo técnica porque, y esto es lo importante, ese acopio de dotes y cualidades está al servicio de la buena música.

La invitada Tonkünstler-Orquesta de la Baja Austria, por primera vez en la temporada de la OBC, ha demostrado ser una buena formación sinfónica, pero el exceso innecesario de decibelios, la excesiva velocidad en los dos últimos movi-

mientos de la *Séptima* de Beethoven (que convierte en imperceptibles muchas notas) y el exagerado contraste de colores, así como la escasez de matices en los *Interludios* de Richard Strauss plantean interrogantes en la labor del joven director estonio Kristjan Järvi, miembro de una ilustre saga de músicos. Por lo demás, el estreno absoluto de *La festa. "Pepa Vargas in memoriam"*, obra escrita en 2004 por Albert García Demestres (Barcelona, 1960), encargo de la

OBC, parece indicar que aquel *enfant terrible*, provocativo e iconoclasta, de antaño se ha ido autodomeñando un tanto. Hay habilidad constructora en su obra (una fiesta, como su título indica), eclecticismo, tránsito por caminos ya transitados por otros, gran variedad de temas y atractivo en el resultado sonoro global. Pero la superficie se impone a la profundidad, a nuestro juicio.

José Guerrero Martín

Bajo nivel de los participantes españoles

LA JUVENTUD Y EL RECUERDO

Barcelona. XLII Concurso Internacional de Canto Francesc Viñas. Gran Teatre del Liceu. 21 y 23-I-2005.

La edición de este año del *Concurs de Cant Francesc Viñas* ha querido unir a su apoyo a la juventud que quiere dedicarse a la lírica, el recuerdo de dos cantantes recientemente fallecidos, Renata Tebaldi y Victoria de los Ángeles, que fueron glosadas por dos artistas de la categoría de Carlo Bergonzi, que formaba parte del jurado y Plácido Domingo. Este año se mantenía la presencia de concursantes core-

anos, seis de los cuales llegaron a la final, pero no consiguieron premio importante y también el hecho que de los treinta y tres cantantes españoles sólo estuviera un barítono en la final, lo que hace pensar en el nivel de nuestros participantes. Este año el resultado ha sido bastante unánime, consiguiendo el primer premio femenino la soprano italiana Serena Daolio, que posee una bella y potente voz de soprano,

que estuvo mejor el día de la final, cuando cantó un repertorio más afín, que el del concierto. El primer galardón masculino fue para el barítono ruso Vasili Ladiuk, que con un buen registro central y una línea suficiente. El resto de premios correspondió a la soprano noruega Kari Sundan, con un estilo algo distante y la también soprano rusa Albina Shagimuratova, con interesantes posibilidades. El nivel de los cantantes

varones era inferior, lo que dio lugar a declarar desierto el segundo premio, mientras que hubo dos terceros conseguidos por el bajo ruso Pavel Kudinov y el barítono ucraniano Vitali Bilyi, ambos con medios suficientes. Alexandra Kovalevich, que consiguió el premio de intérprete de música rusa, posee un timbre importante de contralto, pero debe vigilar el repertorio.

Albert Vilardell



BRAVA BERGANZA!!

A birthday tribute to Teresa Berganza

4CD 00289 477 54893



"Deutsche Grammophon fue siempre como una familia para mí. Sus ingenieros y sus técnicos de grabación eran tan buenos músicos como los propios artistas y conocían mi voz casi mejor que yo. Estoy muy contenta de que se publique este álbum, porque representa uno de los periodos más hermosos y gratificantes de mi vida."

Teresa Berganza



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Verdi juvenil

ESTRENO TARDÍO

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 31-I-2005. Verdi. **Il corsaro.** Marina Mescheriakova (Medora), Susan Neves (Gulnara), José Cura (Corrado), Carlo Guelfi (Seid). Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre de Liceu. Director: **Marco Guidarini.** Versión de concierto.



Susan Neves y José Cura en *Il corsaro* de Verdi

El que una ópera de Verdi tenga en el Liceu un estreno tardío es un hecho que llama la atención, pero cuando se constata su calidad, se evidencia que es una de las partituras menos logradas del compositor, que trabajó con una cierta desgana, aunque hay momentos en que aparece su genialidad, como en algunas arias o dúos.

El gran aliciente de estas funciones era la presencia de José Cura, después del éxito que tuvo en una única representación de *Samson et Dalila*, sustituyendo a José Carreras. El tenor argentino mostró unos poderosos medios, expansivos y brillantes, pero para el canto verdiano se precisa una mayor capacidad para el canto *legato* y un fraseo más cuidado, consiguiendo sus mejores momentos en las frases más extrovertidas, como la escena de la cárcel.

Susan Neves es una soprano dramática de un timbre penetrante, segura y un fraseo de buen estilo, que supo detallar los sentimientos de la esclava Gulnara. Marina Mescheriakova es una buena cantante que quizá no estaba cómoda en el rol de Medora, con un planteamiento al que faltaba un cierto poder de convicción, mientras que Carlo Guelfi confirmó su buen centro, una cierta limitación en las zonas extremas y un enfoque algo genérico. La partitura de *Il corsaro* tiene un ritmo trepidante que en el caso de la versión de Marco Guidarini fue algo excesivo, generando algunos desajustes y un sonido no siempre transparente, lo que se notó también en orquesta y coros, con niveles inferiores a anteriores prestaciones.

Albert Vilardell

Expectativas defraudadas

CLÁSICO Y COHERENTE

Palacio Euskalduna. 15-I-2005. Rossini, **Maometto II.** June Anderson, Enkelejda Shkosa, Stephen Mark Brown, Simone Alaimo, José Ruiz, Pedro Calderón. Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Szeged (Hungría). Director musical: **Marcello Panni.** Director de escena: **Massimo Gasparon.** Nueva producción OLBE-ABAO.



Moreno Esquivel

June Anderson (a la izquierda) y Simone Alaimo (en el centro) en *Maometto II* de Rossini en el Palacio Euskalduna de Bilbao

BILBAO Difícilmente podía ser la del 15 de enero una feliz noche de ópera con la tan reciente noticia del fallecimiento de Victoria de los Ángeles, a quien la organización quiso recordar y dedicar la sesión.

Maometto II es un título poco frecuente en nuestros escenarios, por lo que la decisión de la ABAO de producirla y subirla a escena es merecedora de nuestro reconocimiento y aplauso. Ciertamente el interés de la partitura es superior a su fama, ya que contiene números de indudable valor musical para lucimiento, además, de los intérpretes. Si ésta es realmente una época de creciente interés por redescubrir el repertorio serio de Rossini, la presente ocasión merecía un seguimiento atento.

Había grandes expectativas en torno a las representaciones del título, dada la espectacularidad del elenco inicialmente previsto. Por

circunstancias diversas hubieron de cancelar Ildar Abdrazakov, Daniella Barcellona y Bruce Fowler, a quienes sustituyeron respectivamente Simone Alaimo, Enkelejda Shkosa y Stephen Mark Brown, resultando un reparto notoriamente más modesto, en el que se mantenía June Anderson.

Clásica y coherente, la producción escénica a cargo de Massimo Gasparon destacó más por lo precioso del vestuario y la dinámica de colores que por su vitalidad. Se retrató bien la monumentalidad del arte veneciano y resultó en conjunto una puesta en escena eficaz y adecuada.

No siempre supo Marcello Panni evitar que una orquesta de dudoso color mediterráneo, como es la Sinfónica de Szeged, sonase pesada y taladrante, pero acertó en lo referente al concepto de la obra, llevando así a buen puerto los com-

plicados retos planteados por la exigente partitura. El Coro de Ópera de Bilbao, una vez más, convenció por su empaste, brío y saber estar sobre el escenario.

El público recibió con entusiasmo la primera intervención de Simone Alaimo, de agradecido timbre baritonal y sabiduría rossiniana, pero el interés por su propuesta se fue diluyendo a medida que avanzaba la representación.

El tenor Mark Brown no fue capaz de construir un Paolo Eriso más allá de lo mediocre, dada su alarmante falta de envidia vocal y su no del todo musical emisión. Bien es cierto que hacía frente a una sustitución, pero la generosidad no fue suficiente. Más alto tenía el listón Enkelejda Shkosa, dada la largura de la sombra de la Barcellona. Sin embargo, su debut fue una noticia feliz, ya que pudo exhibir agilidad y medios poderosos

en el grave. Cumplieron con nota José Ruiz y Pedro Calderón en sus breves cometidos.

Con todo, lo mejor vino dado, como era de esperar, por June Anderson. Todo entrega y pasión, la voz de la carismática soprano conserva aún una parte importante de la pureza que ostentó en los primeros años ochenta, pero su talla artística es aún mayor que entonces. Impecable en las coloraturas, la expresividad llegó al límite en su importante intervención final, tras la que los muy intensos aplausos del público vinieron a confirmar que era ella la reina de la noche. Quedó, en gran parte gracias a ella, una grata impresión del estreno, pero fue inevitable para muchos pensar que se había dejado al espectador con la miel en los labios, pensando en lo que pudo haber sido y no fue.

Asier Vallejo Ugarte

Schoenberg llega a la ABAO

TENSIONES

Bilbao. Palacio Euskalduna. 12-II-2005. Schönberg, **Erwartung**. Adrienne Dugger. Nueva producción OLBE-ABAO. R. Strauss, **Salomé**. Valeria Stenkina, Robert Hale, Udo Holdorf, Anne Gjevang. Producción de la Ópera de Oviedo. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director musical: **Juanjo Mena**. Director de escena: **Emilio Sagi**.

Adrienne Dugger en *Erwartung* de SchönbergValeria Stenkina y Robert Hale en *Salomé* de Richard Strauss

Cien años después del estreno de la obra de Strauss en Dresde, *Salomé* llegaba por fin a Bilbao, acompañada de esa mujer infeliz y enloquecida que protagoniza *Erwartung*. Eran varios los focos de interés de la noche: un programa doble inédito, la subida a escena por primera vez en la historia de la ABAO de una obra de Schönberg y el debut de Juanjo Mena como director de ópera.

Con apremiante puntualidad empezó a sonar la música del autor vienés. En el monograma *Erwartung* —La espera— una mujer recorre un bosque oscuro en busca de su amado, al que halla muerto, asaltada por sentimientos dispares y contradictorios (desde el miedo y el odio hasta el amor y la nostalgia) que Schönberg retrata deformando el lenguaje musical hasta

eliminar cualquier estructura, tonalidad y línea melódica. El resultado es una formidable rapsodia en la cual todo recurso queda subordinado al retrato interior de una protagonista. En la propuesta de Emilio Sagi una imponente esfera ocupa el centro de la escena, simbolizando en ella lo físico y lo abstracto con que se encuentra la mujer, inmersa en un ambiente oscuro y tan deformado como su mente y el propio lenguaje expresionista llevado al límite. La voz de Adrienne Dugger posee el metal idóneo para afrontar su parte, a la que añade un seguro registro agudo y unos graves sonoros. Mena subrayó la creciente tensión de la obra con tacto y precisión.

En *Salomé* el director de escena asturiano fue capaz de crear un ambiente tenso y logró situar lo sensual de

la protagonista en el centro de la acción, vestida ella de rojo intenso, aunque el erotismo que buscó en la danza de los siete velos no fue del todo bien transmitido por Valeria Stenkina, quien se mostró en todo caso vocalmente pletórica. La experiencia de haber trabajado el papel durante muchos años y una voz timbrada y bien proyectada fueron las principales bazas de Udo Holdorf —Herodes—, similares a las empleadas incluso con mayor fortuna por Anne Gjevang —Herodías. Se anunció por megafonía que Robert Hale sufría una afeción gripal, lo que no impidió al melómano gozar de sus poderosos medios vocales y planta escénica.

Por su parte los secundarios, con fuerte y muy feliz presencia local, convencieron sobremanera.

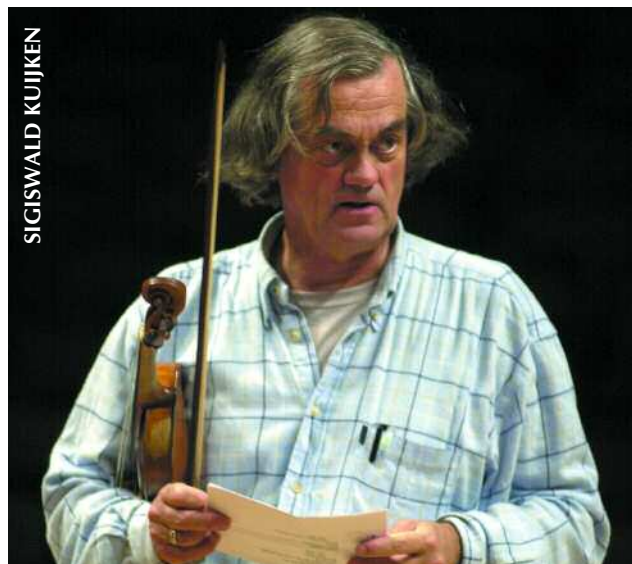
La labor de la Orquesta Sinfónica de Bilbao rozó el milagro, superando sobresalientes logros anteriores, y sus profesores fueron guiados por Juanjo Mena a la cumbre de la expresión musical. La enérgica batuta del director alavés encuentra en *Salomé* una obra a su medida, la cima de los por él muy estudiados poemas sinfónicos de R. Strauss, de cuya sólida base sinfónica consigue extraer magia, tensión y esplendor. De este modo quedó demostrado una vez más lo afortunado del esfuerzo de la ABAO por dar al aficionado bilbaíno la oportunidad de ver en escena óperas ausentes del repertorio histórico de la asociación. Estamos firmemente convencidos de la necesidad de seguir en esta línea.

Asier Vallejo Ugarte

Sigiswald Kuijken actúa como solista y director

INCONFORMISTAS

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 10-II-2005. Barthold Kuijken, traverso; Sophie Gent, violín; Ewald Demeyere, clave. La Petite Bande. **Sigiswald Kuijken**, director, violín, violoncello da spalla. Obras de Vivaldi y Bach.



SIGISWALD KUIJKEN

Raia Martín

La Petite Bande visitaba la sala de la Sociedad Filarmónica por quinta vez, en esta ocasión presentando un programa compuesto por piezas de J. S. Bach y A. Vivaldi y bajo la dirección del incansable Sigiswald Kuijken. La agrupación belga despierta siempre elogios y respeto dada su firme trayectoria, la autenticidad de sus propuestas y la profesionalidad de sus componentes. Es emocionante ver en los músicos de la Petite Bande una decidida vocación por el estudio, la investigación y el aprendizaje, renunciando a un conformismo que condena al olvido a otros artistas de también importante potencial. El propio Kuijken reconoce en las notas al programa una pasión creciente por el empleo del *violoncello da spalla*; así, la primera obra interpretada fue el *Concierto en re mayor RV 403* de Vivaldi, en la que el fundador, director y en esta ocasión solista de la Petite Bande trató de extraer de su instrumento, construido el pasado año por Dimitri Badiarov atendiendo a descripciones de la época, un

sonido específico de color cálido y vivo. El resultado fue una lectura de referencia en su estilismo y riqueza tímbrica.

El notable talento del clavicinista Ewald Demeyere quedó patente en la interpretación del *Quinto Concierto de Brandemburgo BWV 1050*, donde convergieron virtuosismo, adecuación al texto y energía. Fueron también eficaces los concursos de Sophie Gent y Barthold Kuijken —hermano de Sigiswald—, quien además asumiría el papel de solista en las dos obras que compondrían la segunda parte del programa: el *Concierto en re mayor RV.428 "Il Gardellino"* de Vivaldi y la *Suite n.º2 en si menor BMV 1067* de J. S. Bach. Ofreció al público un arte más riguroso que vistoso, extraordinariamente fiel a los autores, sabiendo entender y transmitir el espíritu de cada frase. La asistencia del resto de músicos fue ejemplar, un verdadero deleite para oídos deseosos de disfrutar del más auténtico barroco.

Asier Vallejo Ugarte

GLOSSA

Morales en Toledo
Polifonía inédita del *Códice 25*
1481-1487
ENSEMBLE PLUS ULTRA
JEREMY POORE
Morales en Toledo
Polifonía inédita del *Códice 25*
Ensemble Plus Ultra / M. Noone
LOS SIGLOS DE ORO
GCD 922001. MARZO 2005

Tomás Luis de Victoria
Officium
Hebdomada Sanctae
1586-1587
LA COLOMBINA - SCHOLA ANTICUA
Tomás Luis de Victoria
Oficio de Semana Santa
La Colombina - Schola Antiqua
LOS SIGLOS DE ORO
GCD 922002. 3 CDS. MARZO 2005

música en el Quijote
Biblioteca Luis
José Miguel Moreno
Música en el Quijote
Orphénica Lyra
José Miguel Moreno
GCD 920207. MARZO 2005

Gesualdo (1613)
QUINTO LIBRO DE MADRIGALLI
La Venetiana
Gesualdo da Venosa
Quinto Libro di Madrigali, 1611
La Venetiana / Claudio Cavina
GCD 920405. GESUALDO EDITION

Hich thra is sulle
Paolo Pandolfo viola da gamba
Johann Sebastian Bach
Las seis suites
Paolo Pandolfo, viola da gamba
GCD 910405. 2 CDS. GLOSSA PLATINUM

diverdi.com
Santísima Trinidad, 1 - 28010 Madrid - T.91 4477724 - F.91 4478579 - tienda@diverdi.com

schetzo 23

XXI Festival de Música de Canarias

EL ENCARGO DE ESTA EDICIÓN Y LA *IBERIA*

Santa Cruz de Tenerife. Auditorio. 27 y 28-I-2005. Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa. Director: **Sakari Oramo**. Christian Lindberg, trombón; Olli Mustonen, piano. Obras de Grieg, L. Mozart, Berio, Sibelius, D. del Puerto (estreno), Bartók y Respighi. 29-I-2005. **Rosa Torres-Pardo**, piano. Albéniz, *Iberia*.

CANARIAS De los dos conciertos que se habían confiado a la Sinfónica de la Radio Finlandesa y a su director titular, Sakari Oramo, en la vigésima primera edición del cada vez más asentado Festival de Música de Canarias, era el segundo, en el que se estrenaba con carácter absoluto el único encargo que se había hecho este año, el que ofrecía más completos atractivos. Sin embargo, no le faltaron éstos en modo alguno al primero. Ya en él se mostraron orquesta y maestro como muy solvente conjunto sinfónico en todas sus secciones el primero y con alta seguridad de mando y firme criterio conductor el segundo. Por otra parte, pudo disfrutarse en los conciertos de Leopold Mozart y Luciano Berio del dominio virtuosístico y un tanto desenfadado pero musical, del trombonista Christian Lindberg. Que, en opinión del que suscribe, se afectara un punto la línea de la suite de *Peer Gynt* de Grieg y un mucho la del *Vals triste* de Sibelius regalado al final, fue compensado de sobra con la versión espléndida en macroconstrucción y en detalles expresivos que Oramo ofreció de la *Sinfonía n.º 2* del segundo.

Con todo, fue efectivamente la tarde siguiente cuando la presencia de la embajada finlandesa, tan apreciada en las Islas, cubrió más altos logros. Lo era ya, *a priori*, el de ofrecer el estreno mundial de la *Sinfonía n.º 1 "Boreas"*, del madrileño David del Puerto (1964), fruto de la correspondiente encomienda del Festival. Pero tal previsión se vio multiplicada, sí, por las tres magníficas traducciones disfrutadas en la sesión —la del propio estreno, la poderosa del *Concierto para piano y orquesta "in modo*



DAVID DEL PUERTO Y SAKARI ORAMO



ROSA TORRES PARDO

misolidio" de Respighi, con Olli Mustonen de solista, y la muy rectamente entendida y traducida del *Concierto para orquesta* de Béla Bartók—pero todavía antes por el acierto con el que ha sabido cumplir su compromiso canario un del Puerto cada vez más firme de escritura y más imaginativo en la concatenación de ideas.

Lo consigue en esta ocasión en una página para formación orquestal que no llega a sinfónica, articulada en

cuatro movimientos que se suceden sin pausas intermedias, los cuatro con estructura ternaria y que, como el compositor apunta, comparten un buen número de elementos expresivos y sintácticos comunes. Mantenedos todos en clima de elegante optimismo y muy sabio enlazamiento, en busca del *continuum* que se desea, y se consigue, para los veinticinco minutos aproximados que dura la nueva pieza. Lo que, sin la imaginación a

que aludo antes y sin un sentido constructor de perspicacia primerísima, sería del todo imposible alcanzar.

Por lo que se refiere a la tercera de las jornadas del Auditorio de Santa Cruz de Tenerife que aquí recojo, la de la tarde del 29 de enero, sólo el hecho de haber podido ser testigo directo de la valiente decisión de la pianista madrileña Rosa Torres-Pardo de sustituir en la *Iberia* albeniciana completa al tinerfeño Guillermo González, caído enfermo pocos días antes del concierto, hubiera merecido la pena. Poder dar testimonio del gran y justísimo éxito de nuestra espléndida artista al finalizar los cuatro cuadernos en que Isaac Albéniz plasmó sus geniales visiones de nuestro país —cuadernos que interpreta en su riguroso orden—, convierte el hecho en auténtico gozo. Porque, en efecto, el acto de valentía, y de generosidad, de Rosa Torres-Pardo no se quedó en tal. Demostró además que su visión y su versión de tan complicadísima colección son ya de evidentes y muy importantes personalidad y altura.

Leopoldo Hontañón

PRIMAVERA 2005 / CONCIERTOS DE ABONO

ABONO 1

1 de abril, viernes. 19.30 horas
Karl Leister, clarinete
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Christoph Wilkins, director
L. Boccherini/L. Berio: Quattro versioni originali della Rittirata di Madrid
J. Brahms/L. Berio: Sonata para clarinete y orquesta n° 1, op. 120
A. Copland: Appalachian Spring
C. Chávez: Sinfonía india
14/10,5/7 euros

ABONO 2

8 de abril, viernes. 19.30 horas
Ricarda Merbeth, soprano
Ingeborg Danz, mezzosoprano
Coro de la Generalitat Valenciana
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Walter Weller, director
G. Mahler: Sinfonía n° 2 en do menor "Resurrección"
30/22,5/15 euros

ABONO 3

12 de abril, martes. 20.15 horas
Proyecto Schönberg (y III)
Inga Nielsen, soprano
**SWR SYMPHONY ORCHESTRA
BADEN-BADEN UND FREIBURG**
Michael Gielen, director
R. Wagner: Tristan e Isolde. Preludio
A. Schönberg: 5 piezas, op. 16;
Variaciones para orquesta
Erwartung*
* ópera versión concierto
40/30/20 euros

15 de abril, viernes. 19.30 horas
Concierto extraordinario a beneficio de la Asociación Valenciana de Caridad promovido por el Rotary Club Valencia Centro
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Walter Weller, director
W. A. Mozart: Las bodas de Fígaro (obertura)
J. Haydn: Sinfonía en si bemol mayor, Hob I: 85 "La Reina"
L. van Beethoven: Sinfonía n° 3 en mi bemol mayor, op. 55 "Heroica"
30/22,5/15 euros

ABONO 4

22 de abril, viernes. 19.30 horas
Silvia Marcovici, violín
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
A. Valero: Africana (2004-AV54)*
B. Bartók: Concierto para violín y orquesta n° 2, Sz.112
M. Ravel: Le tombeau de Couperin; Boléro
* Obra encargo del Instituto Valenciano de la Música
14/10,5/7 euros

ABONO 5

26 de abril, martes. 20.15 horas
ORQUESTA SINFÓNICA DE RADIO FINLANDIA
Sakari Oramo, director
M. Lindberg: Chorale (basado en "Es ist genug" de la Cantata BWV 60 de J.S. Bach)
R. Schumann: Sinfonía n° 2 en do mayor, op. 61
J. Sibelius: Sinfonía n° 1 en mi menor, op. 39
54/40,5/27 euros

ABONO 6

29 de abril, viernes. 19.30 horas
Concierto en conmemoración del IV Centenario de la edición de El Quijote
Julian Lloyd Webber, violonchelo
Marussa Xyni, soprano
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
R. Strauss: Don Quijote; Cuatro últimos lieder; El caballero de la rosa, suite n° 3
14/10,5/7 euros

ABONO 7

30 de abril, sábado. 19.30 horas
Felicity Lott, soprano
Graham Johnson, piano
"Mujeres pecadoras y esposas virtuosas"
Obras de: K. Weill, J. Haydn, W. A. Mozart, R. Schumann, J. Brahms, H. Wolf, Hughes, W. Walton, A. Bliss, B. Britten, G. Fauré, A. Roussel, M. Duparc, N. Coward, F. Poulenc, R. Hahn, R. Strauss, G. Gershwin
18/13,5/9 euros

ABONO 8

6 de mayo, viernes. 19.30 horas
LES ARTS FLORISSANTS
William Christie, director
G. F. Haendel: L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato
36/27/18 euros

ABONO 9

11 de mayo, miércoles. 20.15 horas
ORQUESTA CIUDAD DE BARCELONA Y NACIONAL DE CATALUÑA
Ernest Martínez Izquierdo, director
A. Webern: 6 piezas para orquesta
G. Mahler: Sinfonía n° 6 en la menor "Trágica"
14/10,5/7 euros

ABONO 10

13 de mayo, viernes. 19.30 horas
Concierto con motivo del Festival ENSEMS
Roger Muraro, piano
Valeri Hartman, ondes Martenot
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Joan Cerveró, director
O. Messiaen: Sinfonía Turangalila
14/10,5/7 euros

ABONO 11

20 de mayo, viernes. 19.30 horas
Richard Croft, tenor/Acis
Gillian Webster, soprano/Galatea
LES MUSICIENS DU LOUVRE
Marc Minkowski, director
G. F. Haendel: Acis y Galatea (ópera en versión concierto)
36/27/18 euros

ABONO 12

24 de mayo, martes. 20.15 horas
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Pedro Halffter-Caro, director
C. Halffter: Cuatro madrigales*; Valencia
P. I. Chaikovski: Sinfonía n° 5 en mi menor, op. 64
* estreno absoluto. Obra encargo de la Orquesta de Valencia
14/10,5/7 euros

ABONO 13

26 de mayo, jueves. 20.15 horas
Han-na Chang, violonchelo
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
Antonio Pappano, director
L. Bernstein: On the waterfront
D. Shostakóvich: Concierto para violonchelo y orquesta n° 1, op. 107
S. Rachmáninov: Sinfonía n° 2 en mi menor, op. 27
54/40,5/27 euros

ABONO 14

1 de junio, miércoles. 20.15 horas
CONCERTO KOLN & SARABAND
"El sueño de Oriente"
24/18/12 euros

ABONO 15

4 de junio, sábado. 19.00 horas
Ainhoa Arteta, soprano/Tatjana
Steve Davislim, tenor/Lenski
Marina Rodríguez-Cusi, mezzosoprano/Olga
Vladimir Chemov, barítono/Eugene
Onegin
Paata Burchuladze, bajo/Príncipe
Gremin
Pierre Lefebvre, tenor/Trinquet
Coro de la Generalitat Valenciana
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
P. I. Chaikovski: Eugenio Onegin (ópera en versión concierto)
30/22,5/15 euros

ABONO 16

10 de junio, viernes. 19.30 horas
Concierto en conmemoración del 25 aniversario de la muerte de J. Iturbi (II)
Leonel Morales, piano
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Isaac Karabchevski, director
J. Bágüena Soler: Microsuite
G. Gershwin: Concierto para piano y orquesta
B. Bartók: Concierto para orquesta, Sz. 116
14/10,5/7 euros

ABONO 17

17 de junio, viernes. 19.30 horas
Concierto en conmemoración del 25 aniversario de la muerte de J. Iturbi (II)
Mario Monreal, piano
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Enrique García Asensio, director
R. Wagner: Idilio de Sigfrido
F. Liszt: Concierto para piano y orquesta n° 2 en la mayor; Concierto para piano y orquesta n° 1 en mi bemol mayor
R. Wagner: Tannhäuser (obertura)
14/10,5/7 euros

ABONO 18

24 de junio, viernes. 19.30 horas
María Rubio, Juan Ramón Gasó, Juan Pavía y Juan Montal, trompas
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Hansjörg Schellenberger, director
R. Schumann: Manfred. Obertura, op. 115; Konzertstück para 4 trompas y orquesta
Sinfonía n° 4 en re menor, op. 120
14/10,5/7 euros

CONDICIONES DE ABONO

18 conciertos

Renovación de abono: días 1, 2 y 3 de marzo de 2005
Nuevos abonos: 7 y 8 de marzo de 2005
Reparto de números para la venta de localidades: 10 de marzo de 2005 a partir de las 9.30 horas
Venta de localidades: a partir del 11 de marzo de 2005
Precio:
Abono A (Anfiteatro y Butaca).....360 euros
Abono B (Tribunas).....270 euros
Abono C (fondos).....180 euros

Venta telefónica de abonos y localidades:



Horario de taquillas del Palau de la Música: De 10.30 a 13.30 y de 17.30 a 21.15 horas.
PALAU DE LA MÚSICA DE VALÈNCIA
Paseo de la Alameda, 30 • 46023 Valencia
Tel. 96 337 50 20 • Fax 96 337 09 88
http://www.palauvalencia.com/

Esta programación es susceptible de modificaciones ajenas a nuestra voluntad

Éxito de Cristina Gallardo-Domâs

EL MEJOR CANTO LLEGÓ A TODAS LAS ISLAS

Canarias. Festival Internacional de Música. 27-1/7-II-2005. **Cristina Gallardo-Domâs**, soprano; **Juan Francisco Parra**, piano. Canciones y arias de ópera. **Suso Mariategui**, tenor; **Carlos Wernicke**, guitarra. De Monteverdi a los Beatles. Gallardo-Domâs, Manca di Nissa. Coro Filarmónico de Praga. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: **Christoph König**. Obras de Verdi y Puccini.

A parte de la programación general del Festival de Música de Canarias, que se desarrolla fundamentalmente en los Auditorios de las dos islas capitalinas, existe otra conocida como el Festival Paralelo que tiene lugar en diversas salas de concierto de todas las islas del Archipiélago. Recitales de piano, de música de cuerda y muy especialmente de canto, han podido llegar a muy diferentes rincones de la geografía canaria y a sectores muy amplios de público.

Comentaremos de forma más detallada los protagonizados por la gran soprano chilena, afincada en Las Palmas, Cristina Gallardo-Domâs y los del tenor Suso Mariategui, que constituyeron, en ambos casos, auténticos éxitos reconocidos por

especialistas y profanos.

La Gallardo-Domâs hizo las delicias de los públicos de todas las Islas no capitalinas con recitales de canciones y arias de ópera, con el magnífico acompañamiento del pianista Juan Francisco Parra. La soprano, de instrumento de singular belleza y espléndidas dotes comunicativas, supo conectar en cada recital con un público que no tiene normalmente acceso a conciertos de figuras de la talla de esta *prima donna* y lo hace con la misma entrega y entusiasmo con que acometería esta empresa en los más grandes coliseos. Su admirable fraseo y su convicción interpretativa se ponen de manifiesto tanto en la canción (preciosa resultó *La rosa y el sauce*) como en las arias del repertorio verista de



SUSO MARIATEGUI Y CARLOS WERNICKE

Puccini y Catalani.

En las dos islas capitalinas no interpretó este programa porque tuvo a su cargo los conciertos de clausura, en una versión inolvidable de *Suor Angelica*. Pese a una primera parte desabrida,

conformada por las *Cuatro piezas sacras* de Verdi, en la que ni la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria ni Christoph König pudieron hacer nada para levantar el pésimo nivel del Coro Filarmónico de Praga, pródigo

Óperas de Zemlinsky y Strauss

ESPERADAS RAREZAS

Tenerife. Auditorio de Santa Cruz. 2/4-II-2005. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: **Antony Beaumont**. Vogt, Hoelle, Schöne, Ulrich. Zemlinsky, *König Kandaules* (versión de concierto). Orquesta Sinfónica de la WDR de Colonia. Director: **Semion Bichkov**. Strauss, *Daphne* (versión de concierto). Obras de Mahler y Kagel.

La recta final del Festival de Canarias nos ha permitido acercarnos en el moderno Auditorio de Santa Cruz de Tenerife a la música —ya que no a la escena— de dos partituras casi coetáneas, pero de planteamientos y significación diversa: *Daphne* de Richard Strauss, compuesta entre 1936 y 1937, estrenada en 1938, y *Der König Kandaules* de Zemlinsky, inacabada en 1936 y completada por Antony Beaumont; estrenada en 1989.

La antepenúltima ópera del autor de *Salomé*, calificada de tragedia bucólica, trata con soltura y admirable con-

trol del tejido polifónico un asunto mitológico. La transformación de la joven Daphne en laurel, el amor por ella siente Apolo son temas subrayados por una música tan potente, de un intenso sentido panteísta, como de un claro sabor decadente; aunque iluminada en algunos momentos por la luz del claro de luna, como dice en sus inspiradas notas al programa Rafael Ingloft. Anne Schwanewilms fue la cantante soprano lírica dominadora y extensa que se precisa en la parte protagonista: concentrada, delicada, crispada, soñadora, capaz de exponer con un



exacto sentido del portamento y con un legato admirable las cuitas de la ninfa. Los demás solistas vocales

cumplieron decentemente, incluso el tenor Jeffrey Dow, engolado y gritón, que se responsabilizó del incanta-

en faltas de empaste y continuas inexactitudes en la afinación, la gran soprano chilena consiguió llevar al público literalmente hasta el delirio en su entregada interpretación.

Hay que insistir en el protagonismo de esta cantante porque fue mérito indiscutible suyo el éxito arrollador del concierto de clausura. Pese a ser ópera en concierto, cantó sin partitura y accionaba con gestos y expresiones del rostro como si de versión representada se tratase, totalmente sumida en su personaje. Todas sus intervenciones fueron brillantes, pero especialmente en el *Senza mamma*, de fraseo conmovedor e íntimamente sentido, y en el dramatismo del final, en sus desgarradoras imprecaciones a la Virgen, alcanzó una mágica atmósfera. No pasó de aceptable la intervención de Bernadette Manca di Nisa, que abusa del registro de pecho, en la parte de la Princesa, y de nuevo deficiente la contribución del Coro Filarmónico de Praga, cuyas integrantes realizaron los partiquinos de la primera

parte de la ópera en niveles que rozaron el amateurismo. Bien en este caso la Orquesta, correctamente conducida por Köinig.

De Monteverdi a los Beatles fue el título del precioso recital encomendado a Suso Mariategui brillantemente acompañado por el guitarrista argentino Carlos Wernicke, nombre digno de ser tenido en cuenta por admirable sentido musical y virtuosismo técnico. El tenor canario realiza un espléndido recorrido de la historia de la canción, cambiando constantemente de impostación y de estilo interpretativo según convenga al período estético. Modélicas fueron sus canciones italianas, así como los Lieder de Mozart, Beethoven, Schubert y Mendelssohn, así como las canciones de García Lorca, Guastavino, Ginastera y Moreno Torroba, en la que su seguridad técnica, dominio perfecto del fiato e inigualable expresividad le valieron un franco éxito, como ya ha constatado la prensa nacional.

Leopoldo Rojas-O'Donnell

ble papel de Apolo. La batuta de Semion Bichkov, apoyado en una sólida y maleable Sinfónica de la WDR de Colonia, fue más segura que poética. Características que evidencié al día siguiente en su bien contrastada exposición de la *Sinfonía n.º 5* de Mahler. En la misma sesión se presentaba en España *Andere Gesänge* de Kagel, una obra en la que la soprano solista, una esforzada Juliane Banse, declamaba, en una línea de canto muy variable, cuajada de melismas y de *glissandi*, refranes de distintas procedencias, con un tratamiento de las palabras como suma incongruente de fonemas. La parte orquestal, bien trabajada y con muy amplios efectivos, no aportaba nada nuevo.

En la soberbia música de *El rey Candaces* de Zemlinsky descubrimos, dentro de una estructura dramática muy férrea, con inteligentes

y climáticas transiciones, lenguajes de signo distinto, aunque no encontrados. El pulso de Zemlinsky —un hombre que, hay que recordarlo, enseñó contrapunto a su cuñado Schönberg— no decae y halla en todo momento, para cada escena, el color orquestal idóneo, el ritmo justo, la línea melódica y vocal esperada, la atmósfera deseada. Aquello huele a Wagner, Mahler, el mismo Strauss y... Debussy. El propio Beaumont, que completó la partitura, dirigió, con tino y sentido del matiz, a una excelente Sinfónica de Tenerife. De entre los solistas de esta narración asimismo mítica, basada en la obra de Gide sobre la historia trágica del mencionado rey lidio, destacó poderosamente el veterano barítono Wolfgang Schöne, sólido, firme, sonoro y contundente.

Arturo Reverter

EMI CLASSICS

las
Mejores Arias
de **Puccini**

ANGELA GHEORGHIU

EMI CLASSICS

puccini
angela gheorghiu

Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
anton coppola

ARIAS DE PUCCINI
Angela Gheorghiu, soprano
Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi
Anton Coppola
2 CD • 7243 5 57955 0 2

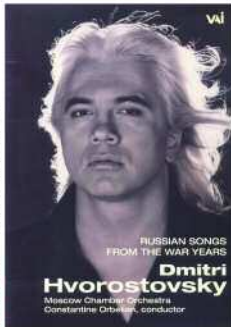
www.emiclassics.com

Novedades DVD



VIA14308 089948430896

Montserrat Caballé
Granados, Donizetti, Bellini
Paris 1966



VIA14318 089948431893

DMITRI HVOROSTOVSKY
Russian songs from
the war years
April 8, 2003



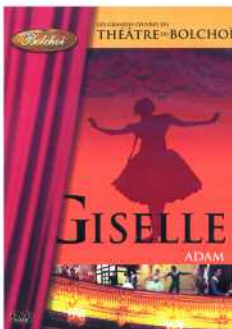
VIA14304 089948430490

SIR JOHN BARBIROLLI
Brahms, Delius, Walton
Boston Symphony Orchestra
February 3, 1959



VIA040910 0724359987491

Chtchedrine
ANNA KARENINE
Plisseskaia, Sorokina,
Petoukhov



VIA040911 0724359987699

Adam
GISELLE
Bessmertnova,
Lavrovski, Kozlova

www.lrmusic.net

Arimon 11 At.3
08022 Barcelona

Tel. 93 418 6534
Fax. 93 418 6521



Temporada de la OCG

BIONDI EN EL TEATRO

Granada. Auditorio Manuel de Falla. 28-I-2005. Obras de Mozart, A. Scarlatti, Tartini, Haendel y Purcell. Orquesta Ciudad de Granada. **Fabio Biondi**, concertino-director.



GRANADA Vuelve Biondi a dirigir la OCG cuatro años después de su última visita a Granada. En esta ocasión, con músicas destinadas a teatros europeos de los siglos XVII y XVIII o inspiradas en el teatro, como es el caso de la mayoría de los conciertos para violín de Tartini, deudores en secreto de arias de óperas sobre libretos predominantemente de Metastasio, y eso a pesar de que el programa de mano, con un punto de ingenuidad, afirma que a Tartini “poco o nada le interesaron la ópera y la música sacra”. Precisamente fue en la obra de éste, que cerró la primera parte del concierto, donde Biondi se empleó más a fondo en su papel de solista, con estupendos resultados, hasta el punto de que ofreció como bis el movimiento lento al finalizar el concierto. Antes, una de las sinfonías “italianas”, la n.º 11 K. 84, de un jovencísimo Mozart de quince años, obra más próxima de la obertura teatral que de sus obras de madurez. Mayor efectismo, por la presencia de vientos y percusión, encontramos en la sinfonía de la serenata *Pace, Amore e Provvidenza* de

Alessandro Scarlatti.

La segunda parte se inició con la Suite de la ópera *Rodrigo* del “caro Sassone”, primera ópera que Haendel compuso para Italia. Mucho podríamos hablar de las tropelías cometidas por el libretista, Francesco Silvani, con la ahistórica tradición referente al último rey goda, pero nos exime de ello el carácter exclusivamente instrumental de la música ofrecida, propia ya del Haendel más conocido, que se plagió a sí mismo sin reticencias en su época británica. El concierto concluyó con la música incidental de Purcell para *Abdelazer* o *La venganza del moro*, conocida sobre todo porque su Rondó fue empleado por Britten en su *Guía a la orquesta para jóvenes*. Excelente interpretación de la Orquesta ante un público entregado a un director-intérprete simpático y escasamente divo, respetuoso con sus predecesores en el redescubrimiento del Barroco y suficientemente innovador para mantener la atención en un repertorio en el que la originalidad se confunde en demasiadas ocasiones con la velocidad (excesiva).

Joaquín García

De Puccini a Shostakovich

DOS NOCHES MEMORABLES

Jerez. Teatro Villamarta. 21-I-2005. Puccini, **Madama Butterfly**. Mina Tasca (Cio-Cio-San), Albert Montserrat (B. F. Pinkerton), Enrique Baquerizo (Sharpless), Marina Rodríguez-Cusí (Suzuki), Luis Cansino (Bonzo), Eduardo Santamaría (Goro). Coro del Teatro Villamarta. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director musical: **Angelo Cavallaro**. Director de escena: **Lindsay Kemp**. 5-II-2005. Shostakovich, **La nariz**. Eugeni Bolutchevski (Kovalev), Alexei Mochalov (Barbero), Maria Lemesheva (Praskovia Osipovna), Boris Druzhinin (Iván), Leonid Kazachkov (La nariz). Ópera de Cámara de Moscú. Director musical: **Vladimir Agronski**. Director de escena: **Boris Pokrovski**.

JEREZ Puede que *Madama Butterfly* sea uno de los casos más paradigmáticos de eso que se suele denominar “ópera de personaje”. En este tipo de páginas, es sabido, si se yerra en la elección del protagonista el fiasco está asegurado. Ese pilar central de cuya solidez depende todo el edificio venía a encarnarlo en la representación que nos ocupa la japonesa Mina Tasca, consumada especialista en el rol. Tasca demostró a lo largo de su actuación tener explorados, estudiados y asimilados hasta los más recónditos recovecos del personaje merced a una recreación de innegable poderío dramático, poliédricamente rebosada de matices, inflexiones y claroscuros; con todo, fue en lo estrictamente vocal donde su trabajo más deslumbrara: por la firmeza y solidez de un registro agudo del todo irreprochable, por la inmaculada limpieza de la dicción, por el lirismo arrolladoramente encendido del fraseo y el pulcramente trabado matrimonio entre canto y expresión dramática... No extraña, así, que la emoción, eterna invitada que rara vez comparece, se dejara sentir en no pocos pasajes y de manera particularmente palmaria en el estremecedor *hara-kiri* final de la “mariposa”.

A notable altura artística se mantuvo casi todo el elenco restante. Albert Montserrat pergeñó un Pinkerton sólido, aunque inusual por sus claros tintes baritonales. Ejemplares la Suzuki de la gran Marina Rodríguez-Cusí y el Sharpless de Enrique Baquerizo, por voz, por presencia escénica y sabiduría expresiva. Intachables y entregados, por último, los demás cantantes actuantes,



Madama Butterfly de Puccini en el Teatro Villamarta de Jerez

si acaso con la sola salvedad del Goro de Eduardo Santamaría, que pareció atravesar ciertos problemas vocales al comienzo de su participación. El Coro de Villamarta, aunque correcto en lo fundamental, no firmó aquí su mejor trabajo: a mi entender, le sobró en énfasis y empuje lo que precisamente le faltó en delicadeza expresiva y una mejor regulación dinámica. Muy solvente y profesional, mas sin esplendores de nota, la labor del veterano director italiano Angelo Cavallaro al frente de la Filarmónica de Málaga.

Capítulo aparte merece el excelente trabajo de dirección escénica del británico Lindsay Kemp, que sobre una puesta en escena tan sencilla como bonita y efectiva acertó a gestar una serie sucesiva de “estampas japonesas” de encantador colorido e innegables propiedad y sabor local, mas sin despeñarse jamás por el acantilado de las “japoneserías” de topi-

cazo y cartón-piedra.

Dos semanas más tarde el público jerezano gozaba del privilegio, insólito por estos pagos, de poder acercarse a la primera ópera de Shostakovich. Fruto nítido de la efervescencia entusiasta y gamberra de las vanguardias de entreguerras, *La nariz* es, sin duda, una de las óperas más sorprendentes y originales del pasado siglo. Nuestra suerte era, además, doble, dado que la compañía que venía a servirnosla, el Teatro Musical de Cámara de Moscú, era justamente la misma que llevara a cabo el legendario reestreno de la página en 1974 y el director escénico, el veteranísimo Boris Pokrovski, también el mismo que compartiera afanes con Rozhdestvenski en aquel meritorio rescate de hace treinta años.

Pokrovski propone un acercamiento que destaca sobre todo por la uniforme calidad de todos los elementos implicados en la repre-

sentación y por su subordinación sin fisuras a la concepción dramática ideada: tal grado de vertebrada cohesión sólo es posible, a mi entender, en agrupaciones estables y gustosamente supeditadas a un talento concertador de primer orden, como es el caso. Tan imposible como injusto sería, por tanto, destacar la labor de un solo intérprete, más aún en una obra de las característiccas de *La nariz*, en la que desfilan cerca de ochenta personajes. Soberbia, asimismo, la labor del director musical de la velada, Vladimir Agronski, otro habitual de las huestes de la compañía, que demostró tanto conocimiento y amor por el peculiar idioma shostakovichiano (ácido y burlón, agri-dulcemente corrosivo, cual carcajadas entreveradas de llanto) como capacidad e ímpetu para electrizar a los músicos a su cargo.

Ignacio Sánchez Quirós


Bach Cantatas
Gardiner




Bach Cantatas Gardiner
SDG 101

Cantatas Volumen 1
 BWV 7, 20, 30, 39, 75 & 167
 Keith, Lunn, Brummelstroete, Agnew, Henschel
 Coro Monteverdi, The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner


Bach Cantatas Gardiner
SDG 104

Cantatas Volumen 8
 BWV 8, 27, 51, 95, 99, 100, 138 & 161
 Hartelius, Fuge, Towers, Padmore, Harvey, Tyson
 Coro Monteverdi, The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

**La nueva aventura
de un gran maestro**

diverdi.com

Distribución exclusiva para España
 SOLICITE BOLETÍN DE INFORMACIÓN DISCOGRÁFICA GRATUITO
 Eloy Gonzalo, 27 - 28010 Madrid - Tel.: 91 +47 77 24 - Fax: 91 +47 85 79
 e-mail: diverdi@diverdi.com - <http://www.diverdi.com>

El Casals se presenta en León

ELEGANCIA Y SENSIBILIDAD

León. Auditorio. 21-I-2005. Cuarteto Casals. Obras de Beethoven, Schubert y Shostakovich.



El Cuarteto Casals, que visitaba por vez primera el Auditorio leonés, quiso presentarse con un programa de compleja ejecución y de mucha más enjundia de lo que en un principio podía parecer, poniendo en atril tres obras de estilos muy definidos y un rasgo en común, la sobriedad expositiva.

El *Cuarteto n.º 10 en mi bemol mayor* del autor de *Fidelio*, con el que se inició el programa, más conocido por el insulso título de *Las arpas*, por la profusión de arpegios en pizzicato que salpican aquí y allí la obra, tuvo en el Cuarteto Casals unos extraordinarios traductores. La elegancia y sobriedad que emana de sus lecturas se apoya principalmente en la extraordinaria labor de su concertino, Vera Martínez Mehner, quien delineó un perfecto diálogo con la viola en el *Adagio ma non troppo* de forma admirable, haciéndolo cantabile en extremo resaltando los contrastes con el segundo violín de forma contundente y diáfana.

El *Cuarteto en fa mayor* de Shostakovich fue un alarde de humor, de imaginación y de libertad que el compositor ruso se permitió, en unos momentos en los que el régimen no le acuciaba para escribir sobre temas más prosaicos. El primer

movimiento, un *Allegretto* en forma sonata, estuvo servido con viveza y naturalidad, destacando ese especial desenfado que otorga a cada instrumento un protagonismo especial a lo largo de todo el primer tiempo. De nuevo Vera M. Mehner volvió a hacer gala de su consustancial virtuosismo para ofrecer una lectura llena de lirismo y de intensidad expresiva, mientras el violista Jonathan Brown entretejía su melodía en terceras descendentes reforzando la calidad del discurso. Destacó el *Moderato* construido en forma de rondó con una *passacaglia* incluida. La *fermata* con la que concluyó la coda fue un alarde de exquisita limpieza en el violín primero que cerró su discurso sobre un coral al que se unieron el resto de los instrumentos. El concierto finalizó con el *Cuarteto n.º 13 en la menor* de Schubert, una suerte de recopilación de temas anteriores como la música del ballet *Rosamunda* que utiliza en el *Andante*, mientras que el *Allegretto* recoge un lied escrito en 1819 sobre un poema de Schiller. Destacó el *Andante*, de una ternura inquietante y el *Allegro finale*, llevado por el Cuarteto Casals de forma realmente sugerente y reveladora.

Miguel Ángel Nepomuceno

Clara dirección de López Cobos

LOS RETOS DEL WAGNER ROMÁNTICO

Teatro Real. 19-II-2005. Wagner, **Lohengrin**. Peter Seiffert (Lohengrin), Petra Maria Schnitzer (Elsa), Waltraud Meier (Ortrud), Hans-Joachim Ketelsen (Telramund), Kwangchul Youn (Rey Heinrich), Detlef Roth (Heraldo). Coro de la Comunidad, Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid. Director musical: **Jesús López Cobos**. Director de escena e iluminador: **Götz Friedrich**. Realizadora: Gerlinde Pelkowski. Escenografía y figurines: Peter Sykora.



Javier del Real

Waltraud Meier, Petra Maria Schnitzer y Peter Seiffert en *Lohengrin* de Wagner en el Teatro Real

MADRID Gran ópera romántica en la que Wagner expone ya sus credenciales: práctica eliminación de números aislados, trabajo sobre motivos conductores, aproximación de las líneas vocal y orquestal... y melos fuertemente italianizante. Con una acción en la que se ponen en cuestión diversas dualidades y se tratan temas de la antigua mitología. Por encima sobrevuela la lucha contra los imponderables del artista solitario (el propio compositor y poeta).

Hay que tocar por tanto distintos palillos a la hora de poner en pie la fábula ejemplarizante. Para ello se dispuso de una batuta clarificadora y ordenada donde las haya, que sabe establecer las convenientes gradaciones rítmicas y dinámicas y mantener el adecuado diálogo foso-orquesta, como es

la de López Cobos, que obtuvo estupendo rendimiento de los conjuntos, bien que en ocasiones —en pasajes imitativos sobre todo— la masa coral quedara en evidencia. Echamos de menos una mayor intencionalidad fraseológica, una expresión más emotiva, más desmelenada en algunos instantes. Un mayor sentido poético; sin ir más lejos en el por otra parte bien graduado preludio.

Desde un punto de vista musical nos gustó especialmente la sentida, sensible Elsa de Schnitzer, un punto pálido de timbre y apuradilla en el sí natural, pero con talento para salvar una figura operística más bien desvaída y sosainas; en la línea elegante, salvando distancias, de una Reining, una Müller o una Grümmer. Las mayores ovaciones se las lle-

vó, sin embargo, Meier. No hay duda de que cantó bien, con idóneo empleo de recursos expresivos, con matices que le dan al malvado personaje atractivas luces, con un centro amplio y sonoro; pero con una zona aguda insuficiente y sin la exigida proyección más allá del sol natural; lo que es criticable en pasajes tan comprometidos como el conjuro del segundo acto y las dramáticas imprecaciones del tercero.

Seiffert tiene la voz en principio adecuada para el caballero del cisne: anchamente lírica y extensa, aunque no posea belleza tímbrica y se le tambalee en exceso con aire de permanente fatiga. Hizo cosas notables en su *racconto*. Limitado el Telramund de Ketelsen, de instrumento demasiado lírico tendente a la desafina-

ción y fraseo anodino. Justito, por empaque, físico y vocal, el rey de Youn, aunque con una zona grave apreciable y un arte de canto sobrio y económico. Deficiente el Heraldo de Roth.

Todo se desarrolló en una escenografía bastante fea, pero sugerente, con inteligente utilización del simbolismo y resolución aceptable de los retos que una ópera como ésta plantea; casi nunca satisfactoriamente salvados. Nos pareció excelente la dirección de actores y el trabajo en torno a las reacciones humanas, aunque los figurines, que resumían distintas épocas históricas, fueran de una discutible atemporalidad. Puede que la propuesta, pese a sus cosas buenas, se haya quedado algo anticuada.

Arturo Reverter

Carta blanca al compositor alemán

HENZE SUPERSTAR

Madrid. Auditorio Nacional. Temporada de la OCNE. 6, 13 y 20-II-2005. Ciclo de Cámara y Polifonía. 15-II-2005. Obras de H. W. Henze y otros compositores.

Hans Werner Henze podía haber elegido, para el ciclo a él dedicado por la Orquesta y el Coro Nacional de España, tres programas sinfónicos y dos de cámara de carácter monográfico, pero ha preferido compartir. Y vemos que lo hace con sus orígenes, con sus colegas y con sus discípulos (sus consecuencias). De los tres conciertos del ciclo Henze, el primero lo dirigió el alemán Peter Rundel, director eficaz, con sentido y con fuerza. Junto a una espléndida *Quinta Sinfonía* y un muy interesante *Concierto para violín n.º 3*, con el magnífico solista Benjamin Schmid, tuvimos un antecedente mahleriano (*Tontenfeier*, prefigura del movimiento inicial de la *Segunda*) y una obra de un discípulo, *Argentum et Aurum*, del alemán de Hamburgo Detlev Glanert, *concierto espiritual* inspirado de manera explícita en Heinrich Isaac, con muchos elementos expresivos pretonales. Yo soy éste, de ahí vengo, y de mí vienen otros, podía decir Henze.

En el segundo concierto había una muestra del arte de Henze para la mezcla de voces, timbres orquestales, lógica sinfónica y propuesta dramática: *La balsa de la Medusa*. Aquí dirigía Pons, que introducía con una de las *Oberturas* de J. S. Bach, con bastante sentido de época. *La Balsa* es obra didáctica, a lo Brecht; y sinfónico-coral, en la mejor tradición. Pons concertó con exactitud, con finura de gestos y sabiduría en el aunar voces; también con fuerza, con garra, porque esto es en rigor teatro, eso que se le da a Henze muy bien. Muy buen narrador, muy buen barítono (Álvarez y Hiltz), pero sobre todo, una magnífica soprano, Camilla Nylund, que fue la Muerte prendida de la balsa; aunque es sabido que, en alemán, la muerte es masculino.

La modestia de Henze llega a su culminación en el tercero de los conciertos, al compartir cartel con Haydn, Luis de Pablo y Berio. Hay ahí algo más que generosidad y diplomacia. No pasará a la historia de la ONE esa

Gallina haydniana, pero hubo dos platos fuertes y una simpática coda. Arturo Tamayo, abrió y cerró con Haydn y Berio-Boccherini (las *Ritirate*). En medio, una espléndida lectura de una obra mayor de Luis de Pablo, *Latidos* (1980), una pulsión básica sobre la que se crea una trama de ricos timbres con cierto horror al vacío, hasta la mágica disolución; y una magnífica exposición de la reciente *Appassionatamente plus* (2003), veinte minutos que empiezan bergianos y terminan siendo un recorrido de Henze por el imaginario sonoro de los últimos cincuenta años. Un magnífico cierre para el ciclo Henze, que Tamayo dominó con su aguda batuta.

Sólo pudimos asistir a uno de los tres conciertos Henze del Ciclo de Cámara y Polifonía, pero ¡qué concierto, madre mía! Era el *Réquiem*, nueve movimientos que, aparte del Introito, se emparejan como rápido-lento (o, mejor: violento, lírico-tenso). Es pieza para

pequeño conjunto con muchas ganas de tocar, de sonar, de asaltar la inercia o la modorra del público, si es que acude con eso quien va a oír un Henze. ¡El "gustazo" de escribir un drama, una misa, sin texto! Tanto el público como el propio Henze quedaron sorprendidos por la dirección ágil, nerviosa, expresiva, con mucho pulso de esta nueva *Madame Dinamita* que es Gloria Isabel Ramos al conjunto *ONE Actual*, músicos de cámara surgidos de la Nacional e integrados en este excelente proyecto. Ramos y su conjunto merecerían que nos detuviéramos en detalles (ese Agnus lírico unas veces, algo *Petrushka* otros; ese *Dies Irae* sobre el que Ramos literalmente saltaba, etc.), pero todo tiene un límite.

El domingo 13 y el martes 15 Henze recibió ovaciones, admiración y cariño. Firmó autógrafos a las multitudes. Como una estrella del rock, decía Palomero.

Santiago Martín Bermúdez

Ana María Sánchez y Anja Silja con la ONE

MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

Madrid. Auditorio Nacional. Temporada de la ONE. 22-I-2005. Director: **Josep Pons**. Ana María Sánchez y Anja Silja, sopranos. Obras de Wagner, R. Strauss y Schoenberg. 30-I-2005. Director: **David Atherton**. Judith Howarth, soprano; Simone Schroeder, mezzo; Donald Litaker, tenor; Michael Volle, bajo. Coro Nacional de España. Obras de Haydn, Chaikovski, Mozart y Schubert.

Lleno de sugerencias estaba el programa que unía la escena final de *Salomé* y el monodrama *Erwartung*. Ambas, casi coetáneas en su gestación, tienen como protagonistas a mujeres neuróticas, y constituyen largos monólogos ante su amante, real o imaginario, muerto; los dos, además, recurren en un momento dado a la declamación.

Después de un intenso

Preludio y muerte de amor de Tristán e Isolda, Ana María Sánchez desplegó todo su poderío vocal en la escena de *Salomé*, imponiéndose sobre la orquesta pero a la vez integrándose en ella como un instrumento más, capaz de líricas inflexiones. Fue un placer escuchar este torrente de voz en su primer acercamiento a la obra.

No era así para Anja Silja, cuya Mujer de *Erwartung* se

ha convertido casi en una segunda piel. La veterana soprano berlinesa ofreció una lectura que casi podríamos calificar como de belcantista, tal fue su cuidado por dar al texto todos sus matices y reflejar cada una de sus inflexiones. Con su simple presencia, fue capaz de crear todo un mundo teatral, sin necesidad de la escena. Josep Pons supo establecer el necesario clima inquietante en uno de

los conciertos más apasionantes de la temporada.

Un tanto decepcionante fue sin embargo, una semana después, el protagonizado por David Atherton, que optó por un programa perfectamente clásico, formado por obras no demasiado representativas de sus autores. Lo mejor fue la *Suite mozartiana* de Chaikovski.

R.B.I.

Ciclo de la RTVE

DIGNA RUTINA

Madrid. Teatro Monumental. 28-I-2005. Coro y Orquesta Sinfónica de RadioTelevisión Española. Christiane Oelze, soprano; Lioba Braun, mezzosoprano; Toby Spence, tenor; Stephen Richardson, bajo. Director: **Walter Weller**. Obras de Schubert y Mozart. 17-II-2005. **Javier Perianes**, piano. Director: **Josep Pons**. Obras de Rachmaniov y Shostakovich.

JOSEP PONS



Sala a rebosar, con un público ansioso por oír obras maestras, de Schubert y Mozart. Pero las obras maestras requieren un tratamiento que lo sea y los jornaleros de la batuta suelen mostrar la fatiga que produce arar siempre los mismos campos. No es que Walter Weller carezca de virtudes. Al contrario. Sabe sostener la arquitectura de una obra, valiéndose de *tempi* por lo general cómodos, ligar con expresión las notas, mimar los finales de frase. En la *Incompleta* brillaron repentinos fulgores —provenientes a menudo de la cuerda— o destacó (por su aroma vienes), más de un detalle en la conjunción viento-madera. El *Réquiem* de Mozart requería aún más, y ofreció menos. De nuevo *tempi* reposados, con un *Dies Irae*, en cambio, cuya trepidación no dio respiro. Coros a menudos hirientes, faltos de empaste o tersura, con el resultado de un gran cansancio global, aunque durante el camino la polifonía del *Confutatis* fuera bien desentrañada. Solistas flojos, salvo Christiane Oelze.

Ignoro si un programa tan exigente como el de Pons hubiera requerido más ensayos en bien de una mayor conjunción entre todos los elementos en juego. Su enfoque tan lírico del *Segundo Concierto* de Rachmaninov tuvo una adecuada plasmación en el lento; el resto acusó unos *tempi* pesantes. Javier Perianes es dueño de algunas cualidades pianísticas. Entre ellas, para qué negarlo, no está la del sonido, que siendo la materia prima que informa todo lo demás, no es especialmente redondo ni amplio. Su baza es un espíritu de intérprete, que pugna por aflorar y lo hará si se olvida un poco del virtuoso. Esta condición, que va más allá de lo pianístico, haría de él un músico, algo que rebasa las capacidades de muchos. La *Décima* de Shostakovich en manos de Pons bramó, *trinó* y alcanzó sin barullo muchos puntos culminantes. Sin perder su interés, la versión careció de ese estremecimiento interno, incluso aterrador, que le es consustancial.

J. Martín de Sagarmínaga

Dos MÚSICOS con GRAMMY

MICHEL CAMILO



con temas de:

Gershwin
Jobim
Buarque
Monk

y sus propias composiciones

TECD83613

a piano **SOLO**

David Russell

interpretando temas de:

Andrés Segovia
Sainz De la Maza
Miguel Llobet
Emilio Pujol



su nuevo CD **Spanish Legends**

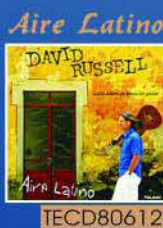
TECD80633

GRAMMY 2004
Mejor álbum de
Jazz Latino

Live at the Blue Note



TECD83574



TECD80612

GRAMMY 2005
Categoría CLÁSICO
"Mejor solista instrumental"

TELARC®
www.telarc.com

INDIGO
RECORDS
www.indigorecords.net



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



© Kassakura / DG

RACHMANINOV: Piano Concerto N° 2

Paganini Rhapsody. Lang Lang
Orchestra of the Mariinsky
Theatre / Valery Gergiev



1CD 00289 477 52318

“Puede tocar el instrumento con brillantez. Puede ser rápido, preciso y perfecto. Lo que resulta interesante es que veo que su enfoque es muy completo. No tiene prisa. Está ahí para sentir que el compositor quiere que el artista se tome su tiempo para disfrutar de la pieza”.
Valery Gergiev sobre Lang Lang



www.fnac.es

Ibermúsica

TRÁGICA MEMORABLE

Madrid. Auditorio Nacional. 7 y 8-II-2005. Real Orquesta del Concertgebouw. Director: **Mariss Jansons**. Obras de Mahler, Stravinski y Chaikovski.

Desde los abruptos golpes de arco, a cargo de violonchelos y contrabajos, que marcan el estremecedor arranque de la *Sinfonía “Trágica”*, la Real Orquesta del Concertgebouw corroboró por enésima vez su legendaria condición de excepcional orquesta mahleriana. Singular réquiem a la memoria de la agonizante unidad tonal, la única partitura sinfónica del músico bohemio que —como tantas veces se ha señalado— “acaba mal”, ha tenido en la vigorosa batuta de Mariss Jansons y su prodigiosa orquesta holandesa unos intérpretes privilegiados.

Despojada de artificios externos, ajena a todo sentimentalismo —el llamado “tema de Alma” del Allegro inicial o el peligroso Andante moderato, perfecto de *tempi* y atmósfera—, la interpretación del director letón resultó de una irreprochable coherencia, tan trabajada en el fraseo, la articulación y las amplias dinámicas, en el relieve tímbrico y la atención al detalle en el seno de una estructura excelentemente trabada, como en la implacable dosificación de las tensiones y conflictos internos de tan compleja partitura, en especial en los movimientos extremos. Gracias a la suntuosidad de los colores instrumentales (cuerdas sedosas, maderas refinadas, metales poderosos, percusión inatacable), la densidad del discurso pudo conjugarse con una infrecuente claridad polifónica, incluso en las secciones de mayor paroxismo sonoro.

Sólo un reparo: Jansons, como antaño hiciera Barbirolli en concierto y hoy acostumbran Rattle e Iván Fischer, sitúa el tiempo lento antes del Scherzo. Como es sabido, el propio Mahler dudaba sobre la disposición

de ambos movimientos, que modificó en dos ocasiones, volviendo finalmente al orden del manuscrito original, con el Scherzo en segunda posición tras la primera audición vienesa de 1907. Una opción, la escuchada, discutible —y es el único reproche que puede objetarse a esta versión memorable— pues el oasis de turbadora serenidad que caracteriza al idílico Andante moderato “necesita” oírse —para establecer el indispensable contraste— inmediatamente antes de las turbulentas erupciones del gigantesco y demoledor Finale.

Un día después, los mismos intérpretes ofrecieron un programa ruso que, aunque brillantísimo, no alcanzaría las mismas cotas de excelencia. Si la coloreada y extrovertida *Petruchka* (versión de 1947, para orquesta más reducida) sirvió para subrayar la portentosa calidad de los primeros atriles —flauta en “La barraca del charlatán”, trompeta en la “Danza de la bailarina”, fagot en el “Vals” y “El policía y el charlatán”, clarinete en “El oso y el campesino”, etc.— a la *Patética* chaikovskiana, de expresión algo sobria en el sombrío Adagio-Allegro, si bien muy destacada la dimensión coreográfica de su danzante Allegro con grazia (magnífica la pulsación del timbalero en su sección central), le perjudicó un tercer movimiento de fraseo excesivamente seco y marcial. En el Finale, traducido por Jansons con la emotividad requerida, destacó el coral de trombones y tuba, de una severidad casi bruckneriana. Los inoportunos primeros aplausos impidieron que se extinguiera en el silencio el quejumbroso balanceo de la cuerda grave.

Juan Manuel Viana

Presentación de Leticia Moreno

CANTAR Y TOSER

Madrid. Auditorio Nacional. 1-II-2005. Leticia Moreno, violín; Jennifer Larmore, mezzosoprano; Alan Opie, barítono. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar.** Obras de Barce, Monasterio y Mahler. 16-II-2005. Bernarda Fink, mezzosoprano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Edmon Colomer.** Obras de Aracil, Mahler y Mendelssohn.

Gozosamente activo, Ramón Barce estrenó en el 2003 esta *Passacaglia*, sobre fórmula musical conocida, desarrollando una música sabia y puntillista que, de forma un tanto camerística desgrana los recursos de una orquesta amplia. Aun así, el discurso va adquiriendo cierta monotonía que no contribuyó a aligerar la competente dirección de Encinar. Más fino estuvo el maestro en su acompañamiento a Leticia Moreno, valor violinístico en alza desde sus comienzos en la Escuela Reina Sofía. Moreno se distingue más por la pasión que por la ligazón del discurso musical, aunque tocó la complicada *cadenza* magistralmente. Le falta más fuerza en el arco y le sobra una tendencia a limitar demasiado el sonido en los pasajes *piano*. Se dice esto de una estupenda violinista que dejó su huella en el romántico *Concierto* de Jesús de Monasterio, y que puede llegar a ser una de las grandes.

La interrupción con aplausos del *Concierto* referido llevó a Encinar a dirigirse al público antes de la segunda parte, rogando a ese público tosedor que no interrumpiera el ciclo *Des Knaben Wunderhorn* que venía a continuación. ¡Sólo le faltó decir que dentro de veinte días votaríamos la Constitución Europea! Alguien dirá que tampoco es para tanto, ya que, pocos días después en el ciclo de la ONE, era interrumpido el *Totenfeier* mahleriano por los aplausos de esos que no han oído (y digo oído) nunca la obra, pero no pueden frenar su entusiasmo ante la interpretación (¡!,?...) ¡Ancha es Castilla! Su alocución

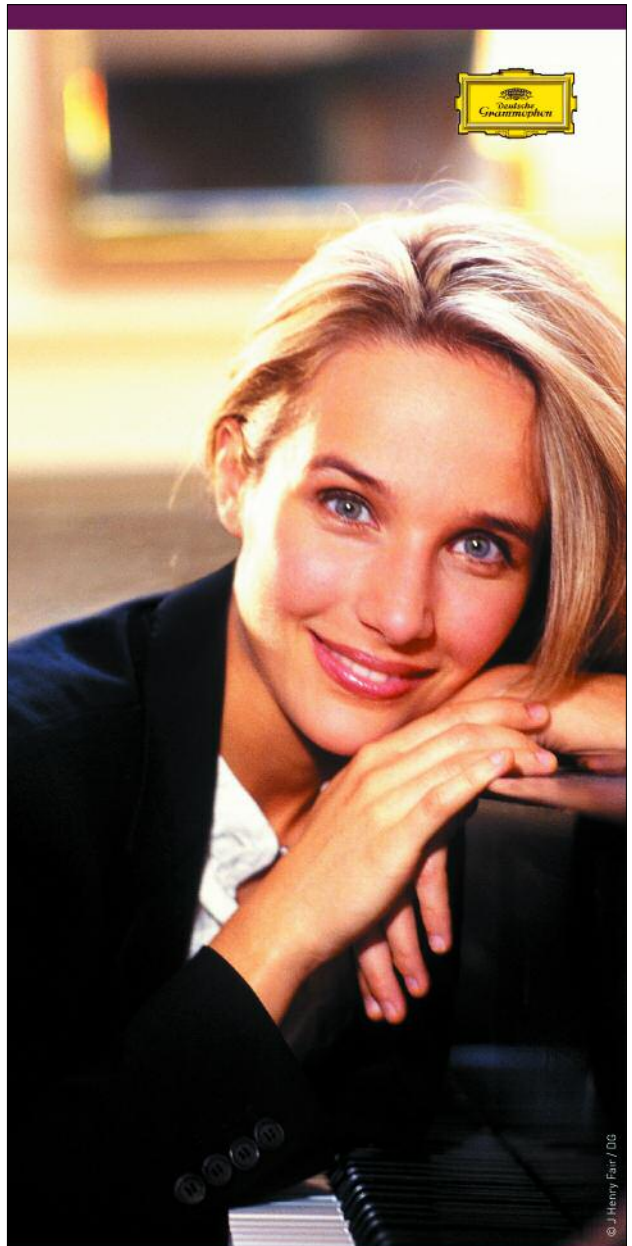


LETICIA MORENO

no moderó la ruidosa caída de algún objeto durante la obra, con buena prestación de la orquesta y en la que Larmore puso especialmente sus magníficos mimbres, dominadora y excelente; Opie, de timbre menos grato por lo agreste, estuvo también dominador, aunque algo afeado por esa su condición natural.

En el segundo concierto que se comenta sólo hubo alguna tos aislada (desinhibida, eso sí). En él se dio como principio *Adagio con variaciones sobre un Adagio de H. Wolf*: Alfredo Aracil — ovacionado por el público presente— hace en ella contrastes repetitivos entre agudo y grave con incursiones sonoras de viento o madera, que deja más adelante en pinceladas sonoras. Obra delicada de asentamiento tímbrico, bien recreada por Colomer. También estuvo mesurado y atento en los *Ruckert-Lieder* mahlerianos, cantados con intención y riqueza magníficamente por Bernarda Fink. Como colofón del concierto la *Sinfonía Italiana*, donde Colomer buscó efectos preocupándose en destacar los diseños de la cuerda grave, aunque su versión no pasara de ser una más de las correctas.

José A. García y García



© J. Henry Fair / DG

RACHMANINOV:
Sonata Nº 2
CHOPIN:
Sonata Nº 2

Barcarolle, Berceuse,
Hélène Grimaud

1CD 00289 477 53254



"Una de las pianistas con más talento de nuestro tiempo, con una sensibilidad casi inaudita hacia los matices emocionales, casi con certeza no hay nadie que pueda hacer que esta música suene más viva que Hélène"



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

XIII Liceo de Cámara

LO ÁSPERO Y LO DIÁFANO

Madrid. Auditorio Nacional. 28, 30-I-2005. **Cuarteto Borodin.** Obras de Beethoven y Shostakovich. 10, 11-II-2005. **Cuarteto Alban Berg.** Obras de Schubert, Berg y Haubenstock-Ramati.

El Cuarteto Borodin, residente este año en el Liceo de Cámara, propuso diálogos imaginarios en dos conciertos asombrosos: *Noveno* y *Décimo* de Shostakovich, para cerrar con el tercero de los *Razumovski*; después, gran desafío: *Quince* de Beethoven y *Quince* de Shostakovich. Diálogo aún más explícito; lo que el 28 quedaba en suspenso, el 30 se cerraba con comprensión... y desasosiego. Qué importa que hubiera aquí o allá una nota errónea ante el crecimiento diabólico del *Noveno*, el matizadísimo juego de contrastes del *Décimo*, con un núcleo, un corazón en el Allegro furioso. El *Op. 59, n.º 3* dio la falsa sensación de ser ese día lo mejor resuelto; y fue el hermanamiento de ambos compositores. El Borodin está a sus anchas en los Allegros y echa chispas en los lentos. Su sonido es áspero, como si quisieran *disonar*. El Andante del *Op. 59, n.º 3* fue la belleza cantabile de lo áspero, y la fuga final probó la agilidad del grupo.



Sólo Berlinski queda de aquel cuarteto fundado hace sesenta años, y se mantiene como excelente violonchelista. Fue ovacionado por haber cumplido 80 años días antes. La desolación del último Shostakovich (que el Borodin toca como despedida funeraria, con rito de velas o lamparitas) fue un drama progresivo y sin fisuras, un susurro conmovedor, una despedida impresionante; sí hubo fisuras en Beethoven, con fluidez natural, mas también algo parecido a la desgana. Compensó el Adagio central, con cargada lentitud y tensa disolución. De nuevo el Borodin, tras años y años de acudir a este ciclo,

crea un acontecimiento.

¿Pero no fue mayor aún, días después, el de los dos discursos clasicistas del Alban Berg? A este grupo le sale la *Suite Lírica* de Berg tan diáfana como a otros tendría que salirles Mozart. Qué culminación del Allegro misterioso, qué manera de introducir el tema de Zemlinsky en el Adagio, qué disoluciones sonoras, nadie disuelve como ellos. *La muerte y la doncella* fue un derroche de matices: cómo se pueden motivar y conseguir esos pianísimos. El Schubert del día 11 llegó muy lejos: la delicadeza y elegancia del *Décimo* nos recordó que eso es clasicis-

mo; enfrente, el contrapunto desapacible del Scherzo. Qué placer ver a Pichler él solo en su lírico Adagio. Con el *Segundo* de Ramati, muy visitado y perfeccionado por el grupo, dieron la página más sugerente, pero también menos diáfana y más misteriosa; Pichler brilló de nuevo, en el Finale. El *Quince* fue la apoteosis de las intensidades y los ataques, más también la introspección, el canto y una tanda nueva de pianísimos motivados. Erben hizo cantar el chelo con pasión muy contenida. Pocos trémolos oiremos como los del Andante, pocas afinaciones llevan tan claramente a lo diáfano. Por último, una lección: dime cómo resuelves, cómo disuelves, y te diré quién es. ¿El Alban Berg? Probablemente, el mejor cuarteto del mundo, por resolver así y por todo lo demás. Un acontecimiento, decía Reverter. Tendrían que venir diez veces al año, clamaba Viana.

S.M.B.

Una estimulante propuesta abre el Ciclo de Cámara y Polifonía

MOSAICOS MULTICOLORES

Madrid. Auditorio Nacional. Ciclo de Cámara y Polifonía. 8 y 9-II-2005. **ONE Cámara y Cuarteto Mosaïques.** Obras de Mozart, Haydn, Beethoven y Brahms.

Dentro de las numerosas propuestas que ofrece este año la Orquesta Nacional, sin duda una de las más estimulantes es la creación de dos grupos especializados, ONE Cámara y ONE Actual, para atender a territorios específicos del repertorio. Ambos se han presentado casi simultáneamente, el segundo dentro del proyecto Henze, y el primero en un interesante experimento con el que es, posiblemente, el mejor cuar-

teto dentro de la línea historicista, Mosaïques, cuyos miembros, además, han sido o son aún integrantes del legendario Concentus musicus Wien. Cada uno de ellos se colocó, a modo de primer atril, al frente de cada una de las secciones de cuerda de la orquesta. Una vez superada cierta rigidez en la *Sinfonía en fa mayor K. 76* de Mozart, lo mejor se dio en las dos sinfonías de Haydn (*Le soir* y, en particular, *La Reine*),

donde pudo apreciarse una mayor vitalidad y flexibilidad en el conjunto. Christophe Coin se lució en el Adagio de la *Sinfonía n.º 13*, también del compositor austriaco, que es en realidad un solo para chelo y orquesta.

Al día siguiente, ya en solitario, los Mosaïques protagonizaron un magnífico recital, en el que plasmaron las características de su estilo en el *Cuarteto op. 20, n.º 1* de Haydn y el *Op. 18, n.º 2*

de Beethoven: claridad de texturas, belleza del sonido, sentido cantable, color bruno, rigor en la forma, sentido de las proporciones. También dentro de lo experimental podemos encuadrar su versión del *Primer Cuarteto* de Brahms, con los mejores elementos de la tradición clásica vienesa, lo cual no estuvo reñido con una expresión intensa y romántica.

R.B.I.

IX Ciclo de Lied

UNA SEÑORA CONTRALTO

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 14-II-2005. Ewa Podles, contralto; Roman Markowicz, piano. Obras de Moniuszko, Rossini, Musorgski y Brahms.

Estamos habituados a las calidades de Ewa Podles y esperamos verlas repetidas. Ahora comprobamos que han aumentado: la voz está más ancha sin perder flexibilidad ni riqueza de colores, a veces esmaltados, otras velados, con una caverna grave rotunda y decidida. Los Rossini (la cantata *Juana de Arco* en programa y *Cruda sorte de L'italiana in Algeri* de jocunda propina, puesta en escena incluida) piden coloratura, saltos amplios, ataques blandos. De todo tiene esta señora contralto.

En el renglón telúrico hubo una apertura deliciosa con canciones de Moniuszko y una memorable tra-

ducción del musorgskiano *Rincón de los niños*, en el cual la solista nos construyó un teatro de bolsillo, actuó y cantó con todo el cuerpo, que es cuando aparece el alma, llevándonos al mundo de las sorpresas e invenciones infantiles como quien no quiere la cosa. Después las *Canciones gitanas* de Brahms parecieron una golosina en calidad de fin de menú. Pusieron a prueba la imaginativa ductilidad de Podles, su don de lenguas, su dominio de estilos. Si fue una heroica y viril Juana de Arco y un nene ruso jugando a los fantasmas, ahora estaba bailando y taconeando como una gitana húngara.



EWA PODLES

Andrzej Swietlik

Faltaba la Isabella rossiniana, seguida de una castiza cantaora capaz de incorporar *El vito* de Joaquín Nin.

Decoroso, el pianista

polaco Roman Markowicz asistió al espectáculo, a la fiesta, a la lección.

Blas Matamoro



Julián Arcas

VI CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA CLÁSICA

Guitarra Clásica
6 AL 14 MAYO
ALMERÍA
2005

6 Mayo > **David Russell**, guitarra clásica / Auditorio Maestro Padilla.

7 Mayo > **Alvaro Pierri**, guitarra clásica / Teatro Auditorio Roquetas de Mar.

8 Mayo > "Les Arts Florissants" - **William Christie**.
Opera-Oratorio (versión concierto)
G.F. Haendel: L'Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato / Auditorio Maestro Padilla.

9 Mayo > **Bobby McFerrin** / Auditorio Maestro Padilla.

11 Mayo > **Lukasz Kuropaczewski**, guitarra clásica / Teatro Apolo.

12 Mayo > "I Musici", Las Cuatro Estaciones (A. Vivaldi) / Auditorio Maestro Padilla.

13 Mayo > Final del Concurso Internacional **Julián Arcas** / Aud. Maestro Padilla.

14 Mayo > "Intavolatura", música barroca / Auditorio Maestro Padilla.

05 actividades culturales

COLABORADORES:







CONSERVATORIO DE MÚSICA DE EL EJIDO
Juan Miguel González
Conservador de Guitarras

La obra de un director

RESURGE UNA ZARZUELA

Madrid. Auditorio Nacional. 12-I-2005. Milagros Martín, soprano; Emilio Sánchez, tenor; Luis Álvarez, barítono; Celia Alcedo, soprano; Javier Franco, barítono; Victoria Marchante, soprano; Miguel López Galindo, bajo. Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: **José Luis Temes.** Fernández Arbós, *El centro de la tierra* (versión de concierto).

Emprendió la Orquesta Sinfónica de Madrid desde el pasado verano, la tarea de un merecido homenaje al que fuera su director titular durante más de un tercio de la vida de esta institución, ya cumplido su centenario, Enrique Fernández Arbós. Homenaje consistente en recuperar y dar a conocer la obra compositiva completa que el maestro madrileño creó durante una corta etapa de su vida: 1882-1898, y que abandonó para dedicarse a los menesteres de la dirección orquestal, trabajo suficiente y que abordó con extrema dedicación y laboriosidad que dejaría sus frutos.

El proyecto ha sido lleva-

do a cabo mediante la grabación discográfica, el concierto público y la edición de sus partituras y materiales. Las celebraciones culminaron con la presentación, en el concierto que comentamos, de la única pero extensa obra que escribió para la escena, una zarzuela en dos actos y cinco cuadros con libreto de Ricardo Monasterio y Celso Lucio: *El centro de la tierra* (*Viaje cómico-lírico, fantástico, inverosímil*), que la Orquesta Sinfónica de Madrid interpretó, dentro de los Ciclos musicales de la Comunidad de Madrid, en versión de concierto. *El centro de la tierra*, no conoció en su momento, diciembre de 1894, el éxito

esperado, todo lo contrario, su paso fue efímero por el Apolo madrileño —una noche—, sin embargo, su audición hoy día se nos revela como una partitura atractiva, ecléctica pero personal, muestra de que su autor ya tenía un sólido conocimiento del tejido orquestal. Gracia y solemnidad se dan cita en esta página en la que abunda lo ligero y lo popular en justa emulación a sus colegas zarzueleros. No faltan bailables, coplas y marchas con ingrediente wagneriano e incluso aires eslavos a los que se une la mazurca, la habanera y el chotis. Una partitura en la que Arbós hace más hincapié en el aspecto instru-

mental que en el vocal.

Gozó de suficiente calidad la exposición que de la zarzuela hizo José Luis Temes al mando de la Sinfónica de Madrid, aunque lamentamos que en ocasiones el volumen de la misma y la falta del mismo en los intérpretes vocales evitara poder escucharlos con la claridad precisa. Se echó en falta la inclusión del texto, al menos de la parte musical, en el libro de mano.

Consideramos que la audición de esta singular zarzuela debe ser un paso previo para su representación escénica, única manera de disfrutarla en su contexto.

Manuel García Franco

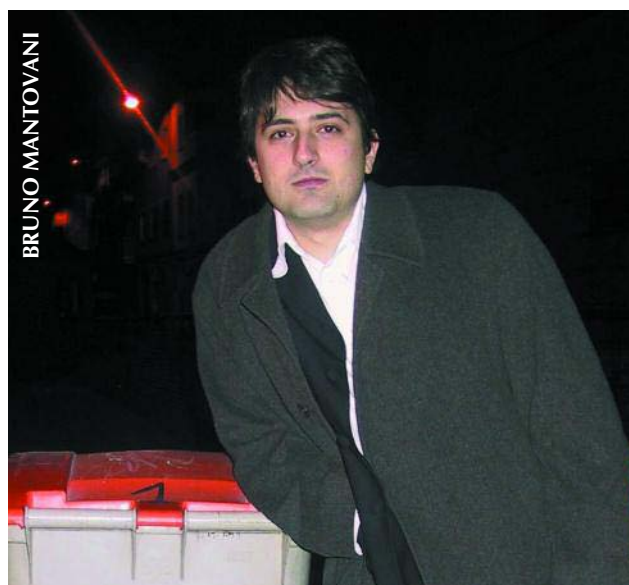
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

REFERENCIA

Madrid. Auditorio Nacional. 24-I-2005. Ensemble InterContemporain. Director: **Bruno Mantovani.** Solistas: Alain Billard, clarinete bajo, y Vincent David, saxofón. Obras de Mantovani, Boulez, Jarrel y Grisey.

Primera oferta del CDMC en este 2005 del curso 2004-05. La propuesta era ya prácticamente incontestable por sí misma. Iba a intervenir nada menos que el Ensemble InterContemporain que fundó en 1976 Pierre Boulez, con el apoyo del entonces Secretario de Estado francés para la Cultura, Michel Guy, y que desde enseguida y hasta ahora mismo es el conjunto mundial de referencia para la música contemporánea, de hoy, de vanguardia o como quiera —si es con voluntad de entenderse— llamársela.

Ahora se ha presentado con el joven compositor y director francés Bruno Mantovani (Châtillon, 1974) a su frente, con un programa de aquella procedencia abarcador de treinta años de creación y que permitía



Gloria Collado

calar en las enormes posibilidades ejecutoras e interpretativas de tan mítico conjunto. Que sí, quizás,

pueda ser alabado —y su director— con entusiasmo superior por la perfección técnica y mecánica de sus

lecturas, en modo alguno puede negársele la traslación exacta y dominada, con su tensa limpieza discursiva nada fácil, de los dos títulos del propio Mantovani programados —*Turbulences* y *Troisième Round*—, pero no menos del neopresionismo de la *Dérive 1*, de Boulez, de la necesaria presencia del movimiento como componente informador de *Essais-Cribles*, de Michael Jarrel, y sobre todo del tan directamente informador y sombrío espectralismo de los *Périodes* de Gérard Grisey. Alain Bielard, clarinete bajo, y Vincent David, saxofón, fueron colaboradores magníficos respectivos en las páginas de Jarrel y la segunda de Mantovani.

Leopoldo Hontañón

“Musicadhoj” retoma su temporada

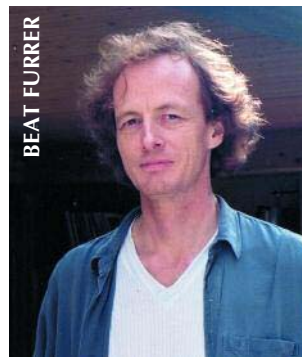
GRAN CLASE

Madrid. Auditorio Nacional. 4-II-2005. Klangforum Wien. Director: **Beat Furrer**. D. Mielsds, soprano; O. Katzameier, barítono; E. Furrer, flauta, y M. Weiss, saxofón. Obras de Sotelo, Furrer y Sciarrino. 10-II-2005. Alberto Rosado y Juan Carlos Garbayo, pianos. C. Halffter, Obra para piano.

La primera sesión de este año del ciclo que, con entusiasmo y crecientes competencia e imaginación programadoras, dirige Xavier Güell estaba encomendada a otro de esos grupos que, como el InterContemporain, representan en sus mejores y más auténticas formas la continuidad creadora del arte musical: el Klangforum Wien que fundó en 1985, en la capital austríaca, el suizo Beat Furrer (Schaffhausen, 1954). En programa figuraba, junto a las *Invocations III* y *IV* del propio Furrer y el en exceso dilatado sin causa *Quaderno di strada*, de Salvatore Sciarrino, la pieza de Mauricio Sotelo *Wall of light red*, para saxo y grupo instrumental, dedicada a Furrer, con el que le unen estrechos lazos artísticos tanto genéri-

camente vieneses como derivados del propio Klangforum. La reciente página de Sotelo, de catorce minutos, una variación continua de la superficie sonora, de riqueza permanente, pero mantenedora siempre de la lógica continuidad del todo, es nueva y espléndida muestra del rigor constructivo del madrileño. Las traducciones fueron todas de primera.

Lo fueron también, y aún de primerísima, las que nos brindaron seis días después nuestros pianistas Alberto Rosado y Juan Carlos Garbayo de la obra completa para uno y dos pianos de Cristóbal Halffter, de quien se celebraba su septuagésimo-quinto cumpleaños. Encargado el primero de las cinco piezas a solo —*Sonata* (1951), *Ecós de un antiguo órgano* (2001),



BEAT FURRER

Harald Fronzcek

Introducción, fuga y final (1959), *Cadencia* (1983/93) y *El ser humano muere solamente cuando lo olvidan* (1987/93)—, demostró en todas tanto su enorme calidad de instrumentista capaz de alcanzar con idéntica claridad las intenciones expresivas más sutiles y contenidas que las de más y mayor poderío virtuosístico, tal la

Introducción de 1957, como dibujar a la perfección todos los mil y un juegos de sonoridades que el formidable creador madrileño establece entre las notas directamente expresadas y sus resonancias. Y no se quedó atrás, sino que se mantuvo en todo momento a su altura en semejante y difícil labor discriminadora, quien hizo dúo con él, en *Formantes* como segundo pianista y en *Espacios no simultáneos* como primero, Juan Carlos Garbayo.

Modélica, espléndida jornada de Música, en la que, quizás todavía sobre tanta perfección traductora y tanta riqueza, diversidad y avances de lenguaje, asombra la identidad permanente de una personalidad creadora superior.

Leopoldo Hontañón

Los Siglos de Oro

UN UNIVERSO IMPREVISIBLE

Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 4-II-2005. **Fabio Bonizzoni**, clave. Obras de D. Scarlatti.

Para el concierto inaugural del X Ciclo Los Siglos de Oro el clavecinista italiano Fabio Bonizzoni ha trazado un programa que, con la excepción de la *Sonata en re mayor K. 430* que clausuraba la primera parte, recogía más de dos tercios de su reciente (y muy notable) recital discográfico elaborado en torno a las últimas sonatas del músico napolitano.

El desmedido virtuosismo instrumental scarlattiano —casi omnipresente en su gigantesco legado clavecinístico— cede en estas obras postreras su primacía en favor de un clima más reposado, melancólico e introspectivo. En un hermoso clave construido por Kroesbergen sobre un modelo de Johannes Couchet, Bonizzo-



FABIO BONIZZONI

Paola Ferrarino / Glossa

ni supo traducir con propiedad las diversas atmósferas que pueblan estas obras imprevisibles, desde la resignada tristeza que rezuman las preciosas *Sonatas K. 546, 552 y 87* —la más temprana de todas, ofrecida como segunda propina— a la gra-

cia rítmica que domina el discurso de la *Sonata K. 551* o la vitalidad de páginas como la intrincada y profusamente ornamentada *K. 553*.

Los dramáticos silencios que fragmentan la segunda parte de la inquietante *Sona-*

ta K. 541, las inesperadas rupturas melódicas y cambios de *tempi* en la desconcertante *K. 508* o esa inimitable mixtura de lenguaje culto y popular que caracteriza a la soberbia *Sonata K. 547* que cerraba el concierto —una de las muchas que transcribiera para el piano Enrique Granados— supusieron algunos de los momentos más destacados de la velada. La elegancia en los adornos, la capacidad para el matiz de que hizo gala en todo momento Bonizzoni y el adecuado contraste con que se dispusieron las doce sonatas consiguió conjurar el fantasma de la monotonía que siempre amenaza este tipo de recitales.

Juan Manuel Viana

XI Ciclo de Música Contemporánea

SIMBOLISMO SONORO

Teatro Cánovas. 21-I-2005. Orquesta de Córdoba. Director: Manuel Valdivieso. Obras de Stravinski y García Román. 2-II-2005. Octeto Ibérico. Director: **Elías Arizcuren.** Obras de Berio, Sánchez Verdú, de Pablo, Glass y C. Halffter. 4-II-2005. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: **Arturo Tamayo.** Obras de Cruz Guevara, Messiaen y García Román.

MÁLAGA Si en el comentario aparecido en el número anterior de SCHERZO se hacía una referencia a las inquietudes que animaban el espíritu creativo del compositor José García Román, figura central de la presente edición del ciclo de Música Contemporánea de Málaga, hay que añadir a ello la gran carga simbólica que encierra su música, puesta de manifiesto en las dos citas orquestales recogidas en este comentario.

En el concierto ofrecido por la Orquesta de Córdoba fueron interpretadas dos de

las partituras más sobresalientes del músico granadino: *De Angelis* y *Antes las ruinas de Oradour-sur-Glane*. En la primera se aprecia la rica simplicidad de los sonidos de la infancia que se marcan indelebles en la memoria, en este caso los sonos del *kyrie* de la votiva *Misa de Angelis*. En contraste con la sencillez de esta composición, la segunda representa una de las piezas más duras y desgarradas de su catálogo. La orquesta debe alcanzar el máximo de expresividad para lo cual es fundamental una dirección de gran exi-

gencia. Manuel Valdivieso captó esa necesidad, consiguiendo una de las mejores interpretaciones que yo haya oído de esta obra, que consta de tres partes cada una de ellas epigrafiadas con citas de León Felipe, Elías Canetti y Luis Cernuda. Una correcta versión de las *Danzas concertantes* de Stravinski completó un programa denso y de gran enjundia.

Arizcuren hizo brillar a su grupo con la elegancia de su dirigir y la solvencia de su tratamiento alcanzando la máxima expresión estética en *...Eleison* de Luis de Pablo,

todo un canto a la piedad ante la incertidumbre y desasosiego que produce enfrentarse a la controvertida naturaleza humana, precedida por *Arquitecturas de la ausencia* de José María Sánchez Verdú, una enigmática exploración de silencios y sonidos en una especie de negativo musical donde la antítesis se convierte en lo fundamental.

La presencia de Arturo Tamayo en la jornada de clausura, en la se produjeron dos estrenos absolutos, suponía toda una garantía en su resultado. Así fue. La *Obertura académica* es una peque-

El Auditorio de Murcia cumple diez años

BRILLANTE CONMEMORACIÓN

Auditorio y Centro de Congresos "Víctor Villegas". 5-II-2005. **Mischa Maiski,** violonchelo. Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. Director: **Tamás Vásáry.** Obras de Mozart, Bruch, Saint-Saëns y Chaikovski.

MURCIA Han transcurrido diez años desde que el Auditorio y Centro de Congresos de Murcia fuera inaugurado el 5 de febrero de 1995 con un extraordinario concierto a cargo del singular Sergiu Celibidache y sus filarmónicos muniqueños. Ha sido una década de grandes acontecimientos que han propiciado la necesidad de que surgiera una orquesta que dotara de alma a tan excelente templo de la música, y así hay que congratularse de la creación de la Fundación Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia en el año 2002. Nada más propio que dicha formación para evocar este aniversario, con la participación de dos intérpretes del más reconocido prestigio internacional.

La fragilidad que se desprende de la figura del húngaro Vásáry no se corresponde con la intensidad de



su decir musical en el pódium, que domina con ese sabio entendimiento de ajustarse y adentrarse en las posibilidades del instrumento que dispone en cada ocasión. En tal sentido, la obra supuso una puesta en rodaje de lo que posteriormente habría de dar de sí el concierto. Sin forzar en

momento alguno, mantuvo un *tempo* pausado, que permitía que la orquesta se escuchara, regulando su sonido, y acompasó las sutiles tensiones que contiene la partitura. Una cierta ampulosidad de gesto sirvió para tales pretensiones, a costa de resentirse, en alguna medida, el condensado con-

cepto mozartiano de esta pieza que abre una de las más emblemáticas óperas de su autor.

El temperamento del letón Mischa Maiski sorprende siempre en sus actuaciones por su desbordante capacidad de transmitir emociones. El violonchelo se convierte en sus manos en

ña composición en dos partes donde García Román, con un colorido tímbrico de sosegado júbilo, homenajea a la Real Academia de Bellas Artes de Granada en su 225 aniversario, institución que preside actualmente. La primera audición de *Taracea*, compuesta por el almeriense Juan Cruz Guevara, supuso todo un contrapunto estético en este concierto bien pensado y contrastado por el director. Sus tres movimientos, como dice su autor, contienen "un trabajo de incrustaciones, densidades y búsqueda de sonoridades coloreadas" dispuestas de forma estratificada que requiere una acústica de nítida reverberación.

El entendimiento mutuo de director y orquesta favoreció la interpretación de *Les offrandes oubliées* de Messiaen, sublime obra de

juventud que anticipa el excepcional talento de este gran compositor del pasado siglo, que sirvió de fiel de una imaginaria balanza donde sus platillos estaban cubiertos por dos de las creaciones más significativas de García Román, *De Civitate aquae* y *La Chanson d'automne*, compuestas el año 2000. La belleza adquirió carta de naturaleza en la traducción de Arturo Tamayo, sacando el máximo partido de los filarmónicos malagueños como refrendo de la excelente grabación (A&B, master-record. Ref. natural CD-04-III) editada por la orquesta de cuatro de las composiciones aquí referidas. Con la intervención del Octeto Ibérico en la penúltima jornada, el momento más relevante de este ciclo.

José Antonio Cantón

un ser vivo que adquiere una vitalidad inusitada, propia de uno de los más importantes solistas del último tercio del pasado siglo. Su sola presencia en el escenario genera de por sí una especial tensión en la sala que viene a diluirse inmediatamente con el primer sonido que surge del cordaje de su instrumento, haciendo que el público se entregue a su discurso sin condiciones. Así ocurrió con las primeras melodías de *Kol Nidrei*, obra de Bloch esencialmente melódica, poco habitual en los escenarios, donde una serie de variaciones sobre cantos hebreos expresa íntimos y elevados sentimientos. A modo de introducción, dispuso así el solista al oyente para su siguiente intervención, toda una exhibición del poderío de su virtuosismo y la autoridad de su musicalidad. De deslumbrante se puede calificar su interpretación del famoso *Concierto op. 33* de Camille Saint-Saëns, a lo que contribuyó el acompañamiento de la orquesta, hábilmente conducida en detallada concertación. La emoción invadió al público que estalló en una ovación

que se prolongó varios minutos, siendo correspondida por el violonchelista con un bis inolvidable.

La *Sinfonía nº 5* de Chai-kovski supuso un referente para poder valorar el nivel de esta joven formación sinfónica en el proceso de consolidación en el que se encuentra. Apareció entonces el perfil didáctico de Tamás Vásáry, volviendo a ralentizar la medida sin perder el sentido de la obra, que fue creciendo en interés conforme se desarrollaba, en un progreso eufónico de todas las secciones de la orquesta, que mostró sus mejores cualidades, entregándose a las indicaciones de la batuta con convicción y entusiasmo. El enfoque del maestro húngaro buscó la seguridad más que la espectacularidad, no llegando a alterar un resultado final de verdadero triunfo, acorde con la expectativa que generó la presencia de unos intérpretes que supieron aprovechar las cualidades acústicas de una de las salas de concierto más importantes de España.

José Antonio Cantón



Direction Gerard Mortier

Concurso año 2004-2005

Orquesta

1ro ARPA SOLO :
1 PUESTO
Categoría A
9 mayo 2005

3ro SOLISTA DE LOS VIOLINES PRIMEROS :
1 PUESTO
Categoría C
10 mayo 2005

VIOLA TUTTI : 1 PUESTO
Categoría D
17 mayo 2005

2ndo SOLISTA DE LOS VIOLINES SEGUNDOS :
1 PUESTO
Categoría C
13 junio 2005

VIOLONCHELO TUTTI :
1 PUESTO
Categoría D
17 junio 2005

VIOLIN TUTTI : 3 PUESTOS
Categoría D
23 junio 2005

Coro

Peter Burian,
Jefe de coro

SOPRANO 2 : 1 PUESTO
Eliminaciones: 30 mayo 2005

ALTO 2 : 2 PUESTOS
Eliminaciones: 30 mayo 2005

TENOR 1 : 1 PUESTO
Eliminaciones: 31 mayo 2005

TENOR 2 : 2 PUESTOS
Eliminaciones: 31 mayo 2005

BAJO 1 : 1 PUESTO
Eliminaciones: 1 junio 2005

BAJO 2 : 2 PUESTOS
Eliminaciones: 1 junio 2005

FINAL :
2 junio 2005

Informaciones Direction des formations musicales

120, rue de Lyon – 75012 Paris

tel orchestra +33 1 40 01 81 81

tel coro +33 1 40 01 81 82 – **fax** +33 1 40 01 18 69

e-mail auditionsdfm@operadeparis.fr

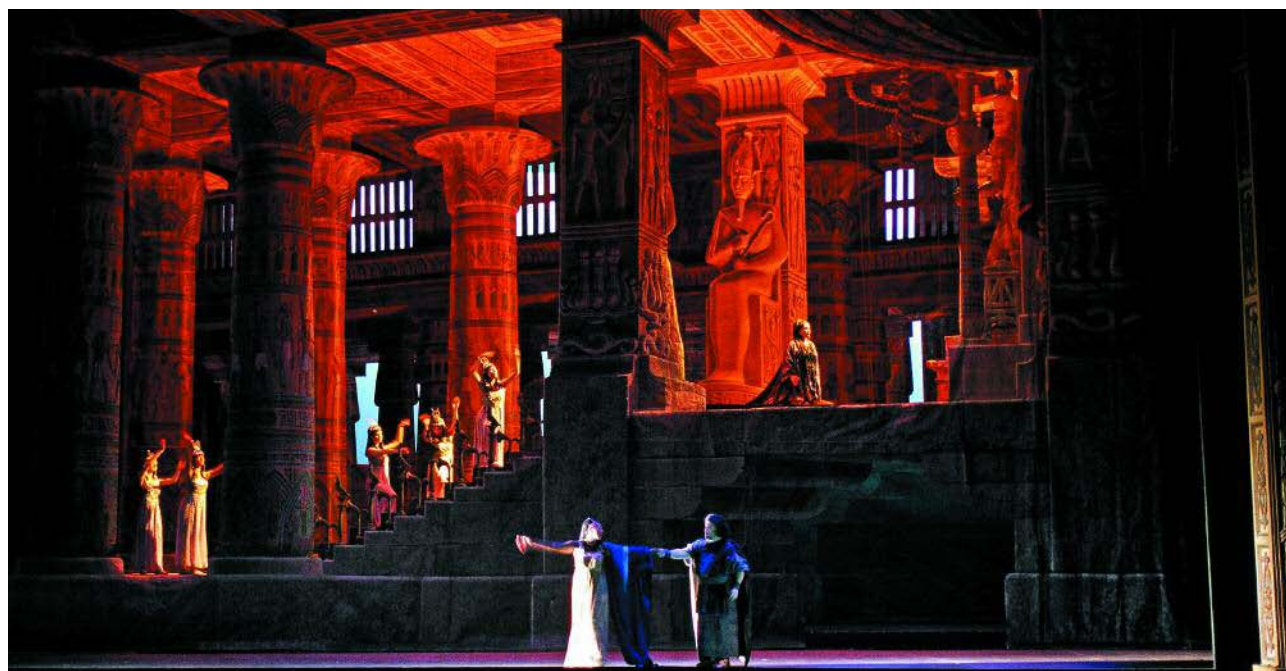
www.operadeparis.fr

Concepteur : Albenky / Paris - Balthazar Balthazar - M&A de Paris (1998) - photographes art & photo, 256x371 cm. Collection Fondation Carter pour l'art contemporain, Paris. Photographie : Patrick Corbellin

Concluye la LVII Temporada con un excelente bagaje artístico

PRECIOSISMO ESCÉNICO

Teatro Campoamor. 24-I-05. Verdi, **Aida**. Felipe Bou, Larissa Diadkova. Micaela Carosi, Richard Margison, Stefano Palatchi, Donnie Ray Albert, Joseph Fadó, Paula Lueje. Director musical: **Stefano Ranzani**. Director de escena: **José Antonio Gutiérrez**. Escenografía: Josep Mestres Cabanes. Vestuario: Franca Squarciapino. Coreografía: Ramón Oller. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Coro de la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera.



Escena de *Aida* de Verdi en el Teatro Campoamor de Oviedo

OVIEDO No podía ser de otra forma. La excelente temporada operística vivida este año en el Campoamor sólo podía terminar con otro acierto. La versión del Campoamor se basa en planteamientos estéticos historicistas, casi obligados debido a la poderosa influencia de la escenografía, basada en las bellísimas pinturas que Josep Mestres Cabanes hizo para el Teatro del Liceo en una producción de 1945, y que fueron recuperadas por Jordi Castells.

Micaela Carosi sustituyó a Norma Fantini en el papel de *Aida*. Fue la más aplaudida del reparto. Su voz posee un timbre muy brillante que se potencia en el agudo, lo que contribuye a reforzar el carácter de la esclava etíope. Ofreció una gran interpretación de su rol, haciendo de su sobresaliente volumen lírico su mayor virtud, aunque sin llegar a aplicarlo con solución de continuidad en frag-

mentos de registros alejados: *Per voi pavento*. Su mejor momento llegó en el tercer acto, siendo recompensada con numerosos bravos y aplausos del público. Richard Margison encarnó a *Radamés* con suficientes garantías vocales, yendo a más a medida que avanzaba la obra. Hay que alabar el resultado final de su participación, que dio la medida del resto del reparto, si bien hay que decir que quizás se esperaba más de su *Radamés*.

La voz de la *mezzo* Larissa Diadkova refleja brillantemente los aspectos más dramáticos del personaje de Amneris. Podemos poner como ejemplo las repetidas "Pietà! Pietá!" del cuarto acto, tan expresivas y sugerentes en su contexto. Afrontó con total seguridad y libertad de medios todos los aspectos de su registro más grave, impresionante y bellísimo a la vez. Donnie Ray Albert como Amonasro

fue el cantante que más destacó escénicamente. Su voz de barítono dotó de una sobresaliente veracidad a su personaje, el poderoso y grave rey etíope, aunque algo falta de redondez y proyección. Gustó también el trabajo desarrollado por los dos bajos, Stefano Palatchi y Felipe Bou, el primero en el papel de Ramfis, maravillosamente representado por su cavernosa y personal voz de bajo, y con una notable presencia escénica. El segundo como el noble rey de Egipto, con parejos resultados de calidad. Con personajes de menor entidad participaron Paula Lueje, que ofreció una brillante exhortación como sacerdotisa, y Josep Fadó, quizás con unas cualidades vocales demasiado vibradas.

La coreografía, un trabajo de Ramón Oller para el Teatro del Liceo, se adecuó aquí con algunos problemas de espacio, obteniendo excelentes resultados estéti-

cos, gracias al trabajo de unos bailarines de alto nivel técnico. El Coro de la Asociación de Amigos de la Ópera, ampliado, solventó con plenas garantías las exigencias de la ópera, cuyo trabajo escénico, a cargo de José Antonio Gutiérrez, ha logrado conjugar de manera brillante y efectiva la difícil adecuación de la acción al delicado y complicado entorno escenográfico.

Stefano Ranzani se convirtió es otro de los puntos de interés de la función. Su entusiasta manera de dirigir se pone de relieve con expresivos y enérgicos gestos técnicos de cara a los músicos y cantantes, ofreciendo una magnífica versión de la obra. Hechos concretos al margen, la participación de la OSPA gustó, más en los dos últimos actos, contribuyendo a la buena sensación causada por la producción.

Aurelio M. Seco

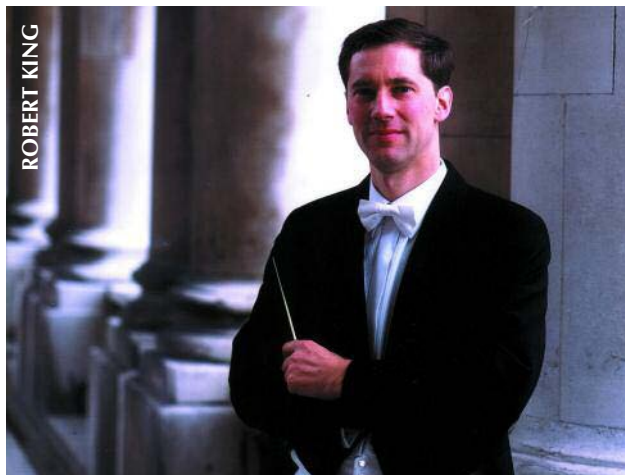
De Bach a Mendelssohn

EL VUELO DE LA MÚSICA

Auditorio Baluarte. 11-II-2005. Orquesta Pablo Sarasate. Director: **Robert King.** Obras de J. C. Bach, J. S. Bach y Mendelssohn.

PAMPLONA De riguroso negro, en camisa, Robert King salió al escenario a paso vivo, liviano, feliz. Con su batuta corta, poco más larga que un lápiz, que a veces dejaba en los tiempos lentos, dio paso a la *Sinfonía n.º 6 en sol menor* de J. C. Bach. La sensación aquí, como en el resto del concierto, era que la música nacía de cada uno de los atriles, y no de un pentagrama abstracto. Por mucho que King tuviera la partitura en la cabeza, comprendida hasta el último detalle, dirigía compás a compás, nota a nota, con expresivos movimientos de todo el cuerpo, intercambiando miradas constantemente con los músicos. Ello hacía que el conjunto fuese portentoso, de una riqueza insospechada.

En la célebre *Suite orquestal n.º 3* de J. S. Bach



los expresivos movimientos de King se acentuaron, quizá porque la orquesta se sentía más incómoda en este barroco puro que el inglés trataba de extraer de una formación sinfónica, por muy reducida que estuviera la plantilla. Y es asombroso

hasta qué punto lo logró, sobre todo en el sonido, pulcro, brillante, colorista, rico, nunca apelmazado. La música fluía sólidamente construida. Una frase, un intervalo, podían articular todo un pasaje. No obstante, el conjunto evidenciaba que

la orquesta no estaba en su registro natural, lo que restó frescura al resultado.

La *Tercera Sinfonía* de Mendelssohn ocupó toda la segunda parte del concierto. En un primer momento, podía dar la impresión de que, empleando términos literarios, la exhaustiva puntuación del texto entorpecía el vuelo de la prosa mendelssohniana. Porque King siguió aquí con sus movimientos nerviosos, de escultor que cincela, creando el conjunto a partir de sus elementos más simples, dando a la frase mil veces oída un sentido nuevo. El resultado, sin embargo, fue todo menos envarado. Impulsada por sus múltiples músculos y articulaciones, la música volaba libremente, y a gran altura, mostrando aspectos nuevos.

David Armendáriz

Ciclo de la OSE

CONTUNDENTE Y EFECTISTA

Kursaal. 17-II-2005. Jennifer Larmore, contralto. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Orfeón Pamplonés. Escolanía del Orfeón Pamplonés. Director: **Oleg Caetani.**

SAN SEBASTIÁN Cuando uno asiste a la interpretación de la *Tercera* de Mahler, o tiene la suerte de cantar el último movimiento de la *Segunda*, cae en un estado mental que se bandea entre encontradas sensaciones que abarcan desde la grandeza más absoluta del universo hasta las más bajas miserias humanas. Es todo un ejercicio de introspección personal aunque llegar a esos estados dependa, lógicamente, de los intérpretes y en gran medida de una batuta que sepa sacar todo el jugo que existe detrás de las concepciones del autor. No es tarea fácil ni sencilla encontrar la pura esencia de la filosofía que

subyace en la mente de un Mahler que compuso un grandioso himno a la naturaleza, de humanas reminiscencias, en el más amplio sentido del término. Oleg Caetani se esmeró en ello y los resultados obtenidos fueron destacables. Contó con la motivación de los profesores de la Sinfónica de Euskadi a lo largo de la hora y media aproximada de su ejecución y eso favoreció a una versión que supuso un gran festín sonoro, contundente, efectista, matizado, en permanente búsqueda de la quintaesencia mahleriana, con logradas prolongaciones a través de un gesto lleno de dinamismo y construyendo unos hermosos fraseos llenos de vida. La

sinfonía más larga compuesta por Mahler obtuvo altas cotas de calidad musical en el intenso primer movimiento, donde Caetani incidió en los contrastes sonoros que lo caracterizan, paseando posteriormente de manera ágil por los movimientos a modo de Scherzo hasta concluir en el enorme Adagio del sexto movimiento donde la apoteosis final supuso un auténtico goce para los sentidos.

Si uno pretende encontrar la perfección sonora, éste no fue el caso porque cierto es que hubo desajustes puntuales y alguna que otra desacertada intervención por parte de algunos metales, tanto entre los que sonaron dentro y fuera del escenario,

sin embargo si se analiza en su totalidad es innegable que el resultado fue acertado y lleno de magia. En ese sentido tuvo mucho que ver el trabajo de la contralto norteamericana Jennifer Larmore que supo sacar el máximo provecho del texto que parte de un poema del *Zaratustra* de Nietzsche tanto en su canto solo como cuando le acompañaron las voces de los niños y niñas de la Escolanía del Orfeón Pamplonés, que cantaron con una seguridad aplastante, junto a las voces blancas del coro de adultos que quedaron un tanto diluidas respecto a los más jóvenes.

Íñigo Arbiza

La tragedia antigua

EL MUNDO BARROCO DE *POPPEA*

Teatro de la Maestranza. 3-II-2005. Monteverdi, **La coronación de Poppea.** Ángeles Blancas (Poppea), Agata Bienkowska (Nerón), Milena Storti (Otón), Manuela Custer (Octavia), Giovanni Battista Parodi (Séneca), María Costanza Nocentini (Drusila). Orquesta Barroca de Sevilla. Director musical: **Christophe Rousset.** Director de escena: **Graham Vick - Franco Ripa di Meana.**



Guillermo Mendo

Ángeles Blancas y Agata Bienkowska en *La coronación de Poppea* de Monteverdi en el Teatro de la Maestranza

SEVILLA Hermosos decorados, generosos espacios, sugerente luminotecnia que potencia el juego de luces y sombras. Un buen escenario para la representación de un drama musical complejo y fascinante para quien se interese por los orígenes del género. La riqueza de *La coronación de Poppea* reside tanto en su expresiva e innovadora música como en el desconcertante texto del "incógnito" Busenello. Música y texto, fundidos en el ideal de la "tragedia antigua", conforman un mundo de pasiones contrastadas, en las que se indaga con lucidez y se exponen con patetismo, humor y cinismo. Todo mezclado y revuelto para hacer más expresivos los contrastes. A más dolor, más humor. Todo muy barroco. El triunfo de Amor (de la sensualidad) sobre todo lo demás. Claro que en apariencia, en

la del mundo al revés de un carnaval veneciano, el de 1643, que recobra una progresiva actualidad.

Muchos son los directores, artísticos y musicales, cantantes, escenógrafos, estudiosos, espectadores, público en general, que se interesan por esta obra maestra, atribuida al anciano Monteverdi y en la que participaron, sin duda, otros compositores. Fruto de este creciente interés ha sido la excelente producción del Teatro Comunale de Bolonia, dirigida en su día por Graham Vick, y hoy repuesta en el coliseo maestrante de la mano de Franco Ripa di Meana. La puesta en escena resultó sobria y seria, tal vez demasiado esto último, lo que le restó movilidad a la acción y volvió a la obra un tanto monótona. Pero la interpretación musical compensó en buena parte esa pesantez. Desde el clave,

Christophe Rousset dirigió con rigor y delicadeza a una Orquesta Barroca plena de entusiasmo por su cometido. Rousset estuvo muy atento también a las voces. No era un elenco muy homogéneo, ni la mayoría especialista en el canto barroco, pero en conjunto las voces respondían a una concepción musical caracterizada por el lirismo con especial hincapié en los matices pianos. El personaje más atractivo resultó ser la Poppea de Ángeles Blancas. A su hermosa voz hay que añadir su sensual figura y su buen hacer como actriz. Frente a ella el Nerón de Bienkowska se quedó un tanto pequeño. Otón se redujo aún más (lo que sería este papel cantado por un castrado de aquellos). Octavia no conmovió como se esperaba en su desgarradora despedida de Roma. Ni Drusila fue del todo la gran heroína de la partitura. Séne-

ca representó bien su ingrato personaje. Su muerte entre los suyos tal vez fue lo más conseguido dramáticamente. Y los demás, las nodrizas, diosas, paje, Amor, etc., en un buen nivel para el espectador exigente. Entre ellos destacaría la muy cálida voz de Ana María Ramos como Arnalta, especialmente velando el sueño de Poppea; los buenos recursos vocales y dramáticos del travestido Enrique Viana como Nodriza; y el golpe de efecto teatral de Amor cantando con voz llena desde la barandilla del paraíso.

No todos los espectadores aplaudieron al final, porque muchos habían abandonado sus puestos en los entreactos. Bien merece la pena adentrarse en el mundo barroco de *La coronación* para no perderse la oportunidad de gozarla nuevamente.

Jacobo Cortines

Una recuperación de Martín y Soler

ESPECTÁCULO A MEDIAS

Palau de la Música. 2-II-2005. Amparo Ferrer, narradora. Coro de la Generalitat Valenciana. Estil Concertant. Director: **Juan Luis Martínez.** Martín y Soler, *Didone abandonée*.



Johann Jacobs

Juan Luis Martínez y Estil Concertant en el Palau de Valencia

VALENCIA En el año intermedio entre el 250º aniversario del nacimiento de Martín y Soler y el segundo centenario de su muerte, se ha presentado en versión de concierto un ballet escrito durante el período terminal en San Petersburgo y recuperado por Giuseppe de Matteis.

Aunque su puñado de coros se canta en italiano, el estilo de *Didone abandonée* es tan francés como su título; francés clásico en fase, más que tardía, obsoleta. Sólo en los dos últimos de sus cinco actos (veintitrés minutos de un total de sesenta y cuatro), el drama argumental obtiene una traducción sonora con ciertas y hasta notables calidad de escritura y tensión emocional. Si en lo anterior las doce voces femeninas, las diez masculinas, la treintena de instrumentistas y el director de todos ellos habían hecho lo poco que

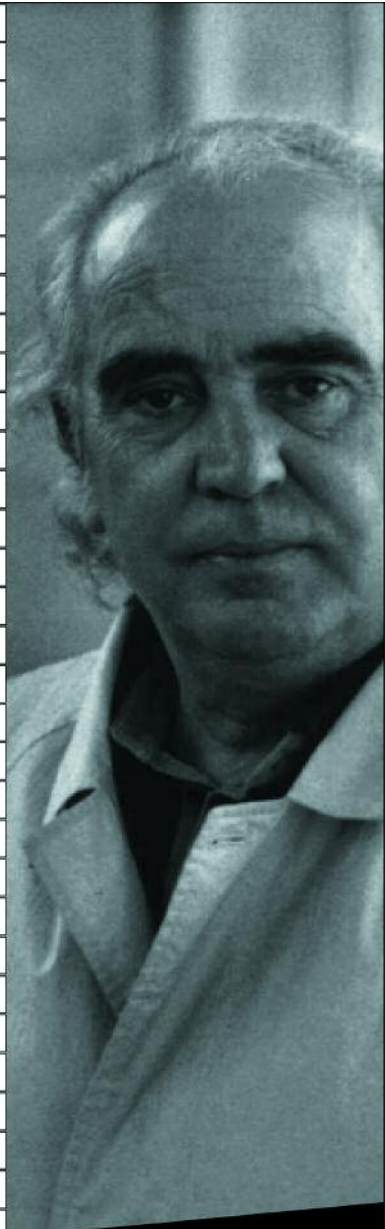
se podía con insulsas marchas y gavotas, fue en ese tramo postrero donde provocaron de veras el interés del oyente.

En el sueño de Eneas el solista de trompa falló varias notas, pero hay que reconocer el mérito de, sin válvulas, intentar tocar tan piano un pasaje que, precisamente por ello, salió tan delicioso, y en el que, como compensación, sí brillaron sus colegas de oboe y clarinete. Precisión técnica y garra expresiva definieron todo lo que siguió hasta el final.

¿Obra menor? Tanto como su intención. Pero ésta, la de simplemente divertir, sólo se podrá cumplir cuando, en lugar de una narración paralela, este espectáculo se monte entero, esto es, con una compañía de baile recortando sus movimientos sobre un decorado adecuado.

Alfredo Brotons Muñoz

CONCURSO DE PIANO



i



INFORMACIÓN Y BASES

www.amte.info y en el teléfono 978 611 451







Antón García Abril

Teruel 5, 6, 7 y 8 de mayo de 2005






Organizan

Colaboran

Patrocina

Fallida versión escénica de la ópera de Janáček, pero intensa en lo musical

KATIA ESTÁ SENTADA

Staatsoper. 22-I-2005. Janáček, **Katia Kabanova.** Melanie Diener, Ute Trekel-Burckhardt, Burckhard Fritz, Stephan Rügamer, Jaco Huipen, Katharina Kammerloher, Pavol Breslik. Director musical: **Julien Salemkour.** Director de escena: **Michael Thalheimer.**

BERLÍN Después del de Doris Dörrie y antes del de Bernd Eichinger, hemos podido asistir en la Staatsoper a otro debut operístico de un director de cine o de teatro. Michael Thalheimer ha montado *Katia Kabanova* como un drama de relaciones extremadamente reducido en lo visual y en la acción. Un teatro frío, muy actual, donde los grandes sentimientos se convierten en banal retórica, los personajes ni siquiera se encuentran en los momentos íntimos y los contactos se congelan. Katia está como atada, con su vestido verde de flores, a una silla de cocina a la derecha del proscenio —ánimicamente atrofiada, casi incapaz de moverse y sólo predispuesta a un cambio en su triste condición. A la izquierda, una pared inclinada, decorada con flores rojas, y al fondo una enorme luna sobre un triste muro gris bastan para mostrar lo infeliz de su vida. En el curso de la acción, esta pared se acerca imperceptiblemente cada vez más hasta que amenaza con ahogar a Katia en su espacio vital. El mundo exterior irrumpe en la acción a través de una pasarela que todos tratan de cruzar a su manera: con un atrevido salto, un precavido paso o un fatigoso rodeo. Sólo las dos criadas, Glasha y Feklusha (Carola Nossek y Borjana Mateewa) lo atraviesan una y otra vez como observadoras mudas, ávidas de sensaciones —dos personajes nada transparentes, que contribuyen a la opresiva atmósfera como la suegra de Katia, Kabanicha, que no quita la vista de su odiada nuera. Ute Trekel-Burckhardt la interpreta como una mujer inhumana y tiránica, entre secretaria del partido y celadora de prisión, con una voz estriada, problemática en el



Burckhard Fritz, Melanie Diener y Ute Trekel-Burckhardt

agudo. Su hijo Tichon (Burckhard Fritz, con un compacto metal tenoril) es un tipo grasiento y sin voluntad, totalmente entregado al severo mando de su madre.

En momentos aislados Thalheimer supo guiar a los personajes de manera trepidante, y los cantantes trabajaron escénicamente con brillantez, aunque sin lograr sustituir el miserable escenario y la poco poética lectura de la obra, en la que la naturaleza está totalmente excluida. Aquí no hay ningún Volga, ni nada de agua. Cuando Katia, al final, con su salto en el río trata de liberarse de su culpabilidad moral pero también de sus cadenas, sólo da un paso hacia el elevado foso orquestal, que inmediatamente vuelve a bajar y hace desaparecer a la soprano entre los músicos, mientras desde los palcos de proscenio los otros observan inmóviles la tragedia. La Kabanicha coge con decisión la silla para quitar del camino también este último recuerdo de la esposa de su hijo.

En el papel titular, Melanie Diener contrapuso a la deprimente tristeza tanta emoción que nos sentimos cautivados atraídos por la intensidad de su gesto, la expresión de sus ojos llenos

de vida. En su sensible canto, con un cálido y lírico timbre de que sólo en algún agudo resultó un tanto rígido y con problemas de entonación y con problemas de entonación, explotó toda la añoranza del personaje. Fue conmovedor su adiós a la vida, con tonos visionarios, casi sobrenaturales. Esta impactante interpretación fue apoyada por Julien Salemkour al frente de la Staatskapelle Berlin, que desplegó con transparencia y sensibilidad el entramado melódico de Janáček, sin obviar los momentos más dramáticos de la partitura. Orquestalmente fue una gran velada, y el resto del reparto brilló también a alto nivel —Stephan Rügamer como un desconcertado y tímido Boris, con una voz de tenor lírico de mucho carácter; Jaco Huipen como grotesco Dikoi, Katharina Kammerloher como Varvara con una grata voz de mezzo y, sobre todo, el joven y atractivo Pavol Breslik como Kudriash, con brillante timbre tenoril y precisa articulación. El entusiasmo y la irritación mantuvieron la balanza al final de esta representación escénicamente fallida, pero musicalmente muy intensa.

Bernd Hoppe

Una vulgar versión de la obra maestra mozartiana

LAS BODAS (JUDÍAS) DE FÍGARO

Berlín. Komische Oper. 23-I-2005. Mozart, **Las bodas de Fígaro.** Carsten Sabrowski, Brigitte Geller, Tom Erik Lee, Maria Bengtsson, Stella Doufexis, Miriam Meyer, Caren van Oijen, Jens Larsen. Director musical: **Kirill Petrenko.** Director de escena: **Barrie Kosky.** Decorados: Klaus Grünberg. Vestuario: Marianne Häntzsche, Birgit Wünschmann.

La Komische Oper ofrece una estridente astracana con la nueva producción de *Las bodas de Fígaro*. Al montaje de Barrie Kosky le falta todo tipo de seriedad, y las confusiones y turbulencias de la acción se traducen aquí en un exceso de movimiento sin sentido.

En un enorme armario ropero, entre las perchas de sus vestidos, la Condesa encuentra un refugio donde abandonarse a su nostalgia. Maria Bengtsson, con timbre melancólico y un agudo

luminoso, cantó su primera aria con un impulso realmente dramático que reflejó su desesperación, y la segunda con un *piano* maravillosamente flotante. Tom Erik Lee interpretó al Conde con aire simpático e inofensivo, con una voz agradable y clara, a la que sin embargo le faltó potencia y peligrosidad. En el acto III vemos al Conde en su clase de gimnasia ante un elevado torreón coronado por un acuario con una enorme medusa. Por qué el regista australiano introduce

aquí una boda judía donde las dos damas de honor se convierten en rabinos y un acordeonista toca música adicional es algo que se me escapa. ¿Y por qué en el parque, donde en lugar de arbustos unas pequeñas lámparas de pie con sombrillas verdes sustituyen a la naturaleza, Cherubino y Barbarina tienen que orinar en una montaña de manzanas? En cualquier caso, Stella Doufexis y Miriam Meyer son una pareja fresca y agitada. Carsten Sabrowski dio a Fígaro una voz también

ordinaria y limitada en el agudo. Por el contrario, Brigitte Geller nos deleitó como Susanna, tan ágil en el *parlando* como en la escena.

A la gruesa lectura teatral de la obra correspondió la versión musical de Kirill Petrenko, ruidosa y con *tempo* frecuentemente forzados. Al menos, Lutz Kohl al forte-piano logró con su imaginativo acompañamiento despetar la necesaria atención en los recitativos.

Bernd Hoppe

Disparatada producción de *Giulio Cesare* de Haendel

CALZONCILLOS Y CARTONES

Staatsoper. 13-II-2005. Haendel, **Giulio Cesare in Egitto.** Gabriele Rossmannith, Maite Beaumont, Yvi Jänicke, Moritz Gogg, Martin Wölfel, Aleksandra Kurzak. Director musical: **Alessandro de Marchi.** Directora de escena: **Karoline Gruber.** Decorados: Thilo Reuther. Vestuario: Henrike Bromber.

HAMBURGO En la nueva producción de la ópera de Haendel *Giulio Cesare in Egitto* en la Staatsoper de Hamburgo, vemos uno más de esos típicos decorados basura que no se detienen ante ningún horror. No faltan la nevera llena de latas de cerveza ni la bañera, luces de neón y anuncios luminosos, cartones y cajas, carteles y cortinas de plástico, eslóganes y frases desde "Welcome to Egypt" (Bienvenido a Egipto) hasta "Fuck the Egyptians" (Que se jodan los egipcios) —todo resulta no sólo miserable y perturbador, sino terriblemente anticuado.

La directora de escena Karoline Gruber muestra sus armas en diferentes formas —del amor trágico de la viuda Cornelia, pasando por el coqueteo de Cleopatra y la ambición de César hasta la sádica lujuria de Achillas y el perverso fetichismo de Tolomeo. Al final, sin embargo,



Gabriele Rossmannith y Kate Aldrich en *Giulio Cesare in Egitto*

renuncia al *lieto fine* y muestra a una pareja completamente desolada, presa de la confusión y el distanciamiento. Al apático César parece haberle abandonado su valiente ardor guerrero; Cleopatra está mentalmente confusa e interpreta su jubilo *Da tempeste* con una risa histérica a modo de escena de locura. César se marcha (hacia Roma, segura-

mente no); Cleopatra, que ha obtenido del muerto Achillas unos calzoncillos con los colores de la bandera alemana, se queda sola y perpleja. No hay coro final —la música suena sin palabras...

Hubo momentos musicalmente gratificantes, aun cuando Alessandro de Marchi favoreció un modo de tocar demasiado alambicado. Fue de agradecer también

que la casi integridad de la versión, en la que hasta se incluyó el aria de Nireno *Qui perde un momento*, cantada por Gabriele Rossmannith con un timbre encantador y pleno de soprano. Otro ejemplo de gran talento lo ofreció la joven mezzosoprano Maite Beaumont como Sesto. Sus arias no sólo tuvieron belleza vocal, sino también énfasis juvenil y enérgico aplomo. Su voz se unió maravillosamente a la de Yvi Jänicke en el dúo con Cornelia. Achillas fue Moritz Gogg, con sonoro timbre baritonal, y Martin Wölfel le dio a Tolomeo su adecuado aire excéntrico, pero su voz de contrateno no tuvo la necesaria incisividad ni la suficiente proyección. Aleksandra Kurzak cantó el papel de Cleopatra con elevado virtuosismo. Con su andrógino timbre, Kate Aldrich fue un adecuado César.

Bernd Hoppe

Bach

Cantatas y Pasiones.

Ahora, estar cerca del cielo
le costará muy poco



Estuche
de 60 CD's

Las
Cantatas
Sacras Completas
Nikolaus Harnoncourt
Gustav Leonhardt

Johann Sebastian Bach. Las Pasiones.
Pasión según San Mateo y Pasión según San Juan.
Nikolaus Harnoncourt Concentus musicus Wien



Estuche de 5 CD's



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Estreno de Battistelli

SIN CONTRASTES

De Vlaamse Opera. 30-I-2005. Battistelli, **Richard III.** Scott Hendricks, Lisa Houben, Lynne Dawson, Anne Mason, Urban Malmberg. Director musical: **Luca Pfaff.** Director de escena: **Robert Carsen.** Ecenografía: Radu Boruzescu.

AMBERES La Ópera Flamenca encargó al compositor Giorgio Battistelli (1953) una nueva ópera basada en el *Ricardo III* de Shakespeare, un "drama per musica" en dos actos con libreto de Ian Burton. Burton, que ha sido el dramaturgo de Robert Carsen desde hace 18 años, respetó la obra original e incluso conservó algunas de sus citas más conocidas como "Ahora es el invierno de nuestro descontento" y "Un caballo, un caballo, mi reino por un caballo" pero adaptó y modernizó el texto y eliminó algunos de los personajes de Shakespeare. También marcó claramente las diferencias entre las tres escenas de las coronaciones de Eduardo IV, Ricardo y Enrique VII, lo cual dio al compositor amplias oportunidades para expresarse musicalmente y diversificar las escenas de los coros, las escaramuzas y batallas, y los fantasmas. Por desgracia, Battistelli no estuvo a la altura de la ocasión. Su hinchada partitura se desborda y ahoga al oyente en una vorágine de fuertes sonidos que a veces hacen casi imposible oír a los cantantes. Su partitura tiene virtuosismo pero carece de contrastes. Hay algunas hermosas páginas dedicadas al coro que canta en vivo en escena y a la vez electrónicamente de entre bastidores, y un magnífico trío en el segundo acto para las mujeres, pero los otros personajes se dirigen los unos a los otros individualmente, acompañados por un sinfónico y colorido sonido que no ofrece un momento para reflexionar o respirar.

Los instrumentos de percusión y de metal dominaban tanto que a veces el equilibrio orquestal no era tan bueno como podía

haber sido. Quizá también tuviera una parte de la culpa el director Luca Pfaff que conoce bien la música de Battistelli, pero no fue capaz de conseguir una óptima interpretación de la nueva partitura que, al parecer, el compositor no había terminado del todo cuando empezaron los ensayos.

El director Robert Carsen presenta este drama de reyes, ambición y asesinato como si fuera una obra de un teatro de variedades. Los decorados de Radu Boruzescu, espléndidamente iluminados, presentan un decrepito circo en el que casi todos los personajes están vestidos de color negro, incluso sus bombines y paraguas, como si fueran funcionarios ingleses. Portan carteras o palas, según sus tareas. Los jóvenes príncipes aparecen montados en pequeñas bicicletas y más tarde se retiran sus cadáveres en carretillas. Ricardo III está claramente metido en su papel, del que disfruta, y aunque de vez en cuando ejecuta un baile de espectáculo de variedades su personaje siempre resulta peligroso. El barítono Scott Hendricks hizo una espléndida interpretación y cantó con voz clara y buena proyección del texto. Todo el reparto, en el que las oscuras y bajas voces masculinas dominan, tiene buen nivel, especialmente Urban Malmberg en el papel del servil Buckingham, Russel Smythe como el honrado Hastings, Mark Tvis como el melodioso Clarence, Lisa Houben, la desesperada Lady Anne, y Anne Mason, la extraordinaria Duquesa de York.

En general, fue una buena representación de una nueva ópera que merece la pena oír más de una vez.

Erna Metdepenninghen



marzo - julio 2005

temporada
2004-2005

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

12 VIERNES 18 MARZO

CONCIERTOS DE SEMANA SANTA

JUANJO MENA *director*
CORO DE LA OFGC / LUIS GARCÍA SANTANA *director*
ELENA DE LA MERCED *soprano* / JOSEP MIQUEL RAMÓN *barítono*

Fauré Réquiem
Guridi Diez melodías vascas
Ravel Dafnis y Cloe. Suite nº 2

13 VIERNES 1 ABRIL

RAYMOND LEPPARD *director* / DEZSŐ RÁNKI *piano*

Arriaga Los esclavos felices. Obertura
Schumann Introducción y Allegro appassionato*
Liszt Totentanz
Haydn Sinfonía nº 104 "Londres"

14 VIERNES 22 ABRIL

GÜNTHER HERBIG *director*

Takemitsu Réquiem para cuerdas*
Wagner Idilio de Sigfrido
Bruckner Sinfonía nº 9*

15 SÁBADO 23 ABRIL

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

VÍCTOR PABLO PÉREZ *director* / JIAN WANG *violonchelo*

Elgar Concierto para violonchelo
Elgar / Payne Sinfonía nº 3

16 VIERNES 29 ABRIL

PEDRO HALFFTER *director* / JOANNA MACGREGOR *piano*

Ives Central Park in the dark*
Gershwin Concierto en Fa
Scriabin Sinfonía nº 2*

17 VIERNES 20 MAYO

JOHN AXELROD *director* / ARA MALIKIAN *violin*

Monasterio Concierto para violín*
Chaikovski Sinfonía nº 4

VIERNES 28 MAYO **18**

CONCIERTO DÍA DE CANARIAS

GLORIA ISABEL RAMOS TRIANO *directora*
OLIVER y JOSÉ MARÍA CURBELO *pianos*

M. Bonino Capricho sinfónico. Estreno absoluto*
Poulenc Concierto para 2 pianos
Mendelssohn Sinfonía nº 4 "Italiana"

VIERNES 3 JUNIO **19**

EDMON COLOMER *director* / LOLA CASARIEGO *mezzosoprano*

Gerhard Danzas de Don Quijote
Ravel Sheherazade
Beethoven Sinfonía nº 2

SÁBADO 25 JUNIO **20**

PEDRO HALFFTER *director*

Mahler Sinfonía nº 7 "La Canción de la Noche"

SÁBADO 1 JULIO **21**

CHRISTOPH KÖNIG *director*
CORO DE LA OFGC / LUIS GARCÍA SANTANA *director*
RAQUEL LOJENDIO *soprano* / GUSTAVO PEÑA *tenor*
GÜNTHER GROISSBÖCK *bajo*

Haydn La Creación*



CONCIERTO EN FAMILIA 4

SÁBADO 12 MARZO. SALA GABRIEL RODÓ (OFGC). 12.30 hs

"PULCINELLA" Música de Igor Stravinski

ADRIAN LEAPER *director*
FERNANDO PALACIOS *narrador*

*Por primera vez OFGC

Todos los conciertos se celebrarán en el Auditorio Alfredo Kraus a las 20.30 hs excepto el Concierto en Familia



OFGC: Paseo Príncipe de Asturias s/n
35010 Las Palmas de Gran Canaria

INFORMACIÓN: 928 472 570
www.otgrancanaria.com

Oriente-Occidente

ÓPERA ZEN

Ópera. 28-I-2005. Xu Shuya, *La nieve en agosto*. Wu Hsing-Kuo, Pu Tsu-Chuan, Yeh Fu-Run, Tsao Fu-Yung, Nicole Fournié, Marc Terrazzoni, Patrice Berger, Jean-Jacques Doumène. Conjunto de instrumentos chinos de Taipei. Orquesta y Coros de la Ópera de Marsella. Director musical: **Marc Trautmann**. Director de escena y decorados: **Gao Xingjian**.

MARSELLA Seductor híbrido de ópera de Pekín y ópera occidental, *La nieve en agosto* es de un compositor chino de la generación de Tan Dun, menos conocido que éste pero mucho más auténtico y original. Nacido en 1961 en Changchun, perteneciente a una familia de músicos e instalado en París desde 1988, donde estudia con Alain Bancquart, Gérard Grisey, Betsy Jolas e Ivo Malic, Xu Shuya es un creador fecundo. Su música amalgama sin artificio las influencias chinas y europeas, lo que le ha permitido figurar muy pronto entre los compositores más interpretados de su generación. Profesor de composición en el Conservatorio Nacional de Pekín, ha colaborado para la primera de sus dos óperas, *La nieve en agosto*, con Gao Xingjian, escritor chino afincado en París, Premio Nobel de Literatura en 2000, que firma también la puesta en escena.

Compuesta en 2002 y revisada en 2004, se estrena



La nieve en agosto de Xu Shuya en la Ópera de Marsella

ahora en Marsella su segunda versión. A través de la historia de Huineng, sexto patriarca Zen (638-713), la obra cuenta el itinerario de un joven que toma conciencia de ser Buda e invita a cuestionarse el camino del hombre a través de la soledad. *La nieve en agosto* es la primera ópera que asocia cantantes occidentales y artistas de la ópera de Pekín, con su gestualidad y sus formas específicas de declamar y cantar un texto, mientras los antiguos instrumentos chinos que les acompañan —saxian, xun, diversas percusiones— se integran en

una orquesta occidental. La obra se sitúa así entre el canto de altura indeterminada confiado a actores con una técnica vocal oriental y el canto de tradición clásica. Los personajes se reparten en dos grupos distintos, uno pequinés y otro formado por cuatro solistas líricos (soprano, tenor, barítono, bajo); cada grupo interviene simultáneamente, lo que permite al compositor desdoblarse el pensamiento del héroe, expresándose a la vez en *parlando* y cantando.

Si no fuera por el uso excesivo del primer modo de expresión vocal, distinti-

vo de la ópera de Pekín, *La nieve en agosto* se impondría como un indiscutible logro, tanto por lo atractivo del argumento y su sugerente tratamiento como por la variada escritura instrumental, fundada en un lenguaje que asocia una sintaxis compleja a una expresividad inmediatamente accesible. Aunque despojada, la escenografía evoca con acierto la diversidad de escenas y lugares de la acción y la multitud de personajes no interfiere en su comprensión. Entre los numerosos papeles, hay que destacar la interpretación de Wu Hsing-Kuo, uno de los grandes actores de la ópera de Pekín, como patriarca Huineng. La dirección precisa de Marc Trautmann, que dirigió el estreno de la primera versión en Taiwán en 2002, ha contado con una orquesta de la Ópera de Marsella en gran forma, así como los coros, que cantaban en chino por primera vez.

Bruno Serrou

Intenciones y resultados

EL MODO DE VIDA DE TAKEMITSU

Théâtre du Châtelet. 24-I-2005. Takemitsu, *My Way of Life*. Georgette Dee, Christine Oesterlein, Juliette Gréco, Mélanie Fouché, Karen Rettinghaus, Lucienne Boyer, Dwayne Croft, Tony Bennett. Yasunori Yamaguchi, percusión; Yukio Tanaka, biwa; Kifu Mitsuhashi, shakuhachi; Daisuke Suzuki, guitarra. Coro Accentus. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Director musical: **Kent Nagano**. Director de escena: **Peter Mußbach**. Decorados: Erich Wonder. Vestuario: Eiko Wonder.

PARÍS Toru Takemitsu (1930-1996), que habría cumplido setenta y cinco este año, ha sido el iniciador de la fusión entre música occidental y música tradicional nipona. Criado desde su infancia en el arte del koto, instrumento que tocaba su tía, marcado más tarde por el descubrimiento de Debussy y Copland, realiza rápidamente la simbio-

sis entre las culturas europea y japonesa, bebiendo tanto de la vanguardia y la electrónica como de los modos de expresión populares, pop, cine o jazz. Intelectual autodidacta abierto a todas las artes (fundó en 1951 el Taller experimental de Tokio que reunía actores, artistas plásticos, poetas y compositores), mundialmente conocido por su centenar de

músicas de films (sobre todo sus colaboraciones con Akira Kurosawa), Takemitsu no penetrará en los arcanos de la música tradicional de su país hasta comienzos de los años sesenta, integrando en la orquesta occidental instrumentos como el biwa y el shakuhachi en una de sus páginas más célebres, *November Steps* (1967).

El director americano de

origen japonés Kent Nagano, que conoció bien a Takemitsu, recuerda que el compositor había buscado mucho tiempo un argumento y un libretista para la ópera que el Teatro de Lyon —del que Nagano era director musical— le encargara en 1987. Takemitsu escogió el fruto de uno de sus sueños, la historia de una joven que se rebela contra sus padres y

Entre Nerón y Pinocho

FANTASÍA IMPERIAL

París. Opéra, Palais Garnier. 30-I-2005. Monteverdi, **L'Incoronazione di Poppea**. Anna Caterina Antonacci, Diana Axentii, Jaël Azzaretti, Monica Bacelli, Lucia Cirillo, Valérie Gabail, Miah Persson, Antonio Abete, Barry Banks, Jacek Laszczkowski, Topi Lehtipuu, Robert Lloyd, Guy de Mey, Dominique Visse. Solistas de la Freiburger Barockorchester. Monteverdi-Continuo-Ensemble. Director musical: **Ivor Bolton**. Director de escena: **David Alden**. Decorados: Paul Steinberg. Vestuario: Buki Shiff.

Si bien se remonta a 1997, esta nueva producción recoge las investigaciones musicológicas más actuales. La visión de David Alden resulta menos irritante que la de David McVicar contemplada en el Teatro de los Campos Elíseos el pasado octubre (ver SCHERZO de noviembre), aunque deba reprocharse tanto al director de escena americano como al británico tomar demasiado a la ligera la urdimbre dramática de la obra, con efectos a veces excesivos. Puede deplorarse, por ejemplo, que la Nodriza de Popea sea una enfermera de la Cruz Roja y que los próximos a Séneca luzcan el mechón de Tintín o incluso jueguen al yo-yo a la muerte del filósofo. Estas confianzas se inscriben en una idea general que, sin embargo, no perjudica al texto, incluso si al final del tercer acto las loas al amor canta una especie de Pinocho. Aunque parezca alejarse del argumento, Alden no desvirtúa el propó-



L'Incoronazione di Poppea en el Palais Garnier

sito de Monteverdi pero, tratada a la manera de una *sit-com* americana, la obra queda desposeída de su grandeza cayendo inútilmente en la grosería.

Discreta pero juiciosamente acompañado por Ivor

Bolton al frente de un conjunto de quince instrumentistas, el reparto resulta globalmente homogéneo. Dominique Visse (Arnalta, Nodriza) se impone entre los papeles secundarios, con sus excesos habituales, pero mejor de

voz que en la producción de McVicar. Robert Lloyd, de voz profunda y segura, es un Séneca poco sagaz, mientras Valérie Gabail encarna un Amor convincente, Monica Bacelli un noble Octavio, Christophe Dumaux un Otón insignificante, Miah Persson una encantadora Drusila y Barry Banks un Valletto cínico. Confiado indistintamente a un hombre o una mujer, Nerón está representado aquí por un tenor que juega a contratar. Bajo los rasgos demacrados de Jacek Laszczkowski, que no siempre canta ajustado, apenas se le entiende y con problemas en los cambios de registro, el emperador raramente se eleva al nivel de la amante que lo ha hechizado. Después de haber brillado como Nerón en el Teatro de los Campos Elíseos, Anna Caterina Antonacci, con su emocionante actuación, logra una Popea bella y sensual, más loca de amor que mujer fatal.

Bruno Serrou



My Way of Life de Takemitsu en la producción de Peter Mussbach

una sociedad represiva, y lo confió al guionista americano Barry Gifford. Este libreto ha sido finalmente llevado al pentagrama por Ichiro Nodaira, cuya ópera, *Madrugada*, será estrenada en julio

próximo en el Festival de Schleswig-Holstein bajo la dirección de Nagano.

A falta de ópera y a sugerencia de la esposa del compositor, los iniciadores del proyecto han creado un

espectáculo a partir de obras representativas de diversos géneros y que ilustran las etapas más significativas de su carrera. La idea de un homenaje es buena en sí, pero los buenos sentimientos no siempre engendran buenos resultados; esto es, por desgracia, lo que acaba de ocurrir. La elección de las cinco obras, efectuada por Nagano, es interesante en sí, pero no siempre significativa pues, si bien figuran indiscutibles obras maestras como el *Réquiem para cuerdas*, *November Steps* o *Munari by Munari*, quedan aplastadas por la puesta en escena, una intriga traída por los pelos. El trabajo de Peter Mußbach

parece sólo una excusa para una lujosa producción de impulsos mórbidos que gira sin sentido, tan pretenciosa que termina aburriendo. Queda un reparto de gran altura, con el barítono Dwayne Croft, el coro Accentus y la Deutsches Symphonie-Orchester de Berlín, entre otros, aunque, por decirlo brevemente, el conjunto hubiera resultado mejor en concierto, con una o dos obras más. El homenaje escenográfico será más completo y auténtico cuando se represente la ópera de Nodaira basada en la idea de Takemitsu.

Bruno Serrou

harmonia mundi

MARTA ALMAJANO



Música vocal del Seicento
Ferrari · Strozzi · Carissimi · Piccinini · Kapsberger · Monteverdi · Frescobaldi...



Per un bacio
Marta Almajano
Luca Pianca · archilaúd
Vittorio Ghielmi · viola de gamba

HMM 987058

LUCA PIANCA
archilaúd
VITTORIO GHIELMI
viola de gamba

En la época que vio en Italia el nacimiento y la consagración del género operístico, el "canto da camera", con acompañamiento del bajo continuo, representó el aspecto más refinado e innovador del arte vocal.

www.harmoniamundi.com

Homenaje a Dalbavie

PRESENCIAS MOROSAS

París. Radio France. Sala Olivier Messiaen. 31-I/13-II-2005. Festival Présences 2005. Obras de Dalbavie, d'Adamo, Rea, Wallin, Bouliane, etc. Ensemble L'Itinéraire, Ensemble Court-Circuit, etc. Directores musicales: **Marc-André Dalbavie**, **Pierre-André Valade**, etc.

La decimoquinta edición del Festival *Presencias* de Radio France, dedicado a la música contemporánea, se ha celebrado con una cierta morosidad. ¿Qué ha sido de esas muchedumbres que ayer mismo se atropellaban y prometían cada noche duplicar el número de espectadores...? Han bastado tres ediciones para que compositores e intérpretes se expresen ante patios de butacas semivacíos, como si se hubiera querido matar el único festival parisino de creación musical.

La edición 2005 se anunciaba sin embargo, desde un año antes, como la del regreso a la innovación, con el homenaje a Pierre Boulez con motivo de su ochenta cumpleaños. Este proyecto, preparado con un cuidado especial, ha fracasado tras unas disputas provincianas nacidas de un debate iniciado torpemente por algunos jóvenes compositores que ponían en duda la política musical de Radio France, seguido de una respuesta aún más torpe de René Koe-ring, exdirector de música de la Radio, lo que finalmente tendría como resultado el abandono del proyecto por parte de Boulez.

René Bosc, encargado de la programación de *Presencias*, se dirigió inmediatamente hacia uno de los protegidos de Boulez, Marc-André Dalbavie, que, a los cuarenta y tres años, se ha convertido en el hilo conductor de *Presencias* 2005.

Esta programación de urgencia apenas dejó tiempo a Dalbavie para prepararse, lo que ha obligado al compositor a aplazar algunos encargos, un *Concierto para piano* previsto para Londres, Chicago y Cleveland y una página orquestal para la

Filarmónica de Berlín, además de tener que acabar para *Presencias* una *Sinfonietta* prevista inicialmente para Japón. Una de las particularidades de este músico, profesor de orquestación en el Conservatorio de París y formado en la corriente espectral iniciada por Gérard Grisey, Tristan Murail y Michael Levinas, es su atracción por el color, el espacio, la melodía y la resonancia.

Así, algunas obras brillantemente interpretadas por el Ensemble L'Itinéraire bajo la dirección del compositor —cuya gestualidad es tan clara como la de Boulez, su maestro en la materia, aunque no alcance su expresividad—, han permitido degustar los diferentes estratos de la escritura del compositor, alternando los diversos programas secciones ricas en colores e intenciones con algunos otros momentos de letargo.

Además de Dalbavie, *Presencias* 2005 homenajeaba a Canadá —en relación con el festival Montreal/Nuevas músicas, que retoma en marzo una docena de obras estrenadas en febrero en *Presencias*—, a la vez que mantenía los intercambios con Escandinavia. En este marco, el concierto de Pierre-André Valade al frente del Ensemble Court-Circuit, de una calidad tan excepcional como L'Itinéraire, permitió escuchar una página de Dalbavie, *Axiom*, que tiene algo de Rachmaninov, junto a una obra delicada, *Lames*, del compositor franco-argentino Daniel d'Adamo (1966), una suite de miniaturas policromas del noruego Rolf Wallin (1957), *The Age of Wire and String*, y *Accident* del canadiense John Rea (1944).

Bruno Serrou

Del oratorio a la ópera

UN CHICO DE NUESTRO TIEMPO

English National Opera. 21-I-2005. Tippett, *A child of our time*. Gritton, Fulgoni, Robinson, Sherratt. Director musical: Martyn Brabbins. Director de escena: Jonathan Kent.



Neil Libbert

A child of our time de Michael Tippett en la producción de Jonathan Kent en la English National Opera

LONDRES Tippett escribió cinco operas en inglés usando sus propios textos. La mejor, *El rey Príamo*, es muy buena. Las otras son más problemáticas, algunas son extrañas, otras conmovedoramente fantásticas o incluso terribles. La *Knot Garden*, una ópera que incorpora todas esas cosas, recibirá múltiples producciones en 2005, ya que es el centenario del compositor. El Covent Garden pondrá su *Midsummer Marriage* en escena el próximo otoño.

Al contrario del Covent Garden, la English National Opera va a celebrar este aniversario ofreciendo el oratorio no dramático de Tippett. Sin duda, dado el sombrío tema, se eligió pensando en la conmemoración del Holocausto. Es también la obra más popular de Tippett, así que el éxito en taquilla está

garantizado. Además la ENO ha establecido una tradición, no demasiado recomendable, de dramatizar obras no operísticas, en concreto *La pasión según San Juan* de Bach y, dentro de poco, las *Visperas* de Monteverdi. Se teme que la *Creación* de Haydn, con las oportunidades que ofrece para incluir a animales, y *El sueño de Geroncio* de Elgar para almas que se despiden de este mundo, sean las próximas. ¿Dónde va a parar todo esto?

Por desgracia, lo que demostró la puesta en escena de Jonathan Kent fue que las obras abstractas de naturaleza apocalíptica o trascendental no necesitan estampas ni sacan provecho de ellas por muy soberbia que sea la escenificación. Mientras los espléndidos cantantes sorteaban una serie de exegéticos símbolos como la

espada, la piedra y los documentos de identidad, la comprensión que sentía el público para con ellos estaba reñida con su vergüenza que se experimentaba. Figuras vestidas de negro se movían por un escenario con escuetos decorados, algunas representando la esperanza, otras la desesperación. Algunas de las figuras se quitaron la ropa pero sólo un esbelto joven en calzoncillos se quedó para aguantar lo más recio de la portentosa visión de Tippett. Kent y sus escenógrafos, Paul Brown y Mark Henderson (luces), deben ahora exigir una auténtica ópera en compensación. Una deslumbrante zarza ardiente al final sugería lo potentes que pueden llegar a ser sus ideas dramáticas.

El Coro de la ENO, que no se amedrenta ante nada,

superó heroicamente todos los retos, y la orquesta y los solistas, bajo la dirección de Martyn Brabbins, tuvieron excelentes interpretaciones. La soprano Susan Gritton tiene una voz tan poderosa y delicada que flotó airosamente por todo el auditorio. El tenor Timothy Robinson cantó con sentimiento y con una claridad de palabra que no es frecuente.

El empleo de "espirituales" y las canciones de huida y exilio fue una característica muy atractiva e innovadora cuando la obra se estrenó en 1944. Pero ahora los sensibles arreglos de Tippett suelen mostrar las limitaciones de sus propias palabras. Interpretada con sencillez, a pesar de los excesos de la tarde, la obra fue como un bálsamo.

Fiona Maddocks

ANDANTE

ANDANTE

FRIEDRICH GULDA
BEETHOVEN • BACH
VIENNA PHILHARMONIC
GEORGE SZELL

UN PROGRAMME INÉDIT ENTièrement REMASTERISÉ
EN **CD & DVD**
• CATALOGUE ANDANTE
PRIX DÉCOUVERTE

FRIEDRICH GULDA
L.v. BEETHOVEN & J.S. BACH
CD/DVD/CATÁLOGO
AN 2080

ANDANTE

BEETHOVEN
FIDELIO
VIENNA STATE OPERA 1944 & 1953
CHORUS AND ORCHESTRA
DER WIENER STAATSOPIER
KARL BÖHM WILHELM FURTWÄNGLER

A Unique 4-CD Set Featuring Furtwängler and Böhm Conducting Fidelio
• Live Vienna State Opera performances from 1944 & 1953
• One-of-the-41-24-bit remastering
• Companion book with scene-setting essays and rare images

KARL BÖHM & WILHELM FURTWÄNGLER
L.v. BEETHOVEN: *Fidelio*
Böhm, 1944: Neralic, Schöffler, Ralf, Konetzni, Seefried
Furtwängler, 1953: Poell, Edelmann, Windgassen, Mödl
Coro y Orquesta de la Ópera de Viena
AN 3090

ANDANTE

BERG
WOZZECK
VIENNA STATE OPERA FESTIVAL 1953
BERRY • LORENZ • DICKIE • KLEIN • DÖNCH • PRÖGLHÖF
ORCHESTRA AND CHORUS OF THE
VIENNA STATE OPERA
KARL BÖHM

Previously unreleased recording of Berg's masterpiece:
• Böhm conducts a Legendary Cast including Berry and Lorenz
• 1953 Performance of the Vienna State Opera is part of the Historic Sound
• Companion Book with Essays on the Work, Photos, full Libretto

ALBAN BERG
Wozzeck
Berry, Lorenz, Dickie, Klein, Dönch, Pröglhöf
Coro y Orquesta de la Ópera de Viena. Dir.: Karl Böhm
MIDEM Classical Awards
Mejor Grabación Histórica
AN 3060

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

Estreno italiano de la obra maestra de Enescu

EDIPO EN EL DIVÁN

Teatro Lirico. 12-I-2005. Enescu, **Edipo.** Stefan Ignat, Ildiko Komlosi, Georg-Emil Crasnaru, Cinzia De Mola. Director musical: **Cristian Mandeal.** Director de escena: **Graham Vick.** Escenografía y vestuario: Tim Northam.



CAGLIARI Como de costumbre, el Teatro Lirico de Cagliari abre su temporada con un título en estreno italiano, esta vez el *Edipo* de Enescu. Fruto del trabajo de toda una vida, *Edipo* —luego de la triunfal acogida en la Ópera de París en 1936— ha desaparecido prácticamente de las programaciones. Escuchádola, no se alcanza a entender por qué: Enescu, que fue un músico de talento extraordinario, no escatima ni una dificultad para esta partitura, no sólo gracias a una escritura orquestal en verdad densa y compleja, sino también por una vocalidad ciertamente desacostumbrada, que comprende incluso emisiones en *glissando* y en cuartos de tono. La noble idea de Enescu, y su libretista Edmond Fleg, es la de exponer la tragedia de Edipo, aniquilado por un destino ciego y cruel, como la historia de un hombre, que a pesar de los terribles golpes adversos, no se pliega ante nada, gracias sobre todo a su fe en la naturaleza humana. Un mensaje profundo que encuentra un vehículo adecuado en la música de Enescu, que reúne en esta partitura toda su sabiduría compositiva, pasando de la cita de la amada música popular al experimentalismo más avanzado, armonizando el conjunto gracias a esa tensión ética. Es muy difícil dar cuenta apropiada de seme-

jante trabajo, rodeado de dificultades de todo género. El papel titular resulta inclemente, sobre todo en los dos actos finales. Stefan Ignat no posee una voz fea pero le faltan entonación y carisma, razones por las que se limitó a paliar los daños, pero sin profundizar como es debido en su personaje. A su lado, la magnífica Ildiko Komlosi (en el papel de Yocasta) y Georg-Emil Crasnaru en el de Tiresias, los dos únicos cantantes —junto a Cinzia De Mola (La Esfinge)— que se elevaron sobre la rutina. Por su parte, Mandeal —que conoce la partitura a la perfección— dirigió de modo conciso, preocupándose más de mantener juntos foso y escena que de interpretar. Discreta la prestación de la orquesta, sobrepasada de largo por el coro, implicado desde la primera escena.

Vick firmó uno de sus mejores espectáculos, ambientándolo en una época que podía fácilmente imaginarse como a comienzos del siglo XX, el director británico estilizó hábilmente las referencias a la Grecia clásica a fin de sumergir la ópera en la modernidad. No por azar, cada vez que Edipo o Yocasta aparecen en escena alguno de ellos se sienta en una *chaise long*, símbolo claro del diván del psicoanalista, en referencia a Freud deliberadamente buscada.

Carmelo de Gennaro

Lirismo musical y trivialidad escénica

ALIENÍGENAS EN EL VENUSBERG

Teatro degli Arcimboldi. 12-II-2005. Wagner, **Tannhäuser.**
 Petter Mattei, Robert Gambill, Adrienne Pieczonka, Petra Lang.
 Director musical: **Jeffrey Tate.** Director de escena: **Paul Curran.**
 Escenografía y vestuario: Kevin Knight.



Marco Brescia

Petra Lang y Peter Mattei en *Tannhäuser* de Wagner

MILÁN Jeffrey Tate entiende *Tannhäuser* como una ópera eminentemente lírica, alejada tanto de la "obra de arte del porvenir" como del contemporáneo modelo de la gran ópera francesa. En el reparto, sobresalía el suntuoso Wolfram von Eschenbach de Petter Mattei, voz espléndidamente bruñida, con un perfecto dominio escénico, suavidad en el fraseo e incisividad en la emisión. A su lado, palideció la figura del protagonista, incluso porque Robert Gambill, severamente comprometido en el aspecto de la resistencia física, para llegar al final del terrible maratón canoro sin daños — objetivo que logró— pagó el precio de la interpretación, que dejó mucho que desear. Mejor se las apañaron Adrienne Pieczonka en el difícil papel de Elisabeth, ayudada por la sensible lectura de Tate, y Petra Lang como Venus.

El punto débil, como anticipaba, resultó el espectáculo; Curran, con inteligencia, comprendió que podía desvincular la ópera del habitual contenido medieval para buscar su auténtico contenido expresivo, es

decir la señalización del malestar profundo del músico, es decir del intelectual en el seno de la sociedad burguesa. Por tal razón, la ambienta en los años veinte; el torneo musical del segundo acto se desarrolla en una especie de anfiteatro, con un público que asiste sólo tras haber pagado su entrada. El problema es que por motivos nada claros condesciende todavía en el lado sobrenatural tanto en el primer acto (embarazoso Venusberg, una especie de cáscara de huevo, a cuyo alrededor se mueven extraños personajes con alas), como en el último (el no menos embarazoso cayado que en vez de regresar florido se ilumina de verde con luces de neón) trivializando de tal manera su intuición a la luz de un folletín amanerado, que no juega a favor de la profundización psicológica de los personajes, en particular del protagonista, abandonado a gesticular como un desesperado para demostrar su oposición al conformismo imperante. Un resultado un poco escaso para una ópera sobre la que habría tanto que decir.

Carmelo Di Gennaro



MÚSICA ESPAÑOLA ACTUAL



SANTIAGO LANCHARES (N.1952)
OBRA COMPLETA PARA PIANO
 ANANDAMANÍA; DOS PIEZAS PARA ALICIA;
 DOS DANZAS Y UN INTERLUDIO; CINCO AMIGOS;
 DODECAEDRO IRREGULAR; SONATA PARA PIANO;
 EN EL SENDERO; DOS INVENCIONES;
 CONTRA LA CORRIENTE; RENACIMIENTO DE CASTOR

ANANDA SUKARLAN, PIANO
VRS 2028



CÉSAR CAMARERO
MÚSICA DE CÁMARA
 CÁMARA LENTA; FINALE;
 POEMA; REVERSO 2; LUZ AZUL;
 CHORRO DE LUZ...;
 KLANGFARBENPHONIE

PLURAL ENSEMBLE
FABIÁN PANISELLO
VRS 2018



TOMÁS GARRIDO (1955)
OBRAS A SOLO

LLUÍS CLARET
JUAN JOSÉ GUILLÉM
MIGUEL BORREGO
SALVADOR ESPASA
URBANO RUIZ-ALEJOS
VRS 2020



MÚSICA DE CÁMARA ACTUAL
FRANK ALBERDI, ACORDEÓN

MÚSICA DE CÁMARA ACTUAL
OBRAS DE:
 JESÚS TORRES,
 MIGUEL ITUARTE,
 GABRIEL ERKOREKA,
 DAVID APELLÁNIZ,
 RAMÓN LAZKANO,
 JOSÉ M^a SÁNCHEZ-VERDÚ,
 ZURIÑE F. GERENABARRENA

PILAR JURADO, SOPRANO
IÑAKI ALBERDI, ACORDEÓN
VRS 2023

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>

Nucci canta cien Fígaros

EMPALAGO

Teatro Regio. 19-I-2005. Rossini, **El barbero de Sevilla.** Leo Nucci, Raúl Giménez, Anna Bonitatibus, Alfonso Antoniozzi. Director musical: **Maurizio Barbacini.** Director de escena: **Beppe De Tomasi.** Escenografía: Poppi Ranchetti.

PARMA Había mucha expectación en Parma ante el retorno de Leo Nucci, esta vez no en uno de sus proverbiales papeles verdianos, sino en el rossiniano Fígaro. De hecho, el Teatro Regio ha querido festejar así las otras cien ocasiones en las que el barítono italiano ha cantado al inmortal barbero sevillano, aunque deba decirse que no se ha tratado de una ocasión felicísima. Antes de nada, el espectáculo: Beppe De Tomasi resuelve el *Barbero* con una serie de lugares comunes de trillada banalidad. Para dar un ejemplo: mientras el protagonista canta la celeberrima cavatina (por lo demás repetida por Nucci a instancias del público), descendiendo del techo un peine enorme y un figurante se mueve por la escena con un gran cartel que informa de los precios del corte de pelo y barbería. La Sevilla que se ve es toda de hierro forjado, una esce-



Anna Bonitatibus y Leo Nucci en *El barbero de Sevilla*

nografía más empalagosa que mal concebida, mientras que el vestuario no sobresalió de una aburrida rutina. En suma, ninguna idea, sino una chata convención, dado que el trabajo del regista se limitó a coordinar las entradas y salidas de los protagonistas.

Por su lado, Maurizio Barbacini, a la cabeza de la

mediocre Orquesta de la Región de Parma, mostró no pocos problemas a la hora de mantener juntos a instrumentistas, coro y solistas. Al menos, Nucci se salvó del naufragio general. Su Fígaro resulta anticuado, no sólo por la impostación vocal, inclinado a concederse gracias escénicas que no van por cierto a la máscara, sino

que acentúan la caricatura más que el lado cómico, sino por la bonhomía que reparte a manos llenas, sin impregnar la figura del Barbero de un solo átomo de malicia, o mejor de revancha social. Un personaje unidimensional, que omitía las infinitas posibilidades que le confiere la música de Rossini. No mucho mejor se las apañó Raúl Giménez como Almaviva, dotado aún de una gran técnica, pero la pasta de la voz aparece irremediablemente comprometida. Tanto que un virtuoso como él renuncia hoy a ejecutar el final de *Cessa di più resistere*. Anna Bonitatibus interpretó sin especial brillo el papel de Rosina, sólo Alfonso Antoniozzi se elevó sobre el resto de la compañía gracias a su innata vis cómica, lo que le permitió hacer de su Bartolo un auténtico personaje, no una caricatura de cartón.

Carmelo Di Gennaro

Rossini o el último barroco

CULPA Y SENSUALIDAD

Teatro dell'Opera 15-II-2005. Rossini, **Semiramide.** Darina Takova, Daniela Barcellona, Michele Pertusi, Antonio Siragusa, Director musical: **Gianluigi Gelmetti.** Director de escena, escenografía y vestuario: **Pier Luigi Pizzi.**

ROMA Una gran velada abrió la 125 temporada del Teatro de la Ópera y ahora como entonces con *Semíramis*. Rossini la compuso en 1823 para La Fenice, mas no al gusto napolitano, demasiado vanguardista para el público veneciano, sino regresando al estilo tradicional de la ópera seria de ambientación antigua, tanto que es considerada la última ópera barroca, pero que ya presagia a su vez la gran ópera francesa. Semíramis traiciona a su esposo Nino con Asur, que lo envenena; se salva el hijo, Arsace, que

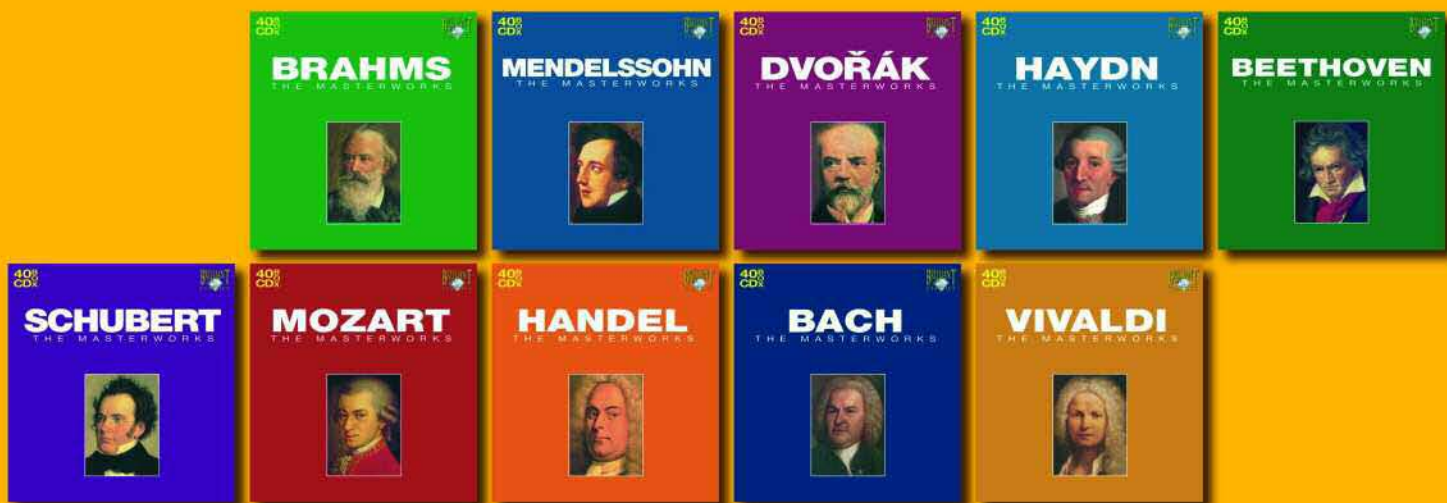
matará a su madre vengando al padre. Una escena fija, sofocante interior barroco a la manera de Dolce y Gabbana, a la sombra del mausoleo del rey Nino, con Semíramis siempre en escena sobre un canapé; una puesta en escena de sentido de la culpa y la sensualidad que alimentan el drama, pero con incongruencias estilísticas: elementos arquitectónicos del barroco romano junto a capiteles dorados a la rusa y un mausoleo del barroco siciliano. Semíramis es una mujer pintada por Boldini, Azema luce vesti-

menta del siglo XVI y los figurantes, del XVIII, Idreno es un príncipe indio de ópera con penacho en el turbante y Oroe un obispo. Incoherencia ingenua o representación metafórica de un drama arquetípico que atraviesa el teatro de Sófocles a Shakespeare: Clitemnestra/Semíramis, Egisto/Assur, Edipo/Hamlet/Arsace y el espectro del rey en escena. Hubo una comunicación extraordinaria entre Gelmetti, experto rossiniano, y la orquesta, que sonó como nunca: limpia y exacta. Ajustados los *tempi*.

El reparto era de excepción. La extrella de la velada fue Barcellona en el papel de Arsace, por su voz de rara belleza aun en los pasajes más comprometidos y una presencia escénica y un sentimiento como son precisos. Takova no perdió esmalte ni en las partes agudas de la tesitura ni en las locas ornamentaciones. Pertusi posee una rotunda voz de bajo, así como admirables dicción y fraseo. Todos magníficos, en suma, aun el coro, compacto y decidido.

Franco Soda

SCHUBERT
 MOZART VIVALDI BACH
 BRAHMS HAYDN
 MENDELSSOHN
 DVORAK
 BEETHOVEN
 HANDEL



obras maestras

en estuches con

40^{cd's}

59'95
 €

cada estuche con 40 cd's

Sinfonías, sonatas, conciertos... Trabajos completos de diez genios de la música clásica. Reunidos ahora en estuches de 40 cd's monográficos por autor. Los encontrará al precio de 59,95 euros en su espacio de música de El Corte Inglés.

Promoción válida hasta el 30 de marzo de 2005.



Comienzo de la trilogía de Monteverdi

ORFEO EN LOS SESENTA

Gran Teatro. 20-I-2005. Monteverdi, **L'Orfeo**. Víctor Torres, Katia Velletaz, Valentina Kutzarova, Marie-Claude Chappuis, Marisa Martins, Carlo Lepore, Luigi De Donato, Fulvio Bettini. Director musical: **Giovanni Antonini**. Director de escena: **Philippe Arlaud**.

GINEBRA El Grand Théâtre de Ginebra ha presentado una nueva producción del *Orfeo* de Monteverdi, inaugurando así un ciclo dedicado al gran compositor. La dirección escénica ha sido confiada al extravagante director francés Philippe Arlaud, que ha optado por situar la narración mítica en los años cincuenta-sesenta del pasado siglo, en tanto que *Il ritorno di Ulisse in patria* se desarrollará en los setenta-ochenta y por fin *La coronación de*

Popea ilustrará la tragedia en nuestros días, o lo que es lo mismo, en sus propias palabras “un mundo de hierro y fuego dividido entre el imperialismo de Bush y los grupos terroristas”. En esta primera etapa, se evoca la euforia de posguerra, la época del jazz, de Boris Vian y Françoise Sagan. Así que más que un *Orfeo* de Monteverdi un *Orphée aux enfers* offenbachiano actualizado pero de gran fuerza e impacto escénico. Impecable reparto vocal: el argentino

Víctor Torres fue un Orfeo superlativo en posesión de un timbre cálido y penetrante y de gran precisión en las agilidades. A su lado, la soprano Katia Velletaz, una Eurídice de gran refinamiento y elegancia, Valentina Kutzarova una Mensajera de mucha profesionalidad. Mención especial para la conmovedora Esperanza de la mezzosoprano suiza Marie-Claude Chappuis de gran encanto y estupenda presencia escénica, y la hispano-argentina Marisa Martins hizo una Pro-

serpina de gran determinación. En los papeles secundarios, Carlo Lepore (Caronte), Luigi De Donato (Plutón), Fulvio Bettini (Apolo) y los tres pastores cumplieron bien. El coro del teatro dio lo mejor de sí y la magnífica partitura de Monteverdi fue servida extraordinariamente por Giovanni Antonini y su Giardino Armonico, con sus momentos de luces y sombras, de vitalidad o de introspección.

Giacomo Di Vittorio

Merecida defensa de una rareza francesa

EL VALOR DE LA LIBERTAD

Opernhaus. 16-I-2005. Dukas, **Ariane et Barbe-Bleue**. Yvonne Naef, Liliana Nikiteanu, Stefania Kaluza, Martina Jankova, Cheyne Davidson. Director musical: **John Eliot Gardiner**. Director de escena: **Claus Guth**. Decorados y vestuario: Christian Schmidt.

ZÜRICH Fue un deseo particular de John Eliot Gardiner (que en Zúrich había dirigido ya *Oberon* de Weber y *Benvenuto Cellini* de Berlioz) representar la obra de Dukas. Desde su época como director musical en la Ópera de Lyon, el maestro inglés ha demostrado un profundo conocimiento de la música francesa. Y la orquesta de Zúrich domina fabulosamente, ofreciendo un tejido opulento y al mismo tiempo delicado.

A pesar de la intensa Stefania Kaluza como Sélýsette, cabeza de las mujeres prisioneras, y de la enérgica Liliana Nikiteanu como la nodriza, fue la gran noche de Yvonne Naef. La mezzosoprano suiza, que está realizando una admirable carrera internacional, domina el tremendo papel de manera arrebatadora y sin la menor fatiga. Durante dos horas y media está en escena sin interrupción, entre el arrobamiento lírico y la explosión patética,



Escena de *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas en la Ópera de Zurich

logrando sin esfuerzo imponerse a una poderosa orquesta. Y todo ello con un magnífico timbre, de fantásticas posibilidades expresivas.

El decorado de Christian Schmidt no evoca ningún misterioso pseudo-medievalismo. En lugar de una difusa atmósfera de cuento, encontramos un cruel realismo: en primer lugar, una casa corriente de hoy, que podría estar en un barrio de Zúrich, todo lo contrario de

un castillo sombrío. Luego aparece el interior con sus seis puertas, que pueden ser abiertas por Ariane, la sexta mujer de Barba Azul, y contienen los atrayentes tesoros del dueño de la casa. Aquí el director de escena Claus Guth va un paso más allá de las indicaciones escénicas: de las puertas salen ya las cinco anteriores mujeres de Barba Azul. ¿Y la sexta puerta? Está preparada para Ariane, pero ella misma se

encuentra reflejada allí. Una primera mirada en un paisaje anímico lleno de simbólicos abismos.

Guth traslada todas las intervenciones de masas fuera del escenario, con lo que el mundo exterior y el interior permanecen consecuentemente separados y el hombre obliga a sus mujeres a permanecer de nuevo bajo su dominio (Dukas: “No se puede liberar a nadie. Es mejor liberarse a sí mismo”). Este ambiguo final lo traduce Guth en una imagen abierta: Ariane se va de allí, libre y, sin embargo, no es feliz. De nuevo baja el telón con la casa de vecinos —todo podría volver a empezar.

Se ha comprobado una antigua ley del teatro: cuando hay una exigencia elevada, las fuerzas crecen. *Ariane et Barbe-Bleue* es, por el momento, el punto culminante de una desigual temporada 2004/5 de la Ópera de Zúrich.

Mario Gerteis

OPERAS

Tosca

by **Giacomo Puccini**

Conductor **Zubin Mehta**

Director **Giorgio Barberio Corsetti**

Urmana / Bogza [12, 15, 18, 21], Haddock / Ventre,
Raimondi / Dobber [7, 12, 18], Iori, Abbondanza, Bosi,
Nardinocchi, Calamai, Peri / Nardinocchi

New production

Teatro Comunale

April 30; May 5, 7, 10, 12, 15, 18, 21

Don Giovanni

by **Wolfgang Amadeus Mozart**

Conductor **Zubin Mehta**

Director **Jonathan Miller**

Schrott, Devia, Spotti, Filianoti,
Frittoli, Cangemi, De Carolis, Esposito

ETI-Teatro della Pergola

May 8, 11, 14, 17, 20, 22

Boris Godunov

by **Modest Musorgskij**

Conductor **Semyon Bychkov**

Director **Eimuntas Nekrosius**

Furlanetto, Dahlberg, Kleiter, Nekrasova, Langridge,
Breus, Martirosian, Kerl, Gertseva, Alexeev, Matorin,
Voynarowsky, Franci, Glushkov, Roni

New production

Teatro Comunale

June 17, 20, 23, 25, 28

CONCERTS

Zubin Mehta Swingle Singers Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino

Berio, Verdi

Teatro Comunale - May 13

Zubin Mehta Gil Shaham violin Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Webern, Mozart, Brahms

Teatro Comunale - May 19

Bruno Canino Antonio Ballista

pianos

Castaldi, Beethoven / Liszt

ETI-Teatro della Pergola - May 25

Riccardo Chailly Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi

Brahms, Beethoven, Skrjabin

Teatro Comunale - May 28

Claudio Abbado Orchestra Mozart

Mozart

ETI-Teatro della Pergola - June 12

Anna Proclemer in "Anna dei pianoforti"

by **Cesare Scarton** and **Mauro Tosti Croce**

from **Alberto Savinio**

Antonio Sardi de Letto piano

ETI-Teatro della Pergola - June 15

Aldo Ciccolini piano

Debussy, Musorgskij

ETI-Teatro della Pergola - June 18

Semyon Bychkov Lang Lang piano Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino

Mendelssohn, Mahler

Teatro Comunale - June 22

The last night of Maggio Semyon Bychkov Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino

Brahms, Mahler

Teatro Comunale - June 30

BALLETS

Romeo and Juliet

Coreography **Giorgio Mancini**

Music **Sergej Prokof'ev**

MAGGIO DANZA

New creation for MaggioDanza

ETI-Teatro della Pergola

June 7, 8, 9, 10, 11, 13

Special event

Zubin Mehta Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino

Beethoven - Symphony n. 9 op. 125

Piazza della Signoria - July 8

EXHIBITIONS

Maria Callas

Swarovski crystal jewels, Maggio Musicale Fiorentino
scenery and costumes

Galleria degli Uffizi, Reali Poste

from April 30

Ebe Stignani

Jewels and costumes

Palazzo Pitti, Galleria del Costume

from June 17

68°

MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

30 April - 30 June 2005

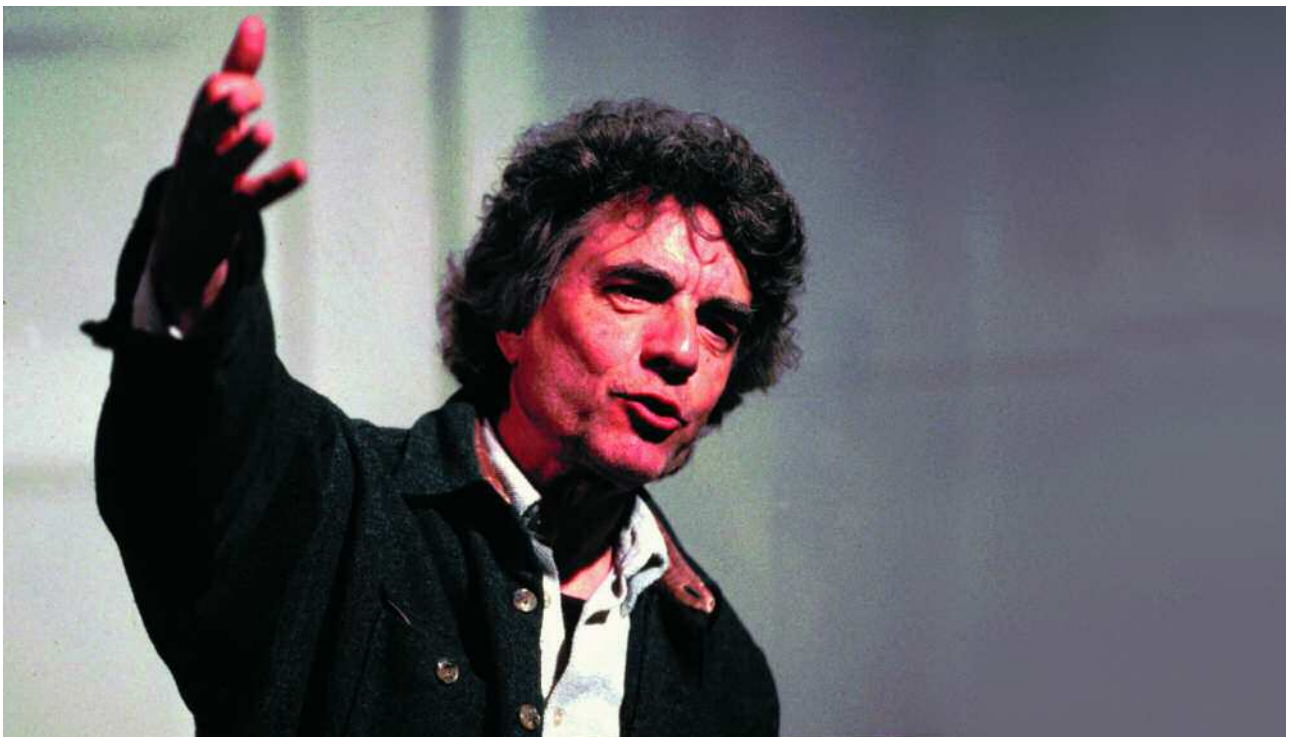


Teatro del Maggio Musicale Fiorentino
Fondazione

Dieter Dorn

“EN EL TEATRO, NUNCA HAY QUE DESVELAR EL TRUCO”

D Dieter Dorn es uno de los nombres más prestigiosos del teatro alemán. Natural de Leipzig, estudió artes escénicas en su ciudad natal y en la prestigiosa Escuela Max Reinhardt de Berlín. Tras desempeñar varios cargos en el Teatro de la Ciudad de Hannover, en 1976 se convirtió en director principal del Kammerspiele de Múnich y siete años después en su director general, puesto que mantuvo hasta 2001, convirtiendo esta institución en uno de los teatros emblemáticos del área germánica. Su labor operística comenzó en 1979 con una aclamada producción de *Ariadna en Naxos* de Richard Strauss en el Festival de Salzburgo, bajo la dirección musical de Karl Böhm, a la que siguieron otros célebres montajes en la Staatsoper de Viena (*El rapto en el serrallo*), la Ópera Estatal de Baviera (*Wozzeck*, *Così fan tutte*), el Festival de Ludwigsburg (*Così fan tutte*, *Las bodas de Fígaro*), el Festival de Bayreuth (*El Holandés errante*), la Staatsoper de Berlín (*Elektra*), la Opéra du Rhin de Estrasburgo (*Salomé*) o el Metropolitan de Nueva York (*Tristán e Isolda*). Con su bellísima puesta en escena, Dieter Dorn contribuyó decisivamente al gran éxito obtenido por la ópera de Hans Werner Henze *L'upupa* en el Teatro Real. Conversamos con él durante su estancia madrileña, que no fue demasiado larga porque estaba preparando el estreno mundial de la última obra de Botho Strauss en el Teatro Estatal de Baviera, que dirige en la actualidad.



Usted nació en Leipzig, y conoció por lo tanto toda la antigua tradición teatral de la RDA. Desde muy pronto debieron empezar a sonarle los nombres de Bertolt Brecht, Walter Felsenstein...

Después de terminar el bachillerato, empecé a estudiar en la Escuela de Teatro de Leipzig. Fue un aprendizaje excelente, porque al mismo tiempo que realizabas los estudios teóricos también te preparaban como actor. Creo que es muy importante tener esta base. Eran los años 50, una época de gran ebullición artística e intelectual, con los

comienzos de Felsenstein y Brecht en Berlín. Hans Mayer, el gran teórico de la literatura, y Ernst Bloch daban clases en la Universidad de Leipzig. Fue un tiempo verdaderamente excitante. Pero poco después empezó una época muy doctrinaria. Mayer y Bloch se fueron, y hubo un gran enfrentamiento con Brecht, que podía dirigir el Berliner Ensemble pero siempre estaba en el punto de mira. Yo tuve que huir por problemas políticos y me fui a Berlín Oeste, donde seguí estudiando para ser actor.

Sin embargo, otros permanecieron: Ruth Berghaus, Joachim Herz, Harry Kupfer... Ellos se dirigían a la ópera de una manera más política, ¿no?

No lo sé, yo era muy joven entonces, y mi meta era fundamentalmente el teatro, no tanto la ópera. En los primeros años en el teatro de Hannover fui asistente de dirección, dramaturgo y actor, y empecé también a dirigir mis primeros montajes. Pero la ópera tardó bastante tiempo en llegar.

¿Por qué motivo?

Siempre he tenido un enorme res-

peto hacia el género. En mi juventud yo quería haber sido músico, y siempre he tratado de hacer mis montajes a partir del espíritu de la partitura. No me produce una excesiva confianza que alguien obtenga ciertos estímulos desde el exterior o en contra incluso de la música. Se puede hacer, pero eso no va conmigo. Por eso busco obras que tengan un carácter de parábola, como *L'upupa*. También la puedes relacionar con la guerra de Irak, pero creo que es mucho más correcto relatar la historia desde el interior, desde la fábula misma. Pienso que el espectador tiene la suficiente información para comprender la historia sin necesidad de informaciones añadidas. Así he procedido también cuando he dirigido el *Tristán* en el Met, las óperas de Mozart en Múnich o el *Holandés* en Bayreuth. En el caso de la obra de Henze, se trata de un cuento, y nos tomamos esto muy en serio, haciendo que mantenga su carácter de cuento. Nos hemos abstenido de otro tipo de interpretación o de deconstrucción. Creo que esto es muy importante cuando se trata de un estreno mundial. Después, en posteriores montajes, puede tener otras visiones. Aquí había que tratar de extraer lo que el compositor, Hans Werner Henze, había querido expresar.

¿Cómo ha sido el trabajo con Henze?

Absolutamente maravilloso. Se trataba de nuestra primera colaboración, aunque en una ocasión estuve a punto de dirigir una ópera suya en Berlín. Pero ya le conocía personalmente, porque en una ocasión escribió para el Kammerstücke de Múnich una música para una obra de teatro que dirigió Volker Schlöndorff. Con motivo de *L'upupa*, tuvimos un encuentro ya en un primer estadio de la obra, y después ha habido mucho intercambio. La verdad es que ha sido trabajo realmente increíble. Es un grandísimo maestro.

Creo que él está muy satisfecho con la producción.

Era una gran responsabilidad. No es tan fácil, al principio lo ves muy claro pero después empiezas con las complicaciones y las dudas. Pero creo que Henze se imaginaba más o menos algo así. Y de hecho, me ha pedido que dirija la ópera que está escribiendo (porque, por supuesto, *L'upupa* no es la última, en contra de lo que él mismo ha dicho). Será también una comedia de aventuras, inspirada en el mundo napolitano, y el estreno está previsto en Múnich en 2008.

¿Y cómo ha sido el trabajo en el Teatro Real?

Desgraciadamente, no he podido estar mucho tiempo porque tengo que preparar el estreno de la última obra de

Creo que lo primero es la descripción del mundo por parte del autor.

Nosotros tenemos que interpretar esto, pero tomándolo muy en serio. Y manteniéndonos en un segundo lugar, siempre detrás del escritor, o del compositor.

Botho Strauss en mi teatro de Múnich, y sólo he venido a dar los últimos toques. Pero tengo unos colaboradores estupendos, y todo el personal del teatro es de una enorme profesionalidad y eficacia. He de decir que el montaje ha resultado mejor aquí que en Salzburgo, porque el escenario es mucho mayor que el del Kleines Festspielhaus y por tanto el montaje podía respirar mejor, tenía más aire, algo tan necesario para la obra. Además, casi todos los cantantes eran los mismos del estreno, y todos están en perfecta forma. Hacen todo lo que les pido, a pesar de la dificultad de la música.

Usted es conocido, como ya ha manifestado anteriormente, por tener un gran respeto hacia las obras.

Creo que lo primero es la descripción del mundo por parte del autor. Nosotros tenemos que interpretar esto, pero tomándolo muy en serio. Y manteniéndonos en un segundo lugar, siempre detrás del escritor, o del compositor. Luego están los intérpretes y, al final, el director de escena y el escenógrafo. No creo que haya que destacar demasiado, o intervenir en el texto de manera caprichosa, escribiendo otro texto o haciendo un rompecabezas. En la ópera esto es relativamente difícil, ya que hay un director de orquesta, pero en el teatro es muy frecuente.

Bueno, aquí también hay ejemplos. Por ejemplo, dentro de poco vamos a ver aquí una Flauta mágica a cargo de La Fura dels Baus en la que los diálogos han sido suprimidos por nuevos textos.

Bueno, pero un grupo como éste es conocido precisamente por sus experimentos, y entonces esto es comprensible; es más, de alguna manera se exige esto de ellos. Pero de nosotros se espera otra cosa.

Una de sus primeras grandes producciones de ópera fue el Wozzeck en Múnich.

Fue un trabajo muy hermoso. Estaba previsto que lo dirigiese Carlos Kleiber, que una vez más canceló quince días antes de empezar los ensayos, y lo hizo finalmente Gary Bertini. Me pare-

ce que fue su primera ópera, y resultó apasionante. Lo presentamos también como una gran parábola en torno a la vida y la muerte.

Su primera producción internacional fue la Ariadna en Naxos en Salzburgo. ¿Cómo llegó a esa idea de representar la obra en una habitación cerrada?

Situamos la acción, con mucho cuidado, a finales del siglo XIX. Con ello queríamos establecer un puente entre los trajes que aparecían en el prólogo y los que después salían en la ópera. Había un gran corredor donde se habían situado los cantantes, y esto conducía después a un gran espacio donde el dueño de la casa quería celebrar su ópera y su fiesta. Construimos después un enorme podio donde tenía lugar la ópera propiamente dicha. Así delimitamos los dos planos de la obra, y al mismo tiempo quedaba muy claro que no estábamos en un teatro de ópera sino en un palacio de un hombre que simplemente por su dinero era capaz de imponer su voluntad a toda una serie de personas, con un mayordomo que aún traduce con más desprecio la voluntad de su señor. Jürgen Rose construyó un palacio rococó, un gran espacio blanco, dentro del cual, en la segunda parte, se veía una fría isla con una gran roca. Se representó durante varios años con éxito.

Usted ha montado también la trilogía Da Ponte, una de las cimas de la historia de la ópera.

He dirigido *Las bodas de Fígaro* y *Così fan tutte*, pero me falta *Don Giovanni*, que haré la próxima temporada en la Ópera de Múnich. Tuve la suerte de trabajarlas en el festival que se celebra en el palacio de Ludwigsburg, con artistas muy jóvenes, que prácticamente se correspondían con la edad de sus personajes y de los que traté de conseguir en lo posible que se olvidasen de que eran cantantes. Hay que decir que fue una experiencia estupenda. Seguí después esta idea cuando dirigí *Così fan tutte* en la Ópera de Munich, siempre también desde el punto de vista de los personajes, teniendo en cuenta el ambiente social del que proceden, lo que dicen, pero tratando siempre de formularlo de una manera teatral, con una caracterización muy concreta, pero sin que por otro lado fuera naturalista. *Las bodas de Fígaro* también transcurría en un espacio vacío blanco, y el último acto era totalmente claro, como si fuese en realidad un proceso interno de los personajes, con todas sus pasiones al descubierto. Si hay unos cipreses que proyectan una sombra, entonces no dejan ver esas pasiones. Los cantantes, por el contrario, se movían como si hubiese oscuridad, pero el público lo veía todo.



Los libretos de Da Ponte son realmente geniales. La mayor parte de la acción dramática está en los recitativos. Por desgracia, la mayoría de los cantantes no los domina bien y la ópera se convierte en una mera sucesión de arias. Pero donde está la dinamita es en los recitativos, y hay que hacerlos con mucha precisión.

Volviendo a *Così fan tutte*, es una obra muy ambigua.

Los libretos de Da Ponte son realmente geniales. La mayor parte de la acción dramática está en los recitativos. Por desgracia, la mayoría de los cantantes no los domina bien y la ópera se convierte en una mera sucesión de arias. Pero donde está la dinamita es en los recitativos, y hay que hacerlos con mucha precisión. No creo que *Così fan tutte* sea una comedia. Es una apuesta de dos jóvenes borrachos que en cierto modo se juegan a sí mismos, llegando hasta el límite de lo que pueden llegar a ser sentimientos como el amor, la fidelidad, el fingimiento. Esto hay que llevarlo hasta el final, pero luego hay que saber también cómo resolverlo. Mozart lo consigue con ese final completamente agresivo, en el que todos avanzan hacia el público y parecen decir de modo desafiante: "no nos miréis con esos ojos estúpidos, vosotros habiésteis hecho lo mismo". Realmente, la obra no plantea ninguna solución, y lo más dramático es que nadie muere, sino que todos deben seguir viviendo, pero con qué revelación. Y esto lo hace también en el *Figaro*. Hay un punto en el que todo avanza hacia delante, y dice: "venid, venid con nosotros, vamos a celebrar de nuevo nuestras bodas". Ahí es donde el teatro es realmente grande, cuando los autores no responden ninguna pregunta sino que las plantean, o al menos dejan un gran signo de interrogación, aunque siempre con una

cierta solución posible. Creo que estás perdido si ves estas obras sólo como una comedia, como también si te inclinas por completo hacia el lado trágico. Porque la música te guía compás a compás, y tienes que tratar de descubrirla. Y esto no sucede con simples ocurrencias, sino que hay que encontrar el punto central. El tema del dinero, por ejemplo, hay que tomárselo muy en serio. Las mujeres de *Così* piensan verdaderamente que han hecho el negocio de su vida con estos turcos que son realmente ricos. Mozart es un enorme realista, como Shakespeare, y como eran también los grandes autores antiguos, Eurípides y Sófocles.

Dirigió también aquel famoso *Holandés en Bayreuth*. ¿Cómo se le ocurrió dar la vuelta a la casa?

La idea de la patria, el hogar, desempeña un papel muy importante en la obra de Wagner. Y aquí está representada por la casa de Daland. El Holandés anhela por encima de todo un sitio donde poder establecerse. Pero, al mismo tiempo, él y Senta no pueden aproximarse el uno al otro más que en el plano de la utopía. Para mostrar esto se nos ocurrió la idea de que la casa se diese completamente la vuelta cuando ellos dos están dentro. Es un símbolo más poético que intelectual. Le dije a mi escenógrafo, Jürgen Rose, que había que encontrar un mecanismo para que la casa girase, no sólo que subiera y bajara, para reflejar esa imposibilidad de encontrar en la tierra esa

felicidad que ambos desean, era algo que tenía que entrar por los sentidos.

¿Cómo fue recibido?

Al principio los Amigos del Festival se escandalizaron, porque pensaban que aquello iba a molestar o a distraer de la música, con lo cual no estoy de acuerdo, porque se movía exactamente con la música. Una y otra vez nos preguntaban por qué lo habíamos hecho, y Wolfgang Wagner les dijo, con su peculiar sentido del humor: "Bueno, realmente queríamos dar la vuelta a la sala, pero era demasiado caro". Había que hacer algo especial durante ese maravilloso dúo entre un hombre que llega cada siete años a la costa y tiene al fin la oportunidad de encontrar el descanso y una muchacha que está tan sumergida en el personaje de su balada. Eso sólo puede funcionar de algún modo en el infinito, que es donde dos líneas paralelas se encuentran. Pero no creo que fuese una ocurrencia, sino un elemento central del montaje.

¿Fue difícil de resolver técnicamente?

Sí, y sólo era posible hacerlo en Bayreuth, porque empezamos a trabajar ya cinco años antes y pudimos probar el mecanismo. Inicialmente costaba unos 300.000 marcos el realizarlo. Una barbaridad. Pero Wolfgang Wagner, después de obtener este presupuesto de no sé qué firma de ordenadores, mandó trabajar a su gente y finalmente lo hizo en sus propios talleres, y creo que sólo costó 25.000 marcos. Esto pudo hacerse porque había mucho

Quería salir de la grandiosidad de Strauss, ir a la esencia de la tragedia, presentando, antes de empezar, el ritual cotidiano de las doncellas en el palacio. Daniel Barenboim tenía que esconderse para que no le aplaudieran al salir, y de pronto estallaba la música con toda su fuerza, como si surgiera del fondo de los tiempos.



tiempo, trabajando durante el invierno. Se rompió el fondo del escenario, por la fuerza del contrapeso. Sin embargo, en los nueve años que creo que se representó, primero con Giuseppe Sinopoli y después con Peter Schneider, sólo hubo un pequeño fallo. El Holandés se quitaba el sombrero, que también giraba junto con la casa, lo cual le maravillaba a la gente. Naturalmente, tenía un imán. Una vez, para gastarme una broma, no le pusieron el imán, y el sombrero se escurrió. Pero así es el teatro. Al público le gusta creer en el milagro. Aunque jugamos con el hecho de que todo se conoce, como en la magia, el espectador tiene que creérselo. En el teatro, nunca hay que desvelar el truco.

Se habló de usted para hacer el nuevo *Anillo* en Bayreuth en 2006, después de la "espan-tada" de Lars von Trier.

Sí, pero finalmente lo hará Tankred Dorst. Yo acabo de asumir un gran teatro, como es el Schauspielhaus de Múnich, y es una gran responsabilidad. Para el *Anillo* habría que empezar a trabajar ya desde ahora mismo.

Pero sí ha dirigido recientemente *Tristán e Isolda* en el Met.

Sí, y creo que ha resultado muy bien. Aquí también intentamos establecer un juego poético, con cantantes muy buenos pero, digamos, muy... americanos. Aunque hay que decir que funcionaron muy bien, como creo que puede apreciarse también en la grabación en DVD. Jürgen Rose y yo trata-

mos también aquí de convertir el proceso interno en el motor de la representación, sin comentarios adicionales de director de escena.

Se ha dicho que la simbología y la abstracción de este montaje recuerdan a Wieland Wagner.

Es posible. La verdad es que es fascinante cuando los dos protagonistas simplemente cantan sin ponerse a gesticular o algo parecido. En Wagner, y especialmente en *Tristán*, las acciones son muy breves. Por ejemplo, el duelo del segundo acto es un momento. También en el *Anillo*, las verdaderas acciones son muy cortas. Todo es narración. Y Wagner lo sabe muy bien. Es un gran hombre de teatro, y sabe que esto tiene una enorme fuerza. Y Mozart también, como cuando Don Giovanni mata al Comendador.

Usted trabaja siempre con Jürgen Rose.

Sí, formamos un equipo creo que desde 1976. Él ya estaba en los Kammerspiele cuando llegué yo. Nuestra primera producción fue *Minna von Barnhelm* de Lessing. Después hemos hecho muchísimos trabajos juntos, casi todas mis producciones. Ahora él también dirige ópera con éxito, primeramente en Bonn a través de Gian Carlo del Monaco y después en Múnich, donde hizo aquel monumental *Don Carlo* con Zubin Mehta. Y creo que pronto va a reponer *La zorrilla astuta*. Él ha diseñado también el decorado de la última obra de teatro de Botho Strauss, *Los unos y los otros*.

Aquí en Madrid pudimos ver hace unos

años su *Elektra* para la Staatsoper de Berlín.

La verdad es que no sé en qué estado llegó, porque no pude ocuparme personalmente de la dirección de escena. Era una visión muy arcaica del mito, y esta vez no trabajé con Jürgen Rose sino con Jannis Kounellis, un artista plástico griego que vive en Italia, que ha hecho cosas magníficas en el campo de la pintura. Yo quería un lugar muy abstracto, con planchas de metal y solamente un animal sacrificado y una fuente. Quería salir de la grandiosidad de Strauss, ir a la esencia de la tragedia, presentando, antes de empezar, el ritual cotidiano de las doncellas en el palacio. Daniel Barenboim tenía que esconderse para que no le aplaudieran al salir, y de pronto estallaba la música con toda su fuerza, como si surgiera del fondo de los tiempos. En Berlín aquello no lo toleraron, y después de tres o cuatro segundos empezaron a poner caras raras y a preguntarse: "¿dónde está Barenboim? ¿está indispuerto? ¿qué es lo que pasa?". Recuerdo que fue en el año 91, poco después de la caída del muro. Lo estrenó Deborah Polaski, que estaba espléndida.

¿Cuáles son sus próximos proyectos?

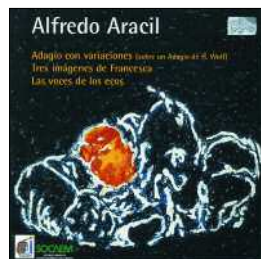
Como ya le he dicho, *Don Giovanni* en la Ópera de Múnich, y después la nueva ópera de Henze. Lamentablemente, casi siempre tengo que cancelar proyectos por tener que dirigir mi propio teatro.

Rafael Banús Irusta

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

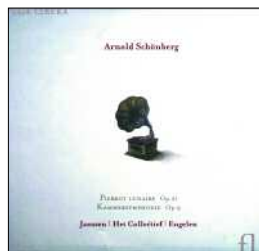
DEL MES DE MARZO DE 2005

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



ARACIL: Adagio con variaciones. Tres imágenes de Francesca. Las voces de los ecos. AMERAL GUNSON. Directores: VÍCTOR PABLO PÉREZ, JOSÉ LUIS TEMES, JOSÉ RAMÓN ENCINAR. COL LEGNO WWE1CD20020.

Música actual pero no reservada exclusivamente a unos pocos iniciados. **J.P.** Pg. 78



SCHOENBERG: Pierrot lunaire op. 21. Sinfonía de cámara op. 9 (arreglo de Webern). JACQUELINE JENSEN, VOZ. HET COLLECTIEF. Director: ROBIN ENGELEN. FUGA LIBERA FUG504.

Un rigor y una seriedad ejemplares; y, precisamente por ello, de un brillo especial. **S.M.B.** Pg. 96



BEETHOVEN: Variaciones Diabelli. PIOTR ANDERSZEWSKI, piano. Una película de Bruno Monsiegeon. VIRGIN 5 99463 9.

Interpretación personalísima pero de una profundidad expresiva, una riqueza de contrastes y una coherencia absolutas. **R.O.B.** Pg. 106



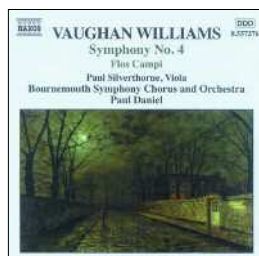
STRAUSS: Una vida de héroe (+ documental El sexto Maestro). REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Director: MARISS JANSONS. ROC LIVE 04104.

La dirección de Jansons se nos muestra en todo momento imaginativa, clara y plasmando con vigor y refinamiento todo el complejo tejido orquestal. **E.P.A.** Pg. 67



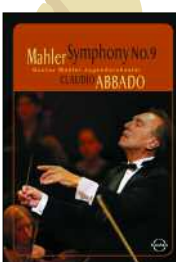
KAGEL: Die Stücke der Windrose. SCHÖNBERG ENSEMBLE. Director: REINBERT DE LEEUW. WINTER & WINTER 20603.

La oportunidad de deleitarse con un mundo sonoro renovado que surge tras muchos años de militancia en la Vanguardia. **F.R.** Pg. 86



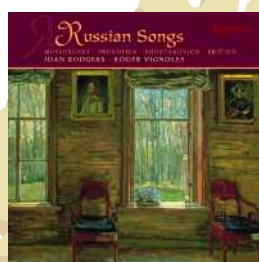
VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonía nº 4. Norfolk Rhapsody nº 1. Flos campi. PAUL SILVERTHONE, VIOLA. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE BOURNEMOUTH. Director: PAUL DANIEL. NAXOS 8.557276.

Las versiones son sensacionales. Daniel y Silverthone firman un disco extraordinario. **C.V.W.** Pg. 100



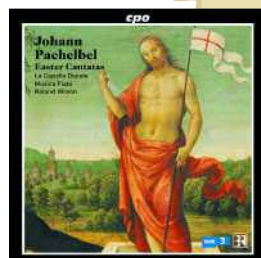
MAHLER: Sinfonía nº 9. GUSTAV MAHLER JUGENDORCHESTER. Director: CLAUDIO ABBADO. EUROARTS 2054009.

Una de las más emocionantes *Novenas* de Mahler que hoy podemos encontrar en la discografía. **E.P.A.** Pg. 107



CANCIONES RUSAS. Musorgski: El rincón de los niños. Prokofiev: Cinco poemas de Anna Ajmatova. Shostakovich: Sátiras. Britten: El eco del poeta. JOAN RODGERS, soprano; ROGER VIGNOLES, piano. HYPERION CDA67355.

Magnífico disco. La pareja Rodgers-Vignoles consigue un recital ruso de antología. **S.M.B.** Pg. 102



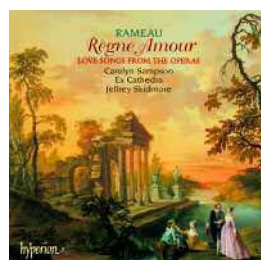
PACHELBEL: Cantatas "Deus in adjutorium", "Christ lag in Todesbanden", e.a. Magnificat en do mayor. LA CAPELLA DUCAL. MUSICA FIATA. Director: ROLAND WILSON. CPO 999 916-2.

Un diálogo de igual a igual al que sencillamente no le cabe más belleza en su aparente sencillez. **A.B.M.** Pg. 91



CONCIERTOS RUSOS PARA VIOLÍN. Khachaturian: Concierto. Prokofiev: Concierto nº 1. Glazunov: Concierto op. 82. JULIA FISCHER, violín. ORQUESTA NACIONAL DE RUSIA. Director: IAKOV KREIZBERG. PENTATONE PTC 5186 059.

Un disco insuperable. El virtuosismo de esta violinista es asombroso. **S.M.B.** Pg. 103



RAMEAU: Selección de arias amorosas de las óperas "Les Indes galantes", "Les paladins", e.a. CAROLYN SAMPSON, SOPRANO. EX CATHEDRA. Director: JEFFREY SKIDMORE. HYPERION CDA67447.

Un catálogo de matices expresivos virtualmente inagotable. El resultado no puede ser más recomendable. **A.B.M.** Pg. 93



CONCIERTO DE AÑO NUEVO 1974. Fragmentos de Conciertos de Año Nuevo, de 1963 a 1979. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director y violín: WILLI BOSKOVSKY. 2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4002.

Impagable documento protagonizado por el, quizá, mejor traductor de estas músicas. **E.P.A.** Pg. 110

sch^{er}zo DISCOS

Año XX – nº 195 – Marzo 2005



Alex von Koellitz/EMI

Philippe Contier/DG

ABBADO

RATTLE

BOULEZ

FOSTER

SUMARIO

ACTUALIDAD:

De Mahler a Enescu 65

ESTUDIOS:

Böhm dirige a Berg. *S.M.B.* 66

Jansons en Ámsterdam. *E.P.A.* 67

REEDICIONES:

Orfeo d'Or. *J.P.* 68

Naxos Great Opera. *B.M.* 69

Naxos Great Singers. *B.M.* 69

EMI Great Conductors of the 20th Century.

E.P.A. 70

Ponto. *B.M.* 72

Andante y la L.S.O. *E.P.A.* 73

EMI Great Recordings of the Century. *E.P.A.* 74

Richter en Brilliant. *J.R.* 75

Urania. *R.D.G.* 76

Brilliant: El Albéniz de Sánchez. *J.R.* 77

DISCOS de la A a la Z 78

DVD de la A a la Z 106

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS 111

EL BARATILLO. *Nadir Madriles* 112

Novedades orquestales

DE MAHLER A ENESCU

El legado sinfónico mahleriano contará en los próximos meses con nuevas referencias que se suman a la ya copiosísima discografía en torno al músico bohemio. Para Faraó (Gaudisc), Zubin Mehta y la Orquesta de Baviera han registrado en formato SACD la *Tercera* que pasearán en su reciente gira española, mientras Abbado —del que acaba de publicarse su excepcional *Novena* “romana”— añade a su serie con la Filarmónica de Berlín (DG) la *Sexta*, a la que más adelante se sumará una nueva *Cuarta* en compañía de Renée Fleming. Tres *Octavas* —nada menos, aunque tan sólo dos constituyen nuevos registros— se perfilan en el horizonte: las de Kent Nagano al frente de la Deutsches-Symphonie para Harmonia Mundi, Simon Rattle y su vieja orquesta, la de la Ciudad de Birmingham, junto a Isokoski, Banse, Villars y Jane Henschel (EMI, que, recordemos, acaba de editar otra *Cuarta* con Daniel Harding y Dorothea Röschmann) y la debida a Kubelik, con Mathis, Arroyo, Procter, Fischer-Dieskau y la Radio Bávara, que Audite suma ahora a su magnífico ciclo. En el marco de las novedades discográficas que celebran su 80 cumpleaños, Pierre Boulez se une a esta plétora mahleriana con su versión de los *Kindertotenlieder*, *Rückert-Lieder* y *Fahrenden Gesellen*; von Otter, Urmann y Quasthoff, junto a la Filarmónica de Viena, le acompañan.

Criticado en esta misma sección (véase la pág. 84) el estimable —pese a estar cantado en alemán— *Peer Gynt* de Froschauer para Capriccio, Virgin anuncia una nueva versión de la obra maestra de Grieg a cargo de Paavo Järvi y la Orquesta Nacional de Estonia junto a las voces de Camilla Tilling, Charlotte Hellekant y Peter Mattei.

Por último, EMI culmina su ciclo sinfónico consagrado al rumano Enescu con la aparición de la ambiciosa y poco conocida *Tercera* que —como las dos anteriores publicadas hace ya ¡doce años!— dirige Lawrence Foster, en esta ocasión al frente (antes fue la Filarmónica de Montecarlo) de la Orquesta Nacional de Lyon.

Karl Böhm

DEL PASADO CERCANO

BERG: Wozzeck. WALTER BERRY (Wozzeck), CHRISTEL GOLTZ (Marie), MAX LORENZ (Tambor Mayor), MURRAY DICKIE (Andrés), PETER KLEIN (Capitán), KARL DÖNCH (Doctor), POLLY BATIC (Margret). CORO Y ORQUESTA DE LA STAATSOPER DE VIENA. Director: KARL BÖHM. 2 CD ANDANTE AN 3060. ADD. Grabación: Viena, 25-XI-1955 (en vivo). Productor: Gottfried Kraus. Ingeniero (reedición): Ton Eichinger. Distribuidor: Diverdi. **PN**



BERG: Lulu (versión dos actos). ANJA SILJA (Lulu), MARTHA MÖDL (Condesa Geschwitz), ERNST GUTSTEIN (Dr. Schön), WALDEMAR KMENTT (Alwa), HANS HOTTER (Schigolch), WILLIAM BLANKENSHIP (El pintor), ROHANGIZ YACHMI (El colegial). CORO Y ORQUESTA DE LA STAATSOPER DE VIENA. Director: KARL BÖHM. 2 CD ANDANTE AN 3050. ADD. 121'30". Grabación: Viena, 16-XII-1968 (en vivo). Productor: Gottfried Kraus. Ingenieros: Josef Dworschak (1968), Ton Eichinger (reedición). Distribuidor: Diverdi. **PN**



El Berg de Böhm crece con el tiempo. Con esto, desde luego, nos referimos a los registros del maestro para Deutsche Grammophon, con Dietrich Fischer-Dieskau y Evelyn Lear, en ambos casos con la Staatsoper de Berlín. Recordemos los años, porque tienen importancia: aquel *Wozzeck* es de 1965, *Lulu* es de 1968. Es decir, el *Wozzeck* que ahora nos trae Andante es anterior en diez años a la grabación oficial del maestro. *Lulu*, en cambio, es del mismo año. Los repartos son muy distintos, y en cuanto a conjuntos y teatros, pasamos de Berlín —entonces occidental— a Vie-

na, patria del compositor, aunque *Wozzeck* se estrenara en Berlín, no en esa patria. En cuanto a *Lulu*, para llegar a Berlín o a Viena tendría que esperar, por lo que todos sabemos.

Es preciso que alguien recuerde que en sus días el Berg operístico de Böhm era apreciado, pero no encomiado como lo es ahora. Han debido de incrementarse con el tiempo las calidades de la batuta de Böhm. Si los argentinos dicen que Gardel canta cada día mejor, debe de ser también cierto que Böhm dirige mejor aún desde que falleció en 1981. La reedición hace unos diez años de su *Wozzeck* y su *Lulu* provocó más elogios que en su día, y en días de años subsiguientes. El tiempo ha hecho justicia, y ha surgido una nueva raza de críticos que comprenden que no hace falta renegar de Böhm para apreciar los altos valores del *Wozzeck* de Boulez, que es menos de un año posterior a aquél. Han pasado los tiempos de ese tipo de monoteísmos, esto es, de sectarismos. Hay que reconocerle muchas cosas al Berg operístico de Böhm. Por ejemplo, que dio en registros de grandes calidades artísticas y sonoras dos óperas poco menos que desconocidas: sólo había un *Wozzeck* al aparecer éste en 1966 (Harrel/Mitropoulos, para Sony, una espléndida reliquia monoaural de 1951, inencontrable a la sazón, o eso creemos), aunque inmediatamente llegara Boulez; sólo había dos *Lulu* (Steingruberg/Häfner; Rothenberger/Ludwig). Como bien saben los aficionados, hasta 1979 no se estrenó la versión completa en tres actos de *Lulu*; en consecuencia, todos los registros anteriores son de la versión en dos actos.

Mas, de pronto, llegan estas dos lecturas, lejanas en el tiempo, y resulta que con peor sonido Böhm daba en 1955 con un joven llamado Walter Berry, once años antes de grabar éste con Boulez; y una soprano dramática impresionante, Christel Goltz, a la que ya no oiremos nunca más en Marie, qué lástima: este registro viene bien para hacerle justicia; y para más cosas, como veremos, porque se trata de una toma extraordinaria. Felizmente, se conservaba esta grabación vienesa, y ahora nos la restituyen el tiempo y el sello Andante. Y no es cualquier testimonio. La batuta inspirada de Böhm se movía en una puesta en escena de O. F. Schuh, estrenada tres años antes bajo dirección musical de Hollreiser en el Theater an der Wien. A la calidad, a la autenticidad, hay que añadirle la ocasión. En 1955 *Wozzeck* no era título que se hubiera impuesto, ni mucho menos. Berg habría cumplido setenta por entonces, de no haber muerto veinte años antes. No es malo haber muerto para que ciertas obras se impongan, aunque eso no es garantía, claro. El caso es que, además, se reabría la Staatsoper de Viena después de los tiempos de destrucción, desde que diez años



antes recibiera impactos que destruyeron el edificio. Y una de las apuestas más atrevidas para la ocasión era este *Wozzeck*, tras un *Fidelio* muy simbólico de lo que pretendía ser la nueva Austria, también por Böhm. Cuyo *Wozzeck* es de enorme dramaticidad, de gran altura trágica, con voces legendarias como las dos mencionadas, y alguna que otra no siempre superior a la del registro del propio Böhm de diez años más tarde (un solo ejemplo: muy bien Klein en el Capitán, pero ese muñeco humanamente articulado de Stolze es una construcción muy superior). Sorprende la madurez del joven Berry, y puede chocar el desgarrar por que opta Goltz.

Anja Silja, en *Lulu*, está en un momento esplendoroso en ese año 1968 en que todavía está viva su interpretación en la puesta en escena de Wieland Wagner, de poco antes. Böhm estaba en Berlín en 1968 (puesta de Sellner), y de ahí salía su registro para DG. Mas también estuvo en el Met y en su querida Viena, con la puesta en escena de Otto Schenk, y de ahí proviene este registro insuperable. No por Schön, que lo interpreta Gutstein con corrección y sin grandes cualidades; sino por Silja, por Mödl, por Kmentt, por Hotter. Incluso Zendik está por ahí ya, en un papelito. Que conste que estos cantantes cantan, y eso es mucho decir en el caso de Berg, y sobre todo en 1968. Y cantan como los demonios, esto es, como los ángeles caídos, acaso también como los intermediarios de los dioses. Nadie los superará, ni ellos mismos se superarán. Böhm es igual a sí mismo, con una orquesta espléndida y un sonido inferior al del registro oficial. Confieso que no percibo demasiado que Viena sea más bergiana que Berlín, pero esto que suena aquí es bergiano cien por cien, aunque no sea posible dar detalles ahora.

Al margen de eso, de los detalles, hay que constatar que se trata de dos nuevos bellos álbumes de Andante, de esos para coleccionistas; y que, una vez más, Andante trae del pasado no cualquier cosa, sino lo que nos ilumina para comprender lo que ha sido de nuestra conciencia sonora en este o aquel repertorio. Y de la manera de hacer Berg, que ya no es la misma. Damos un salto de cincuenta años y otro de algo menos de cuarenta. Y en esas entendemos que eso no es pasado, porque todavía somos capaces de comprenderlo en su cercanía, ya que seguimos en esa estela.

Santiago Martín Bermúdez

Mariss Jansons

CAMBIOS EN ÁMSTERDAM

DVORÁK: Sinfonía nº 9. REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM.

Director: MARISS JANSONS.

SACD ROC LIVE 04002. DDD. 41'21". Grabación: Ámsterdam, VI/2003 (en vivo). Productor: Lodewijk Collette. Ingeniero: Rob Heerschop. Distribuidor: Diverdi. **PM**

STRAUSS: Una vida de héroe. REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM.

Director: MARISS JANSONS.

SACD ROC LIVE 04005. DDD. 45'27". Grabación: Ámsterdam, IX/2004 (en vivo). Productor: Wim van den Berg. Ingeniero: Jean Pierre Gabriel. Distribuidor: Diverdi. **PM**



STRAUSS: Una vida de héroe (+ documental El sexto Maestro).

REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Director: MARISS JANSONS.

Director de vídeo: HANS HÜSCHLER.

Ingeniero: GERARD WESTERDAAL.

DVD ROC LIVE 04104 PAL. 94'29". Grabación: Ámsterdam, 4-IX-2004 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. **PN**



Ya es bien sabido que Mariss Jansons se ha hecho cargo de la Orquesta del Concertgebouw como el sexto director titular de la misma desde el pasado septiembre de 2004, fecha en la que sustituyó a Riccardo Chailly. Hasta aquí todo entra en la normalidad de la vida de las agrupaciones sinfónicas, que tras un período más o menos largo cambian a su principal responsable musical por otro que suele inyectar a la orquesta nuevo brío y entusiasmo para enfrentarse a otros retos. Lo que realmente ha sido una sorpresa es que la orquesta holandesa ha finalizado su contrato discográfico con Decca y Philips y a partir de ahora será el propio sello del conjunto, RCO LIVE, quien se hará cargo de las grabaciones de la Royal Concertgebouw tomadas exclusivamente en conciertos públicos, exactamente lo mismo que hizo no hace mucho la precursora Sinfónica de Londres con su sello LSO LIVE.

Como dijimos en su momento, esto lo veremos resurgir más tarde o más temprano en todas las orquestas sinfónicas de cierto relieve que graben discos, pues ya está más que demostrado que para que un CD de música sinfónica grabado en condiciones normales sea rentable, se tienen que vender alrededor de treinta mil copias (recordemos que de la *Segunda* de Schumann por Thielemann en DG se vendieron quinientas, y de la *Primera* de Bruckner por Barenboim en Teldec otras quinientas, según la fuente oficial *Soundsapes*, unas perspectivas nada halagüeñas para el mundo del disco clásico tal como se ha entendido hasta hoy. De hecho, son muy pocos los directores que pueden grabar actualmente el repertorio tradicional, a no ser que lo hagan en sellos económicos y con orquestas de segunda fila). Así las cosas y por lo que respecta a la Concertgebouw, a partir de ahora asistiremos a buena parte de sus conciertos en vivo grabados y algunos también filmados por la propia orquesta en soportes de alta calidad técnica y además comercializados a precio medio. La inauguración fonográfica del nuevo director musical comienza con tres lanzamientos, dos CDs y un DVD con dos obras de repertorio, la *Sinfonía del Nuevo Mundo* y *Una vida de héroe*, esta última dedicada por Strauss a Mengelberg y su orquesta (y de la que, por cierto, tiene una estupenda versión fonográfica grabada a principios de los cuarenta y disponible actualmente en el sello Telefunken).

El estreno fonográfico de Jansons con la Concertgebouw no ha podido ir mejor. La página de Dvorák, grabada en un concierto en vivo en septiembre de 2003 cuando el director letón todavía era invitado (aunque ya había aceptado la titularidad de la orquesta), es una versión efectiva, brillante, concisa, sobria y extraordinariamente bien tocada, y si bien hay que hacer constar que hay mucha jurisprudencia en esta composición (recordemos a los difícilmente superables Fricsay, Celibidache, Ancerl, Szell, Giulini o Klemperer), el caso es que la lectura de Jansons no desentona si la situamos ante cualquiera de ellas por su clara exposición, concisión dramática y concentrada expresividad, superando a la notable que este mismo director grabó con la Filarmonía de Oslo para EMI, creo recordar que a principios de los ochenta. La excelente grabación (un SACD compatible) y el atractivo precio medio pueden hacer la elección más fácil a los indecisos, aunque hubiese sido preferible que el CD, de muy corta duración, lo hubiesen rellenado con el resto de las obras que se tocaron ese día 6 de junio de 2003 y no presentarlo como una publicación de sólo cuarenta minutos de duración.

Al CD con *Una vida de héroe* le sucede tres cuartos de lo mismo, su duración es de 45 minutos (insuficiente a todas luces para un disco actual) y

recoge la obra principal del primer concierto de Mariss Jansons como titular de la Concertgebouw el 4 de septiembre de 2004. Pero aquí hay una ventaja esencial, y es que esta obra viene publicada también en un DVD con la filmación íntegra de la interpretación, recogiendo además un interesante documental de cincuenta minutos de duración presentando al director letón como titular de la orquesta holandesa. La versión, como en el caso Dvorák, tiene un interés indiscutible aun contando con la serie de batutas que han sentado cátedra en este poema sinfónico (desde el viejo Mengelberg hasta Celibidache pasando por Karajan, Kempe, Krauss o Reiner, son ininidad los directores que se han acercado con éxito a esta partitura). Pero con Jansons vemos que la organización sinfónica de la obra está perfectamente captada; el color orquestal es realmente maravilloso; la realización instrumental, un prodigio de virtuosismo y brillantez; y la dirección de Jansons se nos muestra en todo momento imaginativa, clara y plasmando con vigor y refinamiento todo el complejo tejido orquestal. Tiene además la ventaja de una espectacular filmación, una de las más bellas que este comentarista haya presenciado en su larga vida de conciertos, pudiendo ver a un sobrio, potente y entregado director comunicar su enérgico y preciso mensaje a una entregada y cálida orquesta que mediante una calculada dinámica, una perfecta articulación y una variada rítmica nos ofrece una versión que sin duda captará la atención y la emoción de todos los buenos straussianos. El documental nos ofrece varios aspectos de la vida artística del sexto director titular de la Concertgebouw, con ilustraciones musicales y ensayos del *Concierto para orquesta* (Bartók), de los *Gurrelieder* (Schoenberg) y de la *Cuarta* de Mahler. El director habla en ruso, pero tienen subtítulos en alemán, inglés, francés y holandés (nada de español); se ve también intervenir a Mengelberg, van Beinum y Haitink con fragmentos de filmaciones variadas de los archivos de la orquesta. En suma, un bello e interesantísimo DVD con una espectacular filmación de la obra base del primer concierto de Jansons y que podía haberse completado perfectamente con el resto del concierto, sobre todo en el caso del soporte en CD, cuyos 45 minutos de grabación sabrán a poco al futuro comprador.

Resumiendo: dos bellas interpretaciones de una orquesta fabulosa dirigida por su sexto director titular y, además, estreno del sello discográfico de la Concertgebouw, que a partir de ahora nos deleitará con sustanciosas interpretaciones en vivo. Excelentes recreaciones muy bien grabadas y filmadas. En el caso del DVD, no lo dejen escapar por nada del mundo.

Enrique Pérez Adrián

schetzo

Orfeo D'Or

DE SALZBURGO A MÚNICH

Entre los nuevos compactos de Orfeo (distribuido por Diverdi) que recuperan grabaciones en directo del Festival de Salzburgo que hoy presentamos como novedades discográficas que son, se ha colado uno cuyo contenido es otro: tomas (también en directo) de la Bayerische Staatsoper de Múnich. Por lo tanto empezaremos nuestro comentario por este, no sólo por su distinta procedencia respecto al resto sino también por su intrínseco interés, que es mucho. Sí, pues tenemos ante nosotros nada menos que un recital (realizado a partir de tomas de entre 1975 y 1992 procedentes de funciones operísticas) de fragmentos de óperas con protagonismo de la gran Julia Varady (C 579 041 A), quien en 1971 empezó su fructífera relación con el coliseo bávaro terminándola en 1996, cuando se retiró quizá antes de tiempo, pues contaba cincuenta y cinco años. Este retiro privó al mundo musical de una de las voces femeninas más destacadas de los últimos decenios y de una de las sopranos cuyas dotes de actriz no se imponían a la intérprete musical, como sí sucede con celebridades en la mente de todos, cantantes que dan prioridad al elemento dramático en detrimento del musical. Varady es, en este sentido, modélica. La escasez de grabaciones de la gran soprano, además, hace que este compacto deba ser celebrado como merece, como un auténtico acontecimiento discográfico. La capacidad de penetrar en los distintos personajes que interpretaba Varady es proverbial tal como queda aquí de manifiesto. Las páginas de Mozart, Richard Strauss, Wagner y Verdi nutren el programa, contando con directores vinculados a la casa y de gran nivel como Sawallisch, Klee, Steinberg y Sinopoli, y en ellas apreciamos tanto las capacidades dramáticas y de identificación de la soprano con los distintos papeles y estilos como su autoridad y refinamiento interpretativos, técnicamente irreprochable y artísticamente excepcional.

Y ya en las grabaciones que recogen actuaciones del Festival de Salzburgo, empezamos con otro recital vocal, éste liederístico y centrado en Schumann (más un Brahms como cuarta y última propina) a cargo de una cantante también de primer orden, la mezzosoprano Brigitte Fassbaender acompañada al piano por el experto Erik Werba (C 636 041 B). Como pueden imaginar la asociación entre Fassbaender y Werba para interpretar a Schumann es de lo mejor que puede encontrarse hoy en el mundo del lied; y es así: este es un recital extraordinario. Grabada en 1977, la velada debió de ser inolvidable para los asistentes pues Schumann sonó poético y directo, dramático y a la vez confidencial, más propio del recital íntimo que del gran concierto rodeado de máxima expectación de uno de los mayores acontecimientos musicales del mundo como es

el Festival de Salzburgo, quizá como deba ser.

De 1954 data el histórico concierto de Mitropoulos al frente de la Wiener Philharmoniker con las *Sinfonías n.º 2* de Schumann y *n.º 5* de Prokofiev en el programa (C 627 041 B), documento histórico de un maestro excepcionalmente dotado cuya vida no fue fácil por cuestiones personales a las que además vino a sumarse un ambiente hostil hacia su persona en Estados Unidos (donde desarrolló su carrera a partir de 1937) y una actividad discográfica prácticamente nula en los circuitos "oficiales" (posiblemente derivada de la circunstancia anterior), de modo que el prestigio de que goza entre muchos melómanos se corresponde con una ignorancia generalizada acerca de su arte y su persona. La expresividad sin concesiones que cautivó al público de Salzburgo en las diversas ocasiones en que el maestro fue invitado al Festival está recogida en este documento verdaderamente histórico.

Otro músico de origen griego, Leonidas Kavakos, protagoniza, junto a la Camerata Salzburg, un atractivo y variado recital con obras de Stamitz, Haydn, Henze y Mozart en toma muy reciente, de 2003 (C 629 041 B). Kavakos es actualmente el principal artista invitado de la formación salzburgesa y, a la vista está, se entienden perfectamente. Entre las espléndidas versiones de obras clásicas, vitales y (si se permite la expresión) marchosas, a la vez que equilibradas y, en el mejor de los sentidos, apolíneas (vamos, magníficas y con las pertinentes dosis de buena información histórica sin renegar de la tradición pues estamos en Salzburgo), encontramos una obra de Henze, la *Fantasia para cuerdas*, que se basa en la música que el propio autor creó para la película *El joven Törless*, atractivo intermezzo entre tanto clasicismo que tiene además (de Henze hablamos) un indiscutible valor en sí mismo. Este Henze un punto neoclásico no está aquí fuera de lugar.

De otro violinista nos llega un recital salzburgués, éste dedicado a la música de cámara; nada menos que de Henryk Szeryng, con sonatas de Mozart, Brahms y Beethoven acompañado al piano con oficio por un tal James Tocco (C 631 041 B), pianista desconocido entre nosotros en estos tiempos y que da aquí la talla, algo no precisamente fácil por ser quien es su compañero en esta ocasión. El concierto data de 1979 y Szeryng estaba ya en su última madurez (murió nueve años después), de ahí algún que otro desliz que no es ningún pecado capital pues Szeryng fue, incluso al final de su vida, un músico excepcional. Szeryng fue uno de los mayores violinistas del pasado siglo, enérgico y profundamente expresivo, musicalísimo siempre, aquí nos ofrece un recital de innegable interés.

El mundo del piano nos reserva dos



mitos de la interpretación del pasado siglo: Rudolf Firkusny en un programa Chopin, Janáček y Musorgski en toma de 1957 (C 633 041 B) y Tatiana Nikolaieva con Bach, Shostakovich y Beethoven en recital de 1987 (C 612 031 B). Aunque no vamos a restar méritos a la justamente encumbrada Nikolaieva en este recital de los últimos años de su vida en el que muestra su indiscutible talento (pero también el no encontrarse en su mejor momento y, quizá, en un repertorio en el que no termina de encontrarse a gusto, especialmente en un Beethoven algo decepcionante), cabe destacar el de Firkusny que contiene como plato fuerte una de las mejores versiones que puedan escucharse de los *Cuadros de una exposición* de Musorgski, aunque no podemos obviar el resto del programa que no tiene desperdicio.

Y terminamos nuestro comentario con el recital con obras de Schubert, Lutoslawski, Ravel y Beethoven del Cuarteto Lasalle en toma de 1976 (C 632 041 B), en el que esta formación hace gala de su exquisitez pues todo lo que interpreta resulta lírico, de modo que su conocido compromiso con la música contemporánea debió generar interés entre los nuevos melómanos por el hecho de que incluso lo más áspero resulta "digerible" en sus manos. El recital que nos brinda este disco es una muestra de ello, con unos refinados Lutoslawski y Ravel flanqueados por unos impecables Schubert y Beethoven, que abren y cierran respectivamente el concierto y que, además, resultan de lo más genuino, dando muestras así de la versatilidad de esta formación ya desaparecida de las salas de conciertos y de los estudios de grabación.

Josep Pascual

Naxos Great Opera

EXHUMACIONES LÍRICAS

En un par de series (Great Opera Recordings para las grabaciones de estudio y Great Opera Performances para las tomas en vivo) Naxos (distribuido por Ferysa) exhuma algunas de las versiones referenciales del repertorio operístico.

Entre 1934 y 1935, con destino al Festival de Glyndebourne, Fritz Busch dirigió una canónica lectura de la mozartiana *Così fan tutte* (Naxos Historical 8.110280-81, 2 CD, ADD). A quienes no la conocen, seguramente, los sorprenderá la modernidad de la versión, vivaz, contrastada, de un depurado estilo sin el menor manierismo y con una definición de los personajes que destaca en los recitativos. Busch sabe narrar, concertar, escoger velocidades y marcar líneas de canto, de modo que obtiene una homogeneidad de estilo y una corrección idiomática tanto más notable cuanto que ninguno de los cantantes es italiano. Poco importan, para el caso, algunos cortes que en nada entorpecen el curso de la acción.

Ina Souez hace una brillante Fiordiligi, pasando con señorial solvencia sobre las dificultades de la tesitura exigida. Perfecta de ensamble, Luise Helletsgruber en Dorabella, e impecables los señores: Hedde Nash en Ferrando, Willi Domgraf-Fassbaender en Guglielmo y John Brownlee en Don Alfonso. Encantadora y astuta, la Despina de la *soubrette* Irene Eisinger.

Igualmente canónicas y de perfecta modernidad son las prestaciones del fragmentario *Sigfrido* wagneriano (Naxos Historical 8.110091-92, 2 CD, ADD) que reúnen las tomas registradas entre 1929 y 1932 con la Sinfónica de Londres bajo Albert Coates y la correspondiente a la Ópera del Estado de Viena, con Karl Alwin y Robert Heger. Los originales debieron ser de especial calidad porque la remasterización, debida al

maestro Ward Marston, es de gran eficacia, aun teniendo en cuenta la limitada amplitud dinámica del sonido orquestal.

Común a los distintos pasajes es el protagonista Lauritz Melchior, voz de inverosímil riqueza, capaz de honduras tenebrosas y alturas diamantinas, de empujes heroicos y confidencias a media voz. No es superfluo repetir el tópico de que estamos ante el mayor tenor wagneriano de la historia y que parece estar enseñando cómo es Sigfrido al propio Wagner.

Alternan tres Wotan de parecida solvencia. Friedrich Schörr es el más grave de los tres y Rudolf Bockelmann, el más lírico, equilibrando el trío Emil Schipper. Maria Olszewska hace una Erda de medios cálidos y hondos, envolvente de canto y exquisita de pasajes. Brunilda despierta en la voz clara y ancha de Florence Easton. Los comparatistas pueden recurrir a la integral de esta obra, tomada en vivo en Nueva York y en 1937, con Melchior y Kirsten Flagstad al frente del reparto (8.110211-13 del mismo sello).

En 1953 dirigió Renato Cellini para la RCA neoyorquina una *Cavalleria rusticana* (ahora en Naxos Historical 8.110261 ADD). Lo hizo con su habitual seguridad en el oficio y reunió a un reparto suntuoso de vocalidad, musicalidad y fina dicción: Jussi Björling en Turiddu, Zinka Milanov en Santuzza y Robert Merrill en Alfio. No se trata de cantantes veristas ni lo pretenden. Han resuelto la obra con otros recursos que los tópicos y conseguido una lectura esplendente y depurada de esta estricta obra maestra de Mascagni.

Comparable autoridad y parigual abundancia de voces exhibe la toma en vivo de *Romeo y Julieta* de Gounod, que subió a la escena del Metropolitan de Nueva York el 26 de enero de 1935 dirigida por Louis Hasselmann (Naxos Histo-



rical 8.110140-41 2 CD, ADD). La toma, efectuada desde un aparato de radio, no es impecable, pero el largo reparto resulta de una propiedad notoria, a contar desde los dos protagonistas (Eidé Norena y Charles Hackett) y algunos lujos como Giuseppe de Luca en Mercutio.

En la misma línea puede oírse la straussiana *El caballero de la rosa* conducida por Fritz Reiner el 21 de noviembre de 1949 en el citado escenario (tres CD Naxos Historical 8.110277-79 ADD, antes ya rescatados por el sello Arlecchino). Reiner explora los mínimos detalles de la prolijidad orquestal bordada por don Ricardo, a la vez que extrema la expresividad, desde las tensas ráfagas de los preludios hasta la magia de la presentación de la rosa y el trío final, pasando por la irresistible sandunga de los valsos.

Las tres damas del reparto son de primerísima calidad. Eleanor Steber — una de las mayores sopranos del siglo XX — en la Mariscala, Rise Stevens en Octaviano y Erna Berger en Sofia. El resto del elenco es numeroso y exhibe algunos lujos como el joven Giuseppe di Stefano en el tenor italiano, el también lozano Lorenzo Alvarý en el Comisario de Policía y una vieja gloria como Thelma Votipka en Mariana.

Blas Matamoro

Naxos Great Singers

VA DE SERIES

El sello Naxos sigue publicando ordenadamente la obra grabada de grandes cantantes. Toca el turno al tenor irlandés John McCormack (1883-1945), de carrera relativamente breve (se retiró de la escena con 39 años para volver a algún estudio de cine y de radio) y del cual se ofrece el primer volumen de su colección (Naxos 8.110328, ADD) que recoge sus grabaciones del año 1910. Son tomas acústicas prodigiosamente masterizadas por el gran Ward Marston. La voz se percibe nítida y corpórea, han sido eliminados ruidos de roce y vibraciones dobles, y hasta la modestia orquestal ha ganado limpieza.

McCormack se oye inesperadamente moderno. Aborda diversas páginas operísticas de la cuerda lírica, canciones

tradicionales inglesas e irlandesas, y romanzas de la época. Su italiano es pulcro, su emisión es magistral y depurada, el control de los volúmenes y la afinación resultan impecables. Pero lo más notable es la contención expresiva, servida por un lirismo de alta elegancia y cribada musicalidad. No hay que perdonarle las fechas y ello comporta un especial valor añadido.

En la Edición Gigli aparecen los volúmenes 6 y 7 (Naxos 8.110267, ADD y 8.110268, ADD) que contienen las grabaciones de Nueva York (años 1929 y 1930) y de Londres, Milán y Nueva York (años 1931 y 1932). No vale la pena redundar en las cualidades del tenor de Recanati ni en su ancho repertorio, que comprende la ópera, la canción napolí-

tana, la romanza de cámara italiana, páginas en inglés y hasta en un aceptable castellano (Simons, Albéniz, Sandoval). Baste señalar que en estas series aparecen algunos de sus camafeos como *Una furtiva lacrima* y *Je crois entendre encore* (Bizet: *Los pescadores de perlas*), así como conjuntos memorables: el dúo de *Cavalleria rusticana* con Dusolina Giannini, y los tercetos verdianos de *Attila e I lombardi* junto a Elisabeth Rethberg y Ezio Pinza. Para los documentalistas hay tomas nunca publicadas que permiten hacer comparatismo. Las masterizaciones han sido supervisadas por Marston y realizadas por Mark Obert-Thorn.

Blas Matamoro

schetzo

EMI Great Conductors of the 20th Century

GRANDES DIRECTORES VI

Con estos seis nuevos álbumes dobles, son ya 40 los ejemplares publicados de esta excelente colección de la EMI que según los planes originales quedará completada con la próxima edición de 20 volúmenes más previstos para este 2005. Los que ahora se comentan son seis de las principales batutas de la historia como pueden ver a renglón seguido, en todos los casos de cuidado sonido y muy bien presentados, con acertados artículos de conocidos especialistas en los tres idiomas de rigor sobre cada director. Comentamos a renglón seguido esta sexta entrega compuesta por los seis siguientes maestros:



Sergiu Celibidache (1912-1996). "El director de orquesta trascendente", como lo titula el artículo a él dedicado en este doble álbum, ya es bien conocido de nuestros lectores y a él hemos dedicado muchas páginas protagonizadas por sus conciertos y por registros tomados por las Radios sueca, danesa, alemana del sur (Stuttgart), Berlín y Radiodifusión bávara, transformados todos en CDs comercializados por EMI y Deutsche Grammophon y que, afortunadamente, todavía quedan muchos pendientes de salir al mercado para sorprender, emocionar y *liberar* a sus numerosos seguidores. El doble álbum que ahora se publica dentro de esta sensacional colección, recoge grabaciones poco o nada conocidas de las radios sueca y danesa con las siguientes obras: una brillantísima y refinada obertura *Maskarade* de Nielsen (1970); una precisa, ligera y vehemente *Sinfonie singulière*, de Franz Berwald (1967), una recreación que podemos considerar como un verdadero homenaje al compositor sueco: ningún otro director ha recreado con tal convicción una obra sinfónica de este autor; la obertura *Marionetter* del mentor de la música sueca moderna Hilding Rosenberg (1962), es un refinado encaje de bolillos admirablemente trabajado; mientras que la suite sinfónica *Hamlet*, de Heinz Tissen, que Celibidache recrea aquí al frente de la Sinfónica de la Radio de Berlín (1957), "se esfuerza por equilibrar la oposición entre expresionismo y Nueva Objetividad fertilizada por el neoclasicismo", según se nos cuenta en el libreto; la obra es una discreta composi-

ción que Celibidache dirigió en el septuagésimo aniversario de su maestro en el año citado. El resto de las grabaciones, ya conocidas pero no por ello menos importantes, nos vuelven a sorprender por su coherencia y concisión, como la *Sinfonía K. 183* de Mozart (1948), por no hablar de las legendarias versiones con la Filarmónica de Berlín de la *Italiana* de Mendelssohn (1953) o de la *Clásica* de Prokofiev (1948). Unos fragmentos del chaikovskiano *Cascanueces* con la Filarmónica de Londres (1948, ¿por qué sólo cuatro números?) y cuatro páginas de los Strauss en una especie de Concierto de Año Nuevo, pero en Copenhague (1970), de variedad expresiva y magnetismo realmente irresistible, completan este doble álbum. Buenas tomas de sonido y acertados comentarios de Christoph Schlüren, discípulo del maestro (EMI 5 62872 2).



Wilhelm Furtwängler (1886-1954). Otro director frecuentemente tratado desde estas páginas, la última vez en el dossier para recordarle en el cincuentenario de su desaparición en noviembre de 2004, por lo que, evidentemente, el habitualmente considerado como mayor director de la historia no necesita de ninguna presentación. El álbum que ahora se publica contiene tres *Sinfonías* de Beethoven, *Tercera*, *Quinta* y *Novena* por las Filarmónicas de Viena y Berlín interpretadas en conciertos públicos en 1953, 1944 y 1937 respectivamente. La *Heroica*, inédita hasta la fecha, proviene de un concierto que la Filarmónica de Viena y Furtwängler dieron en Múnich el 4 de septiembre de 1953: grandiosidad, precisión, elocuencia, unidad en la diversidad, sin el menor rastro de sensiblería ni distorsión romántica, he aquí una cima interpretativa beethoveniana para la que todos los elogios conocidos son poco. Idéntico caso es el de la *Quinta*, también inédita hasta hoy y tomada en un concierto público en la Staatsoper de Berlín el 7 de febrero de 1944 (ya que la Philharmonie había sido bombardeada por los Aliados), una interpretación fascinante, de tensión irresistible (escuchen el paso del tercer al cuarto movimiento) que les mantendrá al borde mismo del asiento hasta el último compás. Otra novedad editorial es la

Novena, interpretada por la Filarmónica de Berlín y Furtwängler en el Queen's Hall de Londres el 1 de mayo de 1937, interviniendo también el Coro Filarmónico de Berlín y los solistas Berger, Pitzinger, Ludwig y Watzke. La toma de sonido es aceptable para la época y permite apreciar sin dificultad el penetrante mensaje expresivo y la exaltación que Furtwängler conseguía en estos pentagramas, toda una experiencia espiritual que cada oyente sensible recibirá de una manera particular y diferente, si bien se recomienda trasladarse con la mente a un año, 1937, en el que las relaciones anglo-alemanas eran particularmente difíciles y en lo poco que le quedaba a Europa para caer en el abismo más profundo y desolador. Sonido muy bien reprocesado, especialmente el de las interpretaciones más modernas (1944 y 1954) y excelentes comentarios de Michael Tanner en los tres idiomas de siempre (EMI 5 62875 2).

Herbert von Karajan (1908-1989). Sin duda, el director más popular y comercial del siglo XX, un hábil y ambicioso experto en mercadotecnia que no dudaba en pactar con quien fuese para conseguir los resultados apetecidos. A la vez, distinguido músico con muchos valores interesantes en su aproximación a ciertas obras, especialmente operísticas, y que nos ha dejado una inmensa e irregular discografía de notable interés general. El doble álbum que ahora se publica contiene una curiosa novedad, la *Sinfonía n.º 1* de William Walton por la Sinfónica de la RAI de Roma dirigida por Karajan en un concierto público del 5 de diciembre de 1953, hecho que, conociendo la trastienda, quizá haya que achacar más al deseo de ganar los favores de determinado público que de dar a conocer nueva música. Como quiera que sea, interpretación intensa y brillante, bien planteada y calibrada, de espectaculares resultados sonoros teniendo en cuenta que el respetable conjunto de la RAI no era una orquesta de calidad superior. El resto de las grabaciones del álbum son todas bien conocidas: una sombría, sobria y germánica lectura de la *Cuarta* de Sibelius con la Philharmonia (1954), en la que Richard Osborne, en el artículo del libreto, ve las influencias que tanto el *Tristan* de Wagner como *El cuervo* de Poe ejercieron sobre el compositor. También son famosos los primeros *Cuadros de una exposición* que Karajan grabó con la Philharmonia entre 1955 y 1956, incluso superiores a los que el propio director grabaría más tarde para DG. Hasta aquí, lo más destacado de este álbum en nuestra opinión, aunque hay piezas ligeras y breves en las que la maestría de Karajan refulege de manera especial: la polca *Tritsch-Tratsch* de Johann Strauss II con la Filarmónica de Viena (1949), el vals de *Los patinadores* de Waldteufel con la Philharmonia (1960), la *Rapsodia húngara n.º 2* de

Liszt (1958), *España* de Chabrier (1960) o, en fin, la célebre barcarola de *Los cuentos de Hoffmann* (1959), en todos los casos con la Philharmonia de Walter Legge, son especiales logros en la temprana discografía de este director. A destacar también la Muerte de Amor de Isolda extraída de la grabación completa de *Tristan* hecha en Berlín en 1971, con una forzosísima pero convincente Helga Dernesch (a quien Karajan destrozó la voz con estos cometidos). Muy buenos reprocesados e interesante artículo de Richard Osborne (EMI 5 85869 2).

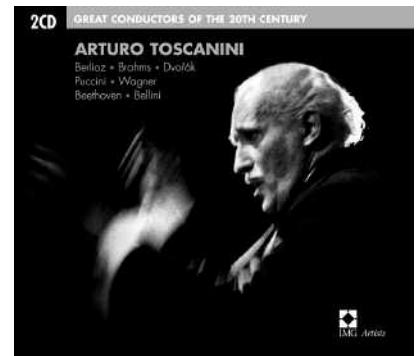


Rafael Kubelik (1914-1996). Otro director muy querido y respetado, un músico de talento, energía y carisma especiales del que últimamente nos venimos ocupando desde estas páginas gracias a las grabaciones tomadas en vivo por la Radiodifusión Bávara y comercializadas por el sello alemán Audite, de las que hay que destacar sobre todo sus fenomenales traducciones mahlerianas. Asimismo hablamos de él extensamente en el dossier Dvořák como uno de los pilares fundamentales en la traducción y grabación de las obras de este compositor (recordemos también aquella frase lapidaria de Celibidache cuando aceptó el puesto de Generalmusikdirektor de la capital de Baviera: "En Múnich sólo hablaré de música con Kubelik"). Ahora volvemos sobre él con este excelente doble álbum que incide muy especialmente en la música checa, de la que Kubelik era un incansable apóstol: la *Rapsodia eslava n.º 3* de Dvořák (Royal Philharmonic, 1959), la *Cuarta* de Martinu (Filarmónica Checa, 1948) y la *Sinfonietta* de Janáček (Filarmónica de Viena, 1955) forman tres magníficos exponentes del interés de Kubelik por la música de su patria, teniendo un especial gancho por su brillantez orquestal, colorido y expresividad la versión de la partitura de Janáček que ya publicó no hace mucho el sello Andante y que también se comentó desde estas páginas. Pero también llaman especialmente la atención las *Metamorfosis sobre temas de Weber* de Hindemith, que Kubelik grabó con la Sinfónica de Chicago para Mercury (1953), partitura brillante y de espectacular virtuosismo orquestal que le viene como anillo al dedo a los músicos de esa ciudad americana. Preciosa *Tercera* de Schubert con la Filarmónica de Viena (1960), versión de referencia de la obertura *Genoveva* de Schumann con la Filarmónica de Berlín (1964), y

seductora y elegante obertura de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn con la Philharmonia (1952), una especie de tributo de Kubelik a esta música después de la prohibición que había pesado sobre ella durante los negros años nazis. El bello Adagio de la *Décima* de Mahler proveniente de su grabación de estudio para DG (1968) cierra este bello álbum. Como en todos los casos, sonido muy cuidado, más acertados comentarios firmados por Patrick Lambert (EMI 5 85863 2).

Fritz Reiner (1888-1963). Este "director de directores" también ha estado presente con cierta frecuencia en estas páginas al publicar RCA con cuentagotas algunos de sus legendarios registros para la firma americana con la Sinfónica de Chicago y la Orquesta de la RCA Victor. Su temperamento duro, exigente e irascible hacía que no fuese especialmente querido por las orquestas que dirigía, aunque su minuciosa preparación, sus profundos conocimientos, su técnica meticulosa y su oído absoluto, equilibraban en cierta medida los aspectos desagradables de su persona y siempre le valían el respeto y una admiración mezclada de temor y veneración por parte de orquestas, colegas y aficionados. La publicación que ahora reseñamos incluye algunas de sus legendarias grabaciones con la Sinfónica de Chicago, posiblemente las más apreciadas de toda la discografía de Reiner, entre ellas, por ejemplo, el célebre *Segundo* de Brahms con Emil Gilels (1958), la *Sinfonía "Linz"* de Mozart (1954) o diversas páginas orquestales de Beethoven (*Coriolano*, 1959), Wagner (*Amanecer y viaje de Sigfrido por el Rin*, 1959) y Bartók (*Danza del porquero*, de los *Bocetos húngaros*, 1958). Al lado de éstas, tenemos otras que son absoluta novedad para el aficionado español, como el *Till Eulenspiegel* con la RCA Victor Symphony (1950), *Le tombeau de Couperin* con la NBC (1952) o la primera versión que Reiner grabase en Pittsburgh de *El amor brujo* con Carol Brice, más idiomática, ardiente y de dicción más clara que la que el propio Reiner grabase más tarde para RCA con Leontyne Price y la Sinfónica de Chicago. En todos los casos, páginas especialmente aptas para el lucimiento orquestal y que Reiner y los diversos conjuntos que hemos especificado recrean con admirables virtuosismo, idioma y brillantez. Sonido muy cuidado en todos los casos y acertados comentarios de Steven Reveyoso en inglés, alemán y francés (EMI 5 85866 2).

Arturo Toscanini (1867-1957). El maestro por antonomasia, el músico que sentó las bases del moderno concepto del director de orquesta y que aún hoy goza gracias a sus grabaciones de una inmensa popularidad en círculos restringidos. Fue posiblemente el músico más conocido y venerado de la primera mitad del XX, y como bien nos cuenta Lebrecht en su *Mito del Maestro* "Más de cuarenta años después de su muerte, sigue siendo el único maestro del que mucha gente ha oído hablar". Su discografía, no obstante y a pesar de contar



con lujosas ediciones y reediciones del sello RCA-BMG, se ha quedado algo estancada y desde luego por detrás de la de su pretendido "enemigo oficial" Wilhelm Furtwängler, todavía hoy un fenómeno comercial cada vez más activo en el declinante mundo del disco clásico. El doble álbum correspondiente a esta colección cuenta con una *Cuarta* de Brahms en vivo (NBC, 1948) que es novedad en la discografía de Toscanini (su versión oficial de estudio es de 1951, y la grabada por EMI y publicada por Testament, en vivo con la Philharmonia, es cuatro años posterior). Según Mortimer H. Frank, el experto toscaniniano autor de las notas del libreto, esta es la mejor versión de las tres "por su extraordinaria transparencia estructural y por la fuerza expresiva del timbre de la orquesta". También se repite la Inmolación de Brunilda perteneciente a la última escena de *El ocaso de los dioses*, con Helen Traubel, aquí tomada en vivo en el Carnegie Hall de Nueva York el 22 de febrero de 1941, dos días antes que su versión oficial de estudio y más conseguida en cuanto a fuego expresivo y al canto más apasionado de la soprano. También es novedad relativa su magnífica versión de la *Pastoral* beethoveniana con la Sinfónica de la BBC (1937), versión ya comentada recientemente desde estas páginas al ser publicada en el sello Naxos y que supera a su algo rígida versión posterior con la NBC. Todo lo demás son novedades especialmente significativas en la discografía de Toscanini: una fulgurante obertura de *Rienzi* en vivo (NBC, 1938), unas sorprendentes *Variaciones sinfónicas* de Dvořák, también en vivo (NBC, 1948), más páginas orquestales de Bellini, Puccini y Berlioz, todas en vivo (NBC, 1945, 1944 y 1941 respectivamente). En todos los casos, modelicos reprocesados y excelente artículo del citado Mortimer H. Frank. Indispensable para seguidores del maestro y una curiosa introducción a esta figura esencial de la dirección de orquesta (EMI 5 62939 2).

En suma, seis espléndidos álbumes protagonizados por otras tantas figuras inseparables de este mundo fascinante. Todos tienen un indudable interés, aunque la elección dependerá de los gustos de cada uno. Impecables presentaciones, buenos reprocesados y excelentes artículos en los tres idiomas de siempre.

Ponto

ENSALADA PIRATA

Hasta el siglo XIX, las mejores coronas de este mundo otorgaban legalmente patentes de corso. Había todo un derecho corsario. Los piratas, en cambio, estaban recluidos en prisiones y novelas de aventuras, o bogaban con estandartes opuestos a todas las banderas. Ya no hay corsarios ni piratas, al menos visibles, y la segunda palabra ha sido dignificada por la edición de música tomada en vivo. Gracias a ella, los aficionados disponemos de actuaciones que, de otra manera, habrían resultado deshechas por el olvido, o combinaciones de artistas que las grandes casas bloquean con sus contratos de exclusividad.

En buenas tomas de sonido, el sello Ponto (distribuido por Diverdi) ofrece un apetitoso surtido de registros *live* de las últimas cuatro décadas, algunos de ellos imprescindibles para considerar la historia de ciertos repertorios. Tales son los casos de las óperas de Rossini propuestas en esta entrega. *La donna del lago* (PO 1016, ADD) representada en Houston el 5 de octubre de 1981 bajo la autoridad de Claudio Scimone, es un hito en la recuperación del Rossini serio conocida en el último cuarto del siglo XX. Malcolm es la rossiniana por excelencia, Marilyn Horne, que inventó la categoría de la contralto travestida, a la cual sirve con imperiales medios, coloraturas de vértigo y un empuje dramático de primera intensidad. A su lado, otro especialista, Rockwell Blake, luce su pimpante agudo y sus agilidades infalibles, a despecho de un centro de escaso color y gran vibración que no alcanza el *glamour* vocal de un Araiza o un Flórez. Frederica von Stade es la cierta y comedida cantante de siempre, y Nicola Zaccaria, el noble bajo cantante instituido desde antiguo.

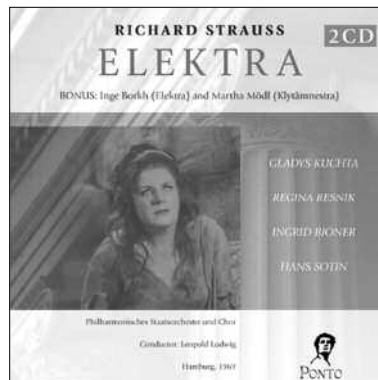
Horne insiste en un papel que no frecuentó particularmente, el de *La Cenerentola* (PO 1021, ADD), registrada en lugar indeterminado y de nuevo dirigida por Scimone. Elogiar los medios y habilidades de Horne en este repertorio es superfluo. Casi cabe decir lo mismo de Francisco Araiza en el galán, servido en su mejor época de tenor lírico de gracia. Dos barítonos en plan cómico, Sesto Bruscantini como camarero y Paolo Montarsolo como Don Magnifico, exhiben su arte de comediantes y su atinado humor. Un bonus curioso reúne a Horne en Händel y Rossini (un antológico *Di tanti palpiti* de *Tancredi*), junto a Montserrat Caballé en Händel y Vivaldi, y a las dos en un dúo de *La donna del lago*, acompañadas por Nicola Rescigno con la orquesta de la Radio de Múnich.

Suntuosa es la distribución prestada a *Hänsel y Gretel* de Humperdinck (PO 1022, ADD) que dirige Otto Matzerath por la Radio de Hesse (1956). Elisabeth Grümmer (soprano si las hubo en sus años) y Erika Köth hacen la pareja central, deliciosamente perfilada sobre la

buena faena del director. La madre es nadie menos que Marianne Schech y la Bruja, otra dignidad, la contralto Res Fischer, en tanto Marcel Cordes, experto en opereta, hace de Padre. Un valioso bonus documental recupera fragmentos de la misma ópera tomados en 1929 bajo la conducción de Hermann Weigert al frente de la Ópera Alemana de Berlín, con Else Ruzicka y Tilly de Garmo como protagonistas.

Importante reparación es la correspondiente a la soprano Gladys Kuchta como protagonista de la straussiana *Elektra* (PO1020, ADD). De raigambre rusa y nacida en Estados Unidos, desarrolló principalmente su carrera en Alemania. El disco ha sido avaro con Kuchta (1915-1998), una soprano dramática de sólidos medios y fuerte temperamento, que aquí pone a prueba con la empinada tesitura de su personaje. Junto a ella, Regina Reznik es una Clitemnestra de desbordante histrionismo, Ingrid Bjöner, una rutilante Crisotemis, y Hans Sotin un rotundo Orestes. Leopold Ludwig concierta con experiencia y maestría a las masas de la Ópera de Hamburgo (1959). Un bonus trae en nueve fragmentos a otra Elektra de campanillas, Inge Borkh, acompañada por la visceral mamaíta de Marta Mödl, todos bajo un experto en colorido orquestal, Antal Dorati (Roma, 1965).

Con sesenta y dos años de edad y unos cuarenta de carrera, todavía se enfrentaba Giacomo Lauri-Volpi al Manrico del verdiano *Il trovatore* (PO 1023, ADD) en el Concertgebouw de Amsterdam bajo la batuta de Arturo Basile, quien da una lección de nerviosismo, relato y concentración dramática del mejor cuño toscaniano (16 de octubre de 1954). La voz de don Giacomo se oye veterana, con algún agudo tenso o demasiado abierto, pero siempre sonoro, y un registro medio y de pasaje notoriamente mejor que el de años jóvenes, bastante ovejeros por cierto. Medias voces, voces mixtas e intenciones en el fraseo, revelan al artista maduro y sabio. Carlo Bergonzi, verdiano eximio, algo le debe. A su lado brilla el entonces joven barítono Rolando Panerai, de anchos medios y buena línea, acreedor de la ovación de la noche (suponemos que la cosa ocurrió de noche). El bajo uruguayo Jorge Algorta (rebautizado Giorgio para la ocasión) pone a prueba su experiencia y oficio. Las mujeres bajan un tanto de nivel. Leonora es Gigliola Frazzoni, de lujoso centro y buen grave, secuaz de Tebaldi (no es mala guía), de agilidad incierta y agudo gritado. Azucena corre a cargo de Franca Marghinotti, una soprano corta de graves inventados, que se desenvuelve con dignidad pese a la cortedad del órgano. Un bonus del mismo año (10 de octubre) contiene el dúo final de *Aída*, con Lauri-Volpi y una Frazzoni más ajustada que en la anterior prestación, sobre



todo en cuanto a control del volumen.

Mireille de Gounod es una obra desigual, con momentos de afortunado melodismo (aria del tenor, gran escena del desierto de la soprano) y algunos finales de sabio efecto, pero también aquejada de populismo incauto y árido. Se la repone poco fuera de Francia, a veces con resultados felices, como esta puesta del Gran Teatro de Ginebra (16 de septiembre de 1981, PO 1019, ADD). Sylvain Cambreling dirige con atención y fineza, dejando a los cantantes una anchura sonora pertinente. El elenco es homogéneo y de distinguida excelencia. La protagonista es la soprano inglesa Valerie Masterson, que maneja una voz discreta con elegancia y cribada musicalidad. El tenor argentino Luis Lima, en su buena época, brilla por la belleza tímbrica de sus medios, emitidos con seguridad y limpieza. Autoridad y solvencia vocal brillan en Jane Berbié, Jean-Philippe Lafont y Jules Bastin.

Una rareza en los escenarios exteriores a la actual Chequia es *Dalibor* de Smetana (PO 1018, ADD). Lo mejor de ella son sus preludios y fanfarrias, si dejamos de lado su valor patriótico y el rescate de una leyenda histórica medieval. La baza de la función es Nicolai Gedda, de quien nada falta decir. Una poderosa vocalidad luce Teresa Kubiak y pareja dignidad exhiben Nadia Sormová y Paul Plishka, dirigidos en el Carnegie Hall de Nueva York el 9 de enero de 1977 por Eve Queler, con impecable equilibrio y sabio empuje sinfónico, o sea lo que pide ese sinfonista que fue Smetana.

Todas las obras mencionadas vienen en cofrecillos con dos compactos.

Blas Matamoro

Andante

CIEN AÑOS DE LA SINFÓNICA DE LONDRES

El sello Andante (distribuido por EMI) se ha mostrado particularmente atento al centenario de la London Symphony (1904-2004) publicando un álbum de cuatro CDs que es el homenaje oficial de la fonografía a los cien años de esta orquesta, según reza la portada de la caja. En ella, con su siempre exquisita presentación, podemos encontrar un breve recorrido discográfico de la orquesta con once de los directores más representativos que han colaborado con ella: Nikisch, Harty, Walter, Krips, Monteux, Kertész, Solti, Abbado, Previn, Tilson Thomas y Davis. Aunque la LSO ha tocado con muchísimos maestros importantes que no han tenido cabida en este álbum (recordemos a Carlos Kleiber, Celibidache, Bernstein, Maazel y otros), los once citados suponen otras tantas muestras de la excelencia de estas batutas haciendo música de muy alta calidad con esta orquesta. Comentamos seguidamente los cuatro CDs con el año de grabación al lado de cada director:

CD 1. Contiene la obertura de *Oberon* de Weber dirigida por Arthur Nikisch (1914), un bonito recuerdo a la memoria de este director, aunque la sólo discreta grabación no nos dé la exacta medida de la importancia del legendario maestro. La berliozana obertura de *El rey Lear* está a cargo de Sir Hamilton Harty (1935), mejor registro que el anterior además de una fogosa y brillante interpretación de un director totalmente desconocido en la actualidad. Extraordinaria la obertura *Coriolano* por Bruno Walter (1938), de sombrío dramatismo y perfecta realización instrumental. La *Sexta* de Schubert por Josef Krips (1948) es de una singular gracia vienesa y un encanto sólo logrado posteriormente bajo otras premisas por Beecham en su versión para EMI. La obertura-fantasia de *Romeo y Julieta* de Chaikovski por un Pierre Monteux de 88 años (1963), es de sobrio mensaje expresivo, ligera y contenida, sin desmelenamientos románticos, una admirable lección interpretativa de este joven maestro. Menos en el caso de Nikisch, aceptables grabaciones.

CD 2. Recoge el concierto completo que István Kertész dio al frente de su orquesta el 1 de septiembre de 1966 en uno de los populares Proms grabado por los micrófonos de la BBC. Preciosa la schubertiana *Incompleta* que abría el concierto, dramática, serena e intensa recreación de construcción impecable y magnífica respuesta orquestal, un soberbio testimonio de este malogrado schubertiano que nos dejaría un memorable ciclo dedicado a este autor con la Filarmonía de Viena (Decca). La *Sexta* de Dvorák que completaba el concierto es asimismo marca de la casa (ahí tienen su excelente ciclo con la Sinfónica de Londres, también para Decca), una idiomática y brillante recreación que aunque tiene por encima otras lecturas superiores en opinión del firmante (Talich, Ancerl,

Kubelik, Neumann), no deja de ser un emocionante testimonio en vivo cálidamente recibido por el entregado público de los Proms. Buenas grabaciones.

CD 3. Otro concierto memorable, en esta ocasión grabado por los micrófonos de la Radiodifusión austriaca en el Festival de Salzburgo de 1994. La Sinfónica fue dirigida en esta oportunidad por Sir Georg Solti, que programó la suite de *Petrushka* (versión de 1911) de Stravinski, más la *Quinta* de Chaikovski, ambas soberbiamente interpretadas, brillantes, férreas, precisas y en algunos pasajes tocadas de la más genuina emoción. La LSO respondió con pericia, virtuosismo y espectacular intensidad como uno de los mejores conjuntos sinfónicos del orbe, mientras que el Solti de 82 años que dirige este concierto, se nos muestra con toda su inmensa energía intacta, "con una atención minuciosa al detalle, a la claridad de texturas y a la precisión rítmica", como bien nos recuerda en su artículo del libreto Joan Tolansky. En definitiva, un notable concierto y una no menos extraordinaria muestra del quehacer de este estupendo director. Excelente grabación.

CD 4. Recoge cuatro interpretaciones de los cuatro últimos directores titulares de la Orquesta. En primer lugar, las justamente célebres *Tres Piezas para orquesta op. 6* de Alban Berg dirigidas por Claudio Abbado (1970), grabación original de estudio Deutsche Grammophon, interpretaciones lúcidas, ácidas e intensamente expresionistas, una de las mejores aproximaciones a esta obra. La obertura *Cockaigne* de Elgar está recreada aquí por André Previn en un concierto del Festival de Salzburgo de 1975, versión idiomática, sugerente y de proverbial elegancia y refinamiento. Siguen los *Jeux* de Debussy en una interpretación que Tilson Thomas ofreció en el Barbican Centre dentro de un ciclo dedicado a la obra orquestal de Debussy en 1997, obra bien tratada en su colorido, pulso rítmico y sutileza de matices. Los dos fragmentos del berliozano *Benvenuto Cellini* por su



mejor traductor actual, Sir Colin Davis (1999), cierran brillantemente el último disco de este importante recuerdo al Centenario de la Sinfónica de Londres. Buenas tomas de sonido en los cuatro casos citados.

En resumen, importante homenaje a los cien años de la Orquesta Sinfónica de Londres con varias de las mejores batutas que han pasado por su podio. El álbum, como todos los de Andante, viene impecablemente presentado con los acostumbrados estudios y artículos en los tres idiomas de rigor, aparte de abundante información gráfica. Se puede adquirir sin ningún problema fuera del estrictamente económico.

Enrique Pérez Adrián

VIU EL PALAU

Les entrades
dels concerts del Palau,
ja es poden comprar
per INTERNET

www.palaumusica.org



PALAU MÚSICA CATALANA

BARCELONA

EMI Great Recordings of the Century

ALGUNOS IMPRESCINDIBLES

EMI llega al duodécimo lanzamiento de su estupenda colección con diez nuevas referencias más que completan la serie de 150 registros (por ahora) y que obviamente suponen un jalón importantísimo en la historia de la fonografía. De los diez nuevos CDs, comentamos los seis que EMI nos ha enviado. De todas formas, informamos de los que conocemos de esos cuatro que faltan para que nuestros lectores queden debidamente enterados. Éstos son:

Il trovatore con Callas, di Stefano, Barbieri, Panerai, La Scala y Karajan, una versión legendaria del melodrama verdiano grabada para Walter Legge en 1956 y que, quien más quien menos, tiene en su discoteca o la ha escuchado alguna vez. Algunos puristas han discutido determinados aspectos de esta interpretación, como los forzados agudos del tenor o la inadecuada elección del barítono para este papel; pero en conjunto, imaginación, expresividad, fantasía dramática, precisión y relieve orquestal se dan a manos llenas, con una interpretación de Callas sensacional (independientemente de que tuviese más aciertos en otras de sus recreaciones en vivo), una no menos imponente Azucena de Barbieri, y una labor de conjunto realmente excepcional. Otra reedición de este extraordinario registro, oportunidad evidente para quien todavía no conozca este importante eslabón de la edad de oro de la ópera en discos.

No conocemos los dos *Conciertos de violín* de Prokofiev por Oistrakh y Galliera, aunque es fácil predecir que el violín deslumbrante del rey David de la década de los cincuenta, unido al sólido acompañamiento de ese estupendo director, además de la intervención de la Philharmonia, formaron un buen tándem para dar vida a estas dos bellas composiciones. Tampoco conocemos el registro de Oistrakh con pequeñas piezas para violín y piano, si bien se puede suponer que al ser obras para el lucimiento del violín, las interpretaciones serán todo lo extraordinarias que cabe suponer en un arco tan perfecto como el del violinista ruso. El registro con *Lieder* de Schubert por Christa Ludwig y Gerald Moore, también es una leyenda en la historia fonográfica de la canción schubertiana, con la mezzo alemana en mejor forma vocal que en sus posteriores aproximaciones con Irwin Gage para DG (1974), y además con una perfecta dicción y una profunda expresividad que elevan estas recreaciones a cimas insuperables dentro de esta parcela musical. Como siempre, excelente acompañamiento de Gerald Moore. Imprescindible para conocedores.

En cuanto a los seis restantes, los comentamos por orden alfabético de compositores. Las *Seis suites para violonchelo* de Bach por Paul Tortelier (2 CD 5 62878 2, grabaciones de 1982), quizá no encontrarán el beneplácito de toda la

afición por sus aproximaciones románticas, fervorosas y apasionadas, sin olvidar la cuidada observación de matices, color y entonación, una forma de tocar y concebir estas obras no demasiado ortodoxa si la comparamos con la seca objetividad de los instrumentistas barrocos, pues al fin y al cabo Tortelier aplica la tradición romántica de Casals a estas obras. A juicio del firmante, son excelentes interpretaciones, ligeras y apasionadas, destinadas a un público no demasiado exigente en la interpretación historicista. El siguiente álbum nos trae 9 *Sonatas* de Beethoven extraídas del célebre integral de Artur Schnabel (2 CD 5 62880 2, grabaciones de 1932 a 1935). "El pianista que inventó a Beethoven", como hemos dicho desde estas páginas en alguna ocasión siguiendo al eminente Piero Rattalino, y de todos ellos, "el más viril, tierno, apasionado e intelectual", como nos cuenta Bryce Morrison en el libreto, fue también un hombre de extraordinaria sagacidad y amplia cultura cuyo arte de aproximación a Beethoven resiste muy bien el paso del tiempo. De hecho, su ciclo continúa siendo hoy una referencia en la historia fonográfica de estas *Sonatas* a pesar de los tempranos años de grabación. El doble álbum que se reseña contiene varias de las más populares de Beethoven: *Sonatas n.ºs 21 a 25, 27 y 30 a 32*, recreadas por Schnabel con vitalidad y frescura únicas, todavía hoy un legado espiritual inolvidable que nos tiene que enseñar muchas cosas. Imprescindible.

La *Cuarta* de Brahms por Giulini y la Sinfónica de Chicago viene acoplada en esta ocasión con las *Variaciones Haydn* y la *Obertura trágica*, ambas con la Philharmonia (5 62882 5, grabaciones de 1969, 1961 y 1962 respectivamente). La *Sinfonía* ya fue comentada y suficientemente elogiada por Roberto Andrade desde estas páginas cuando EMI la publicó dentro del cuádruple álbum de Giulini con grabaciones de la orquesta americana. Los dos complementos citados, memorables *Variaciones Haydn* e intensísima y profunda *Obertura trágica*, redondean este magnífico disco brahmiano. El álbum contiene también un *bonus* consistente en un perfil de este director, un documento sobre la vida y la carrera de Giulini en el que habla él mismo (grabado en su estudio de Milán en diciembre de 2003) y otras personas que han colaborado con él, además de varios fragmentos musicales muy significativos en la carrera del maestro (*Réquiem*, *Pezzi sacri*, *Traviata* y *Don Carlo* de Verdi, *La Mer* y *Nocturnes* de Debussy, *Novena* de Beethoven y otras). En fin, un bonito homenaje a este extraordinario director completado con un sensacional disco Brahms. Muy recomendable.

El disco Chopin de Claudio Arrau, completado con obras de Weber y Mendelssohn (5 62884 2, grabaciones de



1960 y 1951), contiene la *Tercera Sonata* y la *Fantasia, op. 49*, además de la *Pieza de concierto* de Weber en la que el pianista chileno es acompañado por Galliera y la Philharmonia, y el *Andante y Rondo capriccioso* de Mendelssohn. Su forma de tocar ya ha sido analizada en numerosas ocasiones desde estas páginas (recordemos también que uno de sus últimos recitales lo dio para nosotros en los primeros años de SCHERZO), y su inspiración, concepción más germánica que latina, sentido constructivo y atmósfera expresiva, raramente han tenido parigual. Su Chopin, pleno de ingenio, brillantez y audacias musicales, es totalmente lo contrario a lo que se entiende por música de salón, y la elocuencia pianística derrochada en Weber y Mendels-

sohn, son realmente dos lecciones de intensidad, magia y gusto personal. Buen acompañamiento de Galliera, excelentes reconstrucciones sonoras (buenas grabaciones en origen) y de nuevo excelentes comentarios de Bryce Morrison en los idiomas de rigor.

Otro disco legendario, en esta ocasión dedicado a Elgar: el *Concierto para chelo*, los *Cuadros marinos* y de relleno una sensacional obertura *Cockaigne*, obras dirigidas en todos los casos por el más sensible, refinado y profundo músico que han conocido estos pentagramas: Sir John Barbirolli (5 62886 2, grabaciones de 1962 y 1965). Reiteramos lo ya dicho en otras ocasiones, esto es, que el binomio Elgar-Barbirolli está a la misma altura de los Chaikovski-Mravinski, Beethoven-Furtwängler o Bruckner-Celibidache, sin exagerar un ápice y, por supuesto, situando a Elgar en el contexto adecuado. Versiones como las marchas de *Pompa y circunstancia*, las 2 *Sinfonías*, las *Variaciones Enigma*, o, en fin, las tres obras que se reeditan ahora en este disco que comentamos, son de lo mejor que se ha hecho nunca en la fonografía a favor del compositor británico. Además de la intensa, expresiva, cuidada, colorista y convincente dirección, hay que resaltar, cómo no, las maravillosas intervenciones del chelo de Jacqueline du Pré y de la voz de Janet Baker; ambas adoraban estas obras y desde luego son actuaciones esplendorosas nunca superadas, ni antes ni después, en la relativamente abundante discografía de estas dos obras (y eso que Jacqueline dijo entre sollozos después de escuchar por primera vez la graba-



ción: "¡Esto no es todo lo que yo quería expresar!", según nos cuenta en el libreto Michael Kennedy). Un bellísimo disco totalmente imprescindible por poco interés que se tenga en este compositor. Grabación sensacional y buenos comen-

tarios en los idiomas de siempre.

Finalmente, el disco protagonizado por Victoria de los Ángeles, que EMI titula *La maja y el ruiseñor* (5 62904 2, grabaciones de 1962, 1969 y 1992), recoge una serie de canciones españolas con orquesta de Granados, Montsalvatge, Mompou, Rodrigo, Esplá y Toldrá en las que la soprano está acompañada por Frühbeck, Ros-Marbà y García Navarro, en todos los casos publicadas anteriormente en diversas colecciones, un precioso registro donde Victoria imparte clases de color, idioma, ligereza, exquisita evocación, encanto y calor expresivo. Especialmente las canciones de autores catalanes, que por otra parte son casi todas, son una verdadera joya. Buenas grabaciones y justos comentarios de John Steane sobre esta exquisita artista, sin ninguna duda nuestra soprano más universal (cerrando estos comentarios nos llega la noticia de la muerte de Victoria de los Ángeles, pérdida irreparable que afortunadamente quedará paliada para nosotros por sus extraordinarias grabaciones de ópera, Lied y canciones diversas que siempre nos acompañarán).

Resumiendo, otro lanzamiento de esta colección sensacional cuyo interés es evidente en todos los CDs comentados. A juicio del firmante, Beethoven-Schnabel, Brahms-Giulini, Chopin-Arrau, Elgar-Barbirolli y el disco de canciones españolas por Victoria de los Ángeles, merecen la mayor de las atenciones (aparte de los *Lieder* de Schubert por Christa Ludwig y *El trovador* de Callas-Karajan, sin duda dos cimas de la discografía).

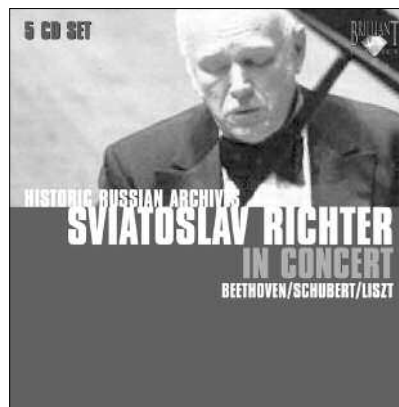
Enrique Pérez Adrián

Brilliant

PALABRAS MAYORES

En cada instante, en cada nota de estos cinco valiosos compactos late la fuerza intensa y luminosa del inolvidable Sviatoslav Richter (1915-1997). Un tesoro que por cuatro perras (edición de saldo de Brilliant; Ref.: 92229) permite gozar y sumergirse en el pianismo absoluto del coloso del teclado soviético. También de quien, quizá, haya sido y seguirá siendo para los restos el pianista más completo de la historia. Beethoven, Schubert y Liszt son los protagonistas de este verdadero tesoro fonográfico, procedente de recitales ofrecidos por Richter en Moscú durante un extenso periodo de tiempo que se expande entre 1961 y 1978.

Versiones pletóricas, cargadas de intensidad, poesía y convicción expresiva, cualidades que son servidas por un pianismo perfecto y comunicativo que parece no saber de dificultades técnicas. Palabras mayores en las que la música, su valor humanístico y emocional, que trasciende cualquier circunstancia, es eje y sustento único de todo. La lentitud infinita del Schubert terminal de la monumental *Sonata en si bemol*



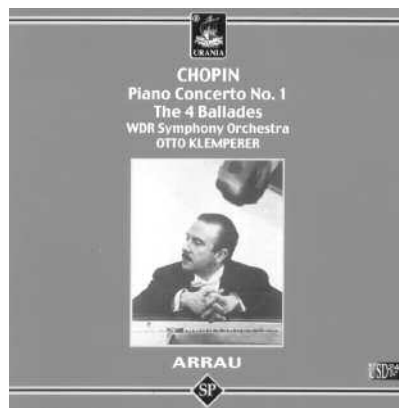
mayor D. 960, la trascendencia dramática de la *Sonata en si menor* de Liszt o el Beethoven musculoso y al mismo tiempo aéreo, casi hipnótico, de las diversas sonatas que integran el álbum (fascinante cómo Richter pliega su pianismo sensible a la evolución beethoveniana, desde el clasicismo último de la *Sonata op. 2, n.º 3, en do mayor*, a la cumbre íntima y casi interminable de la

Arietta de la *Sonata en do menor op. 111* que cierra el inmenso ciclo), delatan la presencia humilde pero arrolladora de uno de los artistas más completos y versátiles de la gran historia de la interpretación musical.

Una ocasión de oro para acercarse y gozar con las versiones insuperables de este pianista ideal y rotundo, irreplicable e inalcanzable. Poco, nada importa que la calidad de la toma de sonido sea mejor o peor. Nimiedades frente al tesoro, en el que todo aparece teñido por la emoción incomparable del concierto en vivo. Richter en su ambiente, en aquella Unión Soviética en la que la música se consideraba como bandera de su desarrollo cultural y producto de exportación. Escuchar estas grabaciones es soñar con lo que fueron aquellos conciertos en el musicalísimo Moscú de los años sesenta y setenta. Y, viendo cómo se ha desarrollado todo, casi que entran ganas de añorar la poderosa y hoy extinta Unión Soviética.

Urania

CINCUENTENARIOS



Caen las décadas como si tal cosa. La quinta es emblemática. Algunos la celebran con alcohol y divorcio exprés. Sin mirar hacia atrás, que produce vértigo y alopecia. Otros, en cambio, se recrean en el pasado y publican discos, que para eso las leyes se vuelven permisivas cincuenta años después. Tal es el caso de los italianos del sello Urania (distribuido por LR Music). Claro que algo querrán rascar en el presente. Y argumentos no les faltan.

Veamos, si no, ese doble disco compacto (SP 4225) con cinco conciertos de Mozart (números 9, 13, 19, 20 y 23) con Clara Haskil como solista. La delicadeza y contundencia con la que supera los pasajes de virtuosismo, la unidad dulce y lógicamente articulada de su discurso, la sutilidad del juego dinámico, su fraseo cristalino le hacen acreedora de un puesto olímpico. Y es que la ninfa Urania, de quien la discográfica parece tomar el nombre, la que dio a luz a Lino, bien podía haber parido asimismo a la Haskil. Soberbio el tercer movimiento del *Kv 271* con la Orquesta Sinfónica de Viena y Paul Sacher a la batuta. Riguroso a la par que dúctil el *Kv 415*, con un Friscay muy sabio y compenetrado con la pianista al frente de la orquesta de la RIAS. Algunos atriles de la Orquesta Sinfónica Winterthur, dirigida por Henry Swoboda, resultan un punto menos ideales en ciertos momentos, pero ahí está el arte de la solista, que sabe llevar el timón en los *Kv 459* y *466* y se marca dos versiones magníficas. En el *Kv 488* vuelven Sacher y la sinfónica vienesa, con más pimienta pero sin perderle la cara al aspecto dramático. Resultado: otra diana. Los dos discos son generosos en el aspecto temporal. Se cierran con unas deliciosas *Nueve variaciones sobre un minuetto de Duport*. En este caso todos los registros son de 1954, salvo las dos con Swoboda, de 1950. Como en el resto de los que se comentan en esta reseña, el sonido es monoaural. Sólo en alguno de ellos se incluyen notas. Sí se indica la ciudad donde se efectuó la grabación y la fecha completa en el caso de que se trate de un registro en vivo. Como el del *Concierto n° 9* de Mozart

que Haskil repite en la referencia SP 4221, de 11 de junio de 1954, entonces con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia dirigida por Ackermann. Poco que añadir a lo ya dicho. Pero sobre esta versión llama la atención la interpretación íntima y perfectamente confraternizada de la *Sonata para violín y piano en si bemol mayor Kv 545* en la que la pianista comparte protagonismo con Peter Rybar, un violinista fallecido hace un par de años a quien, seguro, se va a valorar aún más con el paso del tiempo. Lástima que el sonido de la grabación, muy "en blanco y negro", pueda resultar molesto, aunque hará mal quien descarte por ello el disco. Y no salimos de los conciertos de Mozart, porque aún quedan dos referencias. En la SP 4226 aparecen ni más ni menos que Robert Casadesu, la Orquesta Sinfónica Columbia y George Szell. Lo que el director, pianista y la Orquesta de Cleveland hicieron en la década de 1960 con este repertorio constituyó un hito fonográfico. Este registro de enero de 1954 da cuenta de lo bien cimentado que estaba este éxito. Se abordan en él los conciertos números 24 y 26. Cualquier disculpa es buena para acudir a estas versiones tan llenas de energía, inteligencia y sensibilidad. *Tempi* muy vivos, orquesta engrasada por mano maestra y pianismo preciso. Completa el disco el *Konzertstück en fa menor op 79* de C. M. von Weber con la Orquesta de Cleveland. Y nos queda el arte de Wanda Landowska. En el mercado ya circulan sus versiones de los *Conciertos n°s 13, 22 y 26*. Urania insiste sobre estas dos últimas (URN 22.180). El *Kv 482* con la Filarmónica de Nueva York y Rodinsky grabado en vivo en 1945. Y el *Kv 537* con la Filarmónica de Londres y Goehr, recogido en 1937. Si alguien tiene encasillada a la teclista polaca como una pianista frustrada que encontró lujoso refugio en la resurrección del clave, conviene que escuche este disco y se libere de prejuicios. Son sus credenciales una articulación muy suelta y límpida, que prescinde del peso del brazo y de las gamas dinámicas amplias, un peculiar sentido de la ornamentación y unas licencias improvisato-

rias (que alcanzan su culminación en el último movimiento del *n° 22*) sorprendentes aunque no desafectas con el conjunto de la obra (¡qué bien suena, por ejemplo la recopilación del tema a la octava superior en el *Larghetto* del 26!). Las cadencias, claro, son de la pianista.

Sin salir de los pianistas pero cambiando ya de repertorio nos encontramos con otra maravilla: el Chopin de Arrau de 1953 y 1954. Las cuatro *Baladas* y el *Concierto n° 1* con Klemperer y la Orquesta de la Radio de Colonia (SP 4230). Oro molido. Un Chopin exento de cualquier amaneramiento, profundo y excepcionalmente tocado. Klemperer eleva a la categoría de dogma la forma de llevar la masa orquestal en el concierto. De obligatorio conocimiento.

Y continuemos ahora con los nuestros, que también tienen relevante hueco en esta serie. Por una parte, en la referencia RM 11.917, un Pau Casals excelso interpreta las tres sonatas para chelo y piano (originalmente para viola da gamba y clave), *BWV 1027-1029*, de Bach con Baumgartner y las *12 variaciones sobre un tema de "Judas Macabeo" de Haendel* con Serkin. Las grabaciones fueron recogidas en Prades en 1950 y 1953. No es un Bach historicista, es evidente, pero sí es históricamente ilustre. O incluso, más allá, fuera del tiempo, porque uno se abstrae de su contingencia temporal escuchando estas sentidas versiones, cantadas soberbiamente por el violonchelo del maestro y sobrecantadas en ocasiones con su voz, que se deja llevar por la emoción. Por otra parte, una de las mejores virtudes de Ataúlfo Argenta era la de saber contagiar su propia emoción a los profesores que dirigía. En los diez años escasos de su carrera europea varias orquestas pudieron experimentarlo, sobre todo las parisinas y la de la Suisse Romande. Su nombre sonaba para sustituir al frente de ella a Ansermet cuando éste la abandonara. En 1958, año el que el cántabro falleció, tenía previstas unas grabaciones con la Filarmónica de Viena que a buen seguro habrían apuntalado su fama internacional. No obstante dejó un legado discográfico suficientemente elocuente en

Alhambra, Columbia y Decca. Urania nos recuerda ahora en un doble compacto (URN 22.269) su versión de *Los preludios* de Liszt con la orquesta suiza (1953) y de *Una sinfonía Fausto*, los seis números de *Iberia* de Albéniz orquestados por Arbós y las *Danzas fantásticas* de Turina con la Orquesta del Conservatorio de París (1954). De nuevo una excelente ocasión para tomar contacto con un gran músico, poderoso en lo narrativo y sutil en lo atmosférico.

Karajan sí que grabó y fue grabado. Pero aún hay resquicios para las sorpresas, ya que Urania anuncia como nunca editada hasta ahora la versión del *Don Juan* straussiano que junto a la Philharmonia londinense interpretó en Turín el 31 de octubre de 1954. Fue en el marco de la segunda gira europea que la orquesta había iniciado el día 17. Hasta la fecha de la velada turinesa los músicos tocaron todos los días, salvo el 29 y el 30, quizá porque se tenían que desplazar desde Palermo hasta Turín. ¡Menuda paliza! Pero es que echando la vista atrás nos encontramos con un calendario también repleto y plagado de figuras que cortan el hipo, ya que desde agosto la formación había sido dirigida por Kubelik, Fricsay, Fischer, Furtwängler, Cluytens y Cantelli, además de por su titular, Karajan. La orquesta digiere toda esta asombrosa actividad sin apenas dar muestras de cansancio, si acaso un ligero toque de crispación en los momentos más arrebatados del poema sinfónico. De cualquier forma, su lectura es de muchos quilates. En aquella velada, la *Cuarta* de Chaikovski también entró en el programa. Sin embargo, el disco (URN 22.260) incluye la versión de la *Quinta*, también recogida en Turín, el 27 de febrero de 1953, en este caso con la Orquesta Sinfónica de Turín de la RAI. No estamos hablando de la misma calidad orquestal,



pero Karajan hace que el conjunto respire bien oxigenado y construye la sinfonía con la misma calidez, atractivo y efectividad con las que frecuentó durante toda su carrera las partituras del compositor ruso. Imponentes reguladores marca de la casa. Del mismo modo ocurre en la *Sinfonía fantástica* que, de nuevo con la Philharmonia y Karajan (1954), nos presenta Urania (URN 22.266). Muy limpia de texturas y de timbres, técnicamente

expuesta con brillantez y expresión sujeta por las riendas con firmeza. Excelente sonido. Y en la misma referencia, pues se trata de un disco doble, la grabación en la que el director salzburgués afrontó la ópera *Hänsel und Gretel* cantada en italiano por Schwarzkopf, Jurinac, Streich y Panerai el 10-XII-1954 en Milán, con la Orquesta Sinfónica y el Coro de la RAI de la ciudad del Po. Junto a la misma Schwarzkopf Karajan había registrado un año antes en Londres para EMI una versión antológica. La de Milán, en vivo, que posee un sonido aceptable, es el complemento ideal a la de estudio. Los cantantes rinden a un altísimo nivel, nunca ocultados por la ristra de pañuelos de colores que como un mago Karajan obtiene de la orquesta.

Son los mismos años y, como es normal, los destinos de muchos de los músicos comentados se cruzan. En Prades, por ejemplo. O en la EMI de Walter Legge. Los primeros registros oficiales de Giulini, desde 1952, son para esta compañía. Entre ellos *La serva padrona* con Carteri, Rossi-Lemeni y la Orquesta del Teatro de la Scala (1954). Urania lo rescata en su referencia URN 22.268. Es éste seguramente el documento sonoro más antiguo de nivel artístico digno que se ocupa de la obra de Pergolesi. Sin perder de vista el año en el que se grabó, la orquesta suena brillante, maleable y ligera, mientras que bajo y soprano caracterizan su papel perfectamente, aunque cuesta acostumbrarse un poco al timbre algo acre y abierto de la Carteri, que se muestra mejor en los tres números extra que ofrece el disco con arias de *Guillermo Tell* y *La bobème*, junto a la Orquesta sinfónica de Turín dirigida por Rossi y Santini. De eso hace ya cincuenta y... tantos. Y como nuevos.

Rafael Díaz Gómez

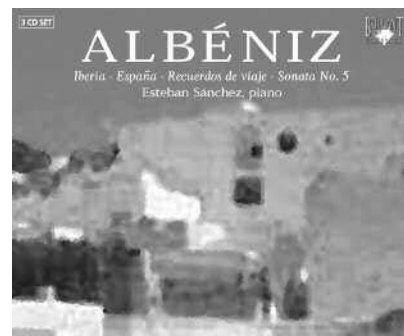
Brilliant

ORGÍA ALBENICIANA

Orgía albeniciana de luz y color. El sello Brilliant (92398) ha publicado en sus estupendos álbumes a precio de saldo un cofre de tres discos que recoge una completa selección de las ya legendarias grabaciones albenicianas realizadas por Esteban Sánchez entre 1968 y 1974 para el sello Ensayo. No hay que redundar acerca del interés máximo del Albéniz del inolvidable pianista extremeño. Colorista, virtuoso y luminoso, deslumbrante, punzante, pletórico de matices y de ritmos acusados; efusivamente cantado —¿cómo suena la copla de *Almería!*— y dicho desde una convicción que contagia y atrapa al instante. Albéniz en estado puro, casi sin interpretación. Nacido desde la entraña de la tierra para llegar sin rodeos al corazón del oyente. Esteban Sánchez lo revela a través de una naturalidad que puede —acaso— admitir discrepancia, pero jamás rebate. En sus dedos generosos, la fuerza poderosa del pentagrama albeniciano

imponer su ley y grandeza. ¡No cabe más!

Cada disco es un tesoro por sí mismo. De generosa duración —los tres rebasan con holgura los setenta minutos— y sonido más que aceptable. El primero comprende los dos primeros cuadernos de *Iberia*, además de la *Quinta Sonata en sol bemol mayor* (con la mejor versión imaginable del precioso Minueto del Gallo), la *Pavana-capricho* (bien entroncada por Esteban Sánchez en sus ancestrales raíces), el *Tango en la menor* y *Torre Bermeja*. El segundo agrupa los dos cuadernos finales de *Iberia* y la descriptiva colección *Recuerdos de viaje*, entre cuyos siete números figuran fragmentos tan conocidos como *Puerta de tierra* y *Rumores de la caleta*. El tercer y último compacto abarca la suite *España, seis hojas de álbum*; una selección de la *Primera suite española* (faltan *Cataluña* y *Aragón*, que el inolvidable pianista extremeño nunca quiso grabar) y, muy equivocadamente, se



incluyen dentro de la misma los registros de *Córdoba* (que pertenece a *Cantos de España*) y la barcarola autónoma *Mallorca*. La joya se completa con *La vega*, extensa obra maestra que en manos de Esteban Sánchez encuentra su más hermosa y rica dimensión poemática.

Peréz, Temes, Encinar

PARA LA INMENSA MAYORÍA



ARACIL: Adagio con variaciones. ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE. Director: VÍCTOR PABLO

PÉREZ. Tres imágenes de Francesca.

ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE. Director: JOSÉ

LUIS TEMES. **Las voces de los ecos.** AMERAL

GUNSON, mezzosoprano. ORQUESTA

FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA. Director:

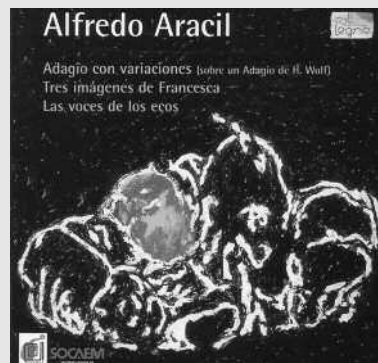
JOSÉ RAMÓN ENCINAR. COL LEGNO

WWE1CD20020. DDD. 57'33". Grabaciones:

1995-1998 (en vivo). Productores: Antonio

Miranda y Miquel Roger. Distribuidor:

Diverdi. **PN**



El título de este comentario es realmente adecuado a la música que el compacto que hoy presentamos nos ofrece. Es ésta una música actual pero no reservada exclusivamente a unos pocos iniciados o a los muy interesados y comprometidos con la creación de nuestro tiempo. No es para una selecta minoría, ni siquiera para una inmensa minoría, sino para todo el mundo, para la inmensa mayoría, para esa inmensa mayoría que se rinde ante los encantos de subproductos musicales y culturales sin percatarse de que tienen muy cerca algo tan valioso y tan sorprendentemente accesible como la música de un compositor de aquí creada ahora mismo, entre 1984 y 1997. Además de que se nos presente interpretada por músicos de aquí con una gran dignidad lejos de la testimonialidad de las imposiciones e inercias que se crean para la divulgación de aquello que ha costado dinero público en forma de subvenciones. Lo que este compacto nos ofrece es, sencillamente, buenísimo, y de alcance universal, no sólo local o estatal, y no sólo reservado a los militantes de la contemporaneidad. Pronto se percatará de ello cualquiera al empezar a escuchar el *Adagio con variaciones* (sobre el Adagio del *Cuarteto de cuerda en re menor* de Hugo Wolf), una música que le interesará de inmediato por resultarle extrañamente familiar. Sí, pues Aracil respeta el tema en que se basa, lo instrumenta para gran orquesta con evidente afecto hacia el original, el cual, a su vez, se basa, o así o lo parece (o, al menos, recuerda mucho) al preludio de *Lobengrin* de Wagner. Como Wolf hizo con la herencia wagneriana, Aracil interioriza la música de que parte y se siente libre fantaseando con ella, sin desfigurarla

pero sin serle demasiado fiel; es decir, Aracil nos la muestra desde "su" punto de vista, que es el de nuestro tiempo, a la vez que el autor debe ser consciente de que la música de Wolf, como la de Wagner, como la de los grandes clásicos y románticos, también es parte de nosotros. Es así, nuestra música contemporánea, en estos tiempos de infinitas grabaciones a las que recurrir y de programas de conciertos realizados siempre a partir de un repertorio limitado, es, también (e incluso es sobre todo) la música del pasado. La intemporalidad de nuestra vida como oyentes (podemos vivir musicalmente y sin ningún problema en el siglo XIX, en el XVIII e incluso más atrás) halla un eco en esta obra en la que el autor no llega a renunciar de su tiempo real, del momento en que vive, siendo pues una obra, a la vez, eminentemente actual y contemporánea en todos los sentidos. De hecho esta actitud es la que domina también en el resto del presente programa, en el que hallaremos claras alusiones, bien en forma de influencias palpables o de parte sustancial del lenguaje del autor con referentes evidentes, a músicas más o menos del pasado cercano, como Mahler, el primer Schoenberg y, en general, el expresionismo y el postromanticismo que parece dominar las *Tres imágenes de Francesca*. Quizá algo más difícil de escuchar para esa mayoría a la que se dirige (o debería dirigirse) este disco, sea la última de las obras contenidas en él, *Las voces de los ecos*, pero el esfuerzo bien merece la pena.

Josep Pascual

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

BACH:

Variaciones Goldberg BWV 988. CÉDRIC PESCIA, piano.
CLAVES LC3369. DDD. 41'31". Grabación: La Chau-de-Fonds, Suiza, VII/2004. Productor: Johannes Kammann. Ingeniera: Ines Beckmann. Distribuidor: Gallicant/Gaudisc. **PN**



Enésima versión discográfica de las *Variaciones Goldberg* de J. S. Bach, esta vez a cargo de un pianista franco-suizo que las interpreta en un Steinway & Sons y sirviéndose de la partitura editada por Bärenreiter en 1977. Vamos, una versión tradicional, una versión de pianista, no clavecinística, a añadir a la infinidad de ellas que hay, de las cuales todo el mundo conoce las dos de Glenn Gould en estudio (1955 y 1981) y que constituyen un universo aparte. También es verdad que las versiones de Gould, por ser como son de obligado conocimiento en tanto que auténticos golpes de genio, han influido en mayor o menor medida (y tanto para seguir su estela como para rebatir su planteamiento especialísimo) a los pianistas posteriores. Y ésta que presentamos hoy tiene muy en cuenta la versión de Gould aunque también es cierto que se trata de una interpretación personal (que no rompedora ni originalísima, lo cual no va en demérito suyo) y que ésta se ha realizado a partir de un riguroso estudio de la partitura. Pescia opta por no respetar ni una sola de las repeticiones en beneficio de la fluidez armónica, dada la estructura básica de primera parte en tónica que termina en dominante, y segunda en dominante que termina en tónica. Es una opción, sin duda interesante y que ya ha tenido defensores anteriormente, Gould (parcialmente) entre ellos. Acerca de los adornos de origen más o menos clavecinístico o barroquizante que algunos pianistas añaden al original, Pescia opta por utilizarlos prudentemente y con gusto, sin excesos por lo tanto, de modo que verdaderamente enriquecen la audición y el oyente los agradece, no como transgresiones sino como embellecimientos asumibles en lo que a respeto del original se refiere. El sonido es bellissimo, sin pedal, un punto percusivo (a lo Gould), muy atento al juego contrapuntístico (también un punto didáctico que es de agradecer) pero con un evidente aliento poético, apasionado a menudo sin resultar romantizante en ningún momento. Una excelente versión, de verdad. Y a más de uno le pasará como al que suscribe antes de empezar su audición: "¡Qué pereza! Otras *Goldberg*...". Pues vale la pena escucharlas: están muy bien y el pianista es (al menos para el que suscribe) todo un descubrimiento.

J.P.

BARTÓK:

Cuartetos de cuerda. CUARTETO RUBIN.
2 CD BRILLIANT 6901. DDD. 151'40". Grabación: Colonia, VI/2003. Productor: Norbert Ely. Ingeniero: Stephan Schmidt. Distribuidor: Cat Music. **PE**

Este álbum será una excelente oportunidad para hacerse con una integral de los *Cuartetos de cuerda* de Béla Bartók a buen precio, al menos para un público que no los posea, aunque también para los aficionados que quieran contrastar lecturas, versiones. Decir que una formación que encara la serie de los *Cuartetos* de Bartók los enfoca con acidez, con aristas, con violencia, no es mucho decir. Estas obras, incluida la primera de ellas, piden ese enfoque, esa realización. Y el Rubin da todo eso. Porque las obras lo demandan de manera progresiva, sobre todo a partir del *Tercero*, con culminación en el terrible *Cuarto*, hasta el *Sexto*, menos efusivo pero no menos terrible, con su repetido Mesto (triste) a lo largo de cuatro movimientos de una belleza abrumadora. Este *Sexto Cuarteto* no tenía que haber sido la despedida, podría haber habido un *Séptimo Cuarteto*, que nunca compuso Bartók en América. El Cuarteto Rubin danza y hasta canta, pero con qué rabia. Por esa razón evita el lirismo y se introduce en la introspección, en el misterio inquietante en momentos como el Adagio molto del *Quinto*, pródigo en tensos episodios en piano, y valga este ejemplo entre otros. No estamos ante una referencia absoluta, pero sí ante un enfoque especialmente vanguardista, unas lecturas que inquietan y desasosiegan, como sin duda quería el compositor que se leyeran estas seis piezas autobiográficas. ¿No es inquietante que, a la vista de ésta y otras integrales recientes, hayan llegado en nuestro tiempo los intérpretes a sugerir por fin el verdadero sentido del drama que Bartók había escrito acaso con anticipación?

S.M.B.

BIBER:

Sonatas del Rosario. PAVLO BEZNOUSIUK, violín; DAVID ROBLÓU, clave y órgano; PAULA CHATEAUNEUF, tiorba y archilaúd; RICHARD TUNNICLIFFE, viola da gamba y violone; TIMOTHY WEST, recitador.
2 CD AVIE AV0038. DDD. 156'65". Grabación: Toddington, XII/2003. Productor e ingeniero: John Hadden. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El éxito discográfico de las *Sonatas del Rosario* era impensable hace sólo un par de décadas cuando Biber era un compositor apenas conocido por los especialistas y unos pocos aficionados al Barroco. Sin embargo, hoy disponemos de al menos una decena de referencias fácilmente localizables y de primer nivel de estas quince sonatas para violín y continuo más una *passacaglia* final para violín solo que Biber escribió siguiendo los procedimientos de la *scordatura*. Y nos referimos a grabaciones todas ellas importantes: Reinhard Goebel (Archiv),

John Holloway (Virgin), Marianne Rónéz (Winter & Winter), Gunnar Letzbor (Arcana), Walter Reiter (Signum), Odile Édouard (K617), Alice Piérot (Alpha), Patrick Bismuth (Zig Zag), Andrew Manze (Harmonia Mundi) y ahora Pavlo Beznoziuk nos proponen recorridos personales y atractivos por un mundo de sonoridades sugestivas que ya se han hecho familiares para los melómanos medianamente informados de cualquier tendencia y gusto.

Atendiendo a la variedad de colores que, según un plan que atiende más al contenido retórico de las obras que al meramente descriptivo, Biber consiguió con la *scordatura*, el violinista inglés afronta la colección con cinco violines diferentes, lo que incrementa esa sensación de penetrar universos diferentes con cada sonata. Se mueve Beznoziuk no lejos de los parámetros de lirismo y equilibrio que marcara su compatriota John Holloway en su grabación de 1991, aunque no consigue siempre mantener la tensión firme y viva la expectación del oyente como logró Holloway en unas interpretaciones que siguen hoy frescas como el primer día. No lo consigue Beznoziuk por algunos manierismos innecesarios, como las exageradas retenciones de tiempo en la Allemanda de la *Sonata n.º 5* o los contrastes forzados y poco refinados de las variaciones de la *n.º 10*, o por cierta blandura de acentos en momentos como la Courente de la *n.º 3* o la Sarabande que cierra la *n.º 13*. Estas objeciones no le restan en último término validez a una propuesta interesante, de sobrado virtuosismo y magnífico equilibrio entre el ágil solista y un bajo continuo elegante y flexible, propuesta cuyo único problema es la extraordinaria competencia con la que se encuentra en el mercado. Hay que advertir que cada sonata está precedida por una lectura a cargo de Timothy West sobre el sentido de cada misterio del rosario, lo cual en la primera audición se nos presenta como una curiosidad pero termina por convertirse en un fastidio.

P.J.V.

BLISS:

Cuarteto n.º 2. Quinteto con clarinete. DAVID CAMPBELL, clarinete. CUARTETO MAGGINI. NAXOS 8.557394. DDD. 59'04". Grabación: Suffolk, I/2003. Productor: Andrew Walton. Ingeniero: Eleanor Thompson. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Arthur Bliss (1891-1975) es uno de los representantes de la parte más conservadora, menos arriesgada también, de la música inglesa del siglo XX. Triunfador en vida —fue Maestro de Música de la Reina, el puesto que ahora desempeña Sir Peter Maxwell Davies— su obra comenzó con una cercanía evidente a Stravinski para luego irse conformando con un dejarse llevar por caminos más trillados. Este disco nos ofrece dos de sus mejores piezas camerísticas, el *Cuarteto n.º 2* (1950) y el *Quinteto con clarinete* (1932). Los dieciocho años transcu-

ridos entre ellos muestran esa escasa evolución que es propia de la obra de Bliss, y mientras la segunda es una página inspirada, feliz, en cierto sentido libre, la primera suena a muchas cosas, y salvo su estupendo Vivo e con brio, el resto es escasamente memorable. Sin embargo, el *Quinteto* se escucha con

mucho placer. Sus modelos son los homónimos de Mozart y de Brahms, con los que juega sin ambages, pero su resultado es suficientemente personal, bastante más que una demostración de oficio. El Cuarteto Maggini vuelve a revelarse como uno de los mejores entre las nuevas formaciones camerísticas y su

calidad ya pide empeños mayores en los estudios de grabación. El clarinetista David Campbell es un magnífico colaborador en ese *Quinteto* que hace este disco recomendable para los amantes de la música inglesa.

C.V.W.

Carlos y Erich Kleiber

PURA BELLEZA

BORODIN: Sinfonía n.º 2. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART. Director: CARLOS KLEIBER. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA NBC. Director: ERICH KLEIBER. HÄNSSLER 93.116. ADD. 52'28". Grabaciones: Stuttgart, XII/1972 (en vivo) y Nueva York, XII/1947 (en vivo). Distribuidor: Gaudisc. **B PM**

He aquí un duelo singular, la *Segunda* de Borodin interpretada por los dos Kleiber en dos conciertos en vivo de 1972 y 1947 en sendas grabaciones de la SWR de Stuttgart y de la NBC de Nueva York. En primer lugar hagamos constar que la grabación de Stuttgart ha ganado en transparencia, minuciosidad y claridad general si la comparamos con los diversos registros piratas publicados desde el mismo día de este legendario concierto, con un estereó bien definido y equilibrado que facilita más si cabe el disfrute de la extraordinaria versión. Ésta, como ya se ha dicho en otras ocasiones, es de pasmo continuado para el asombrado oyente, que observa sin dificultad la diferenciación y variedad en cada frase del primer movimiento, el electrizante Scherzo con un impulso rítmico extraordinario, el bellísimo movimiento lento de fogosa intensidad o, en fin, el endiablado final, de portentosa

claridad de texturas a pesar de la rapidísima elección de *tempi*. A juicio del firmante, uno de los más bellos registros de música sinfónica de todos los tiempos, de mágica expresividad, asombrosa imaginación y fenomenal respuesta orquestal. No lo dejen escapar por nada del mundo.

Kleiber padre es más comedido y moderado, si bien con la misma o parecida claridad, además de un vigor muy particular. La grabación en sonido monofónico ha sido bien reprocesada y se oye con suficiente calidad técnica, ofreciéndonos una obra absolutamente transparente, de cuidadas texturas, proverbial delicadeza tímbrica y sabor idiomático auténtico. Comparada con la del hijo, es menos impulsiva, brillante y magnética, aunque su estricto concepto y férreo control vemos que ha servido de base a la interpretación de Carlos. La orquesta de Toscanini sirve aquí modélicamente a las exigencias de Erich, que extrae del conjunto lo mejor en cuanto a afinación, flexibilidad y exactitud. Es un complemento idóneo a la versión del hijo, y se puede apreciar con meridiana claridad que sirvió de modelo a su sensacional recreación.

Resumiendo: maravillosa, vital, ful-



gurante y mágica lectura la de Carlos Kleiber, seguida por una no menos interesante interpretación, más comedita y clásica, de papá Kleiber. Excelente idea la de haber acoplado las dos versiones en este disco de excelente sonido, bien reprocesado y completado con acertados comentarios en alemán e inglés sobre la obra y los dos registros. En definitiva y como decíamos arriba, uno de los más bellos registros sinfónicos de la historia de la música grabada. Imprescindible.

Enrique Pérez Adrián

BRAHMS:

Canciones. MARIE-NICOLE LEMIEUX, contralto; MICHAEL MACMAHON, piano; NICOLÒ EUGELMI, viola. ANALEKTA AN 2 9906. DDD. 67'. Grabación: Montreal, VII/2004. Productor: Mario Labbé. Ingeniero: Steven Bellamy. Distribuidor: LR Music. **B PN**

En poco tiempo, la canadiense Lemieux ha cumplido una intensa carrera como contralto de cámara y oratorio, habiendo hecho asimismo incursiones operísticas en el repertorio barroco, Mozart, Gluck, especialmente. En este compacto selecciona diversos momentos de Brahms: las *Seis canciones op. 86*, los *Nueve cantos del Op. 69*, los dos *Cantos* con viola y piano del *Op. 91* y los cuatro cantos serios del *Op. 121*.

Lemieux tiene una voz de mezzosoprano de cámara, homogénea de timbre, bien trabajada en cuanto a los pasajes y controles de volumen. Dice con cuidado y expresa con mesura y contención. Su labor es en todo momento correcta. Los músicos acompañantes revelan probidad y una tarea de conjunto muy minuciosa.

B.M.

BRUCKNER:

Ave María y otras obras religiosas. EBERHARD LAUER, órgano. CORO DE LA RADIO NORDALEMANA DE HAMBURGO. Director: HANS-CHRISTOPH RADEMANN. CARUS 83.151. DDD. 69'41". Grabación: Hamburgo, V/2000. Ingeniero: Michael Kissing. Distribuidor: Diverdi. **B PN**

Cincuenta años de música sacra del organista y compositor Anton Bruckner están representados en este CD, desde la *Misa en do*, escrita en 1842, hasta el motete *Vexilla regis*, compuesto en Viena en 1892, última obra que hizo el autor para la liturgia. En realidad, este músico en gran parte autodidacto compuso más de medio centenar de piezas vocales, fundamentalmente sacras, antes de dar a conocer su *Primera Sinfonía* en 1866. Su práctica del órgano tuvo influencia en toda su producción artística, lo que se pone de manifiesto en las piezas de la presente grabación, algunas de las cuales tienen el acompañamiento de ese instrumento. Hombre profundamente religioso —su vida estuvo estrechamente ligada a la Iglesia— y tímido, su refugio en la música sacra debía de ser para él una liberación, una exteriorización de sus convicciones íntimas. Lo que

en las grandes formas, en la obra para gran orquesta, puede ser a veces denso discurso y un camino con vericuetos, en la música de índole religiosa, como comprobamos en el CD que nos ocupa, es sencillez y claridad, transmisión de los sentimientos por la vía más directa. Si bien la proximidad de Bruckner a Beethoven, Schumann y sobre todo Schubert es patente, no se le puede negar, sin embargo, una personalidad propia, que en las composiciones sacras se manifiesta por el estado de ánimo de cada momento o por el carácter de la pieza a componer, sea cargo, dedicatoria u homenaje. Piezas simples, modestas y utilitarias se mezclan con otras de gran exigencia para los intérpretes, como *Virga Jesse*, a cuatro voces, escrita para la Inmaculada Concepción, en la que grandes contrastes sonoros y expresivas variaciones de tesitura exigen del coro una gran pureza de entonación. Por suerte, el Coro demuestra su excelente calidad y proporciona al conjunto del repertorio abordado un alto nivel sonoro, con la complicidad de la acústica de la iglesia utilizada para la grabación y una toma de sonido adecuada.

J.G.M.

Britten, Bedford y Mackerras

EN COMPAÑÍA DE OTROS

BRITTEN: Operas II. El sueño de una noche de verano. La violación de Lucrecia. Fedra. La vuelta de tuerca. Muerte en Venecia. Gloriana.

Solistas. ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES. ORQUESTA DE CÁMARA INGLESA. ENGLISH OPERA GROUP ORCHESTRA. CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA NACIONAL DE GALES. Directores: BENJAMIN BRITTEN, STEUART BEDFORD y CHARLES MACKERRAS. 10 CD DECCA 475 6029. ADD/DDD. 666'39". Grabaciones: 1955-1993. Distribuidor: Universal. **PM**

De esta segunda entrega de la óperas de Benjamin Britten dirigidas por él mismo —aquí con alguna excepción que veremos— no cabe decir sino lo ya escrito a raíz de la aparición del primer volumen. El compositor inglés no sólo fue uno de los grandes operistas del siglo XX sino, además, un incomparable director de sus propias obras que sabía poner toda su sabiduría técnica al servicio de su propia idea, consiguiendo unas versiones plenas de inteligencia y de sensibilidad. Su trabajo revela gene-

ralmente aspectos especialmente decisivos de su inspiración, lo que hace que sus versiones sean siempre una referencia, que puede ser completada con otras, pero que posee el marchamo de imprescindible primera lectura para cualquier aficionado. Para colmo, se encontró con una plétera de cantantes ingleses de una calidad sin fisuras. Es el caso de Alfred Deller, Peter Pears, Heather Harper, Helen Watts, Josephine Veasey o Janet Baker, que aquí aparecen, naturalmente, en su gran época.

Pero sucede que aquellas obras que en este álbum no son dirigidas por el autor reciben igualmente lecturas ejemplares. Es el caso de *Muerte en Venecia* —que Britten no dirigió por problemas de salud pero cuya grabación supervisó— y la cantata *Fedra* —con una sensacional Janet Baker como solista—, las dos a cargo de Steuart Bedford, o de esa *Gloriana* tan discutida en su estreno por la circunstancia de que trata, que aquí cae bajo la siempre sensata responsabilidad de Sir Charles Mackerras y un elenco en el que figuran Josephine



Barstow, Philip Langridge, Ivonne Kenny y un joven Bryn Terfell. Un álbum, pues, absolutamente recomendable cuyo único inconveniente es que no incluye los libretos de las obras y se limita a ofrecer una amplia sinopsis de cada una de ellas.

Claire Vaquero Williams

Helena Ginès

SUSURRO Y CLAMOR

DEBUSSY: 24 Preludios (Libros I y II).

HELENA GINÈS, piano.

2 CD ANACRUSI AC 043. DDD. 87'20".

Grabación: Gerona, X/2003. Productor e ingeniero: Miquel Roger. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Se lo tengo oído a algún que otro sabio de los pianos: para tocar las *Imágenes*, o los *Preludios*, o hasta los *Estudios* de Debussy hay que tener *dedo sutil*. Dedo sutil, caramba. ¿Qué es el dedo sutil? Es algo más que tacto, porque es también concepto. Es más que un *doigtée* que matiza, es ese tacto que apenas roza, que sugiere y que insinúa, y que sin embargo consigue sonido pleno y hasta pleno sentido. Porque el dedo sutil, siendo tacto, es también obediencia de un pensamiento y, por ello, trata de expresar un sentido. Los grandes debussyanos son de esa índole, o quién sabe si escuela. Nos

da la impresión de que la joven pianista gerundense Helena Ginès va por ese camino. Sorprende primero que se atreva con estos dos cuadernos, que requieren una especial madurez de equilibrios. Nos hemos referido demasiado a menudo a las referencias de los *Preludios* de Debussy, en especial una vez que destacamos veinticinco registros, y no vamos a volver a ellos. Pero el caso es que Ginès no está lejos de las interpretaciones que se acercan al ideal. Por su manera de sugerir y de motivar, su capacidad de frasear esos temas cambiantes, su pedal discreto, por la madurez de su concepto, este CD tiene interés especial para el aficionado. Ginès susurra y sin embargo hace crecer el sonido, y eventualmente lo afirma de manera inequívoca. No hay brumas, la pianista se instala en la tradición reciente de un Debussy que no necesita ser incorpóreo para instalarse en



la insinuación. Ahora, Ginès podría registrar cosas como las *Imágenes*, o incluso los *Estudios*. Nada menos.

Santiago Martín Bermúdez

DEBUSSY:

Primera Rapsodia. Petite Pièce.

MARTINU: Sonata para clarinete y piano H. 356. BERG: Cuatro piezas para clarinete y piano op. 5. BUSONI: Elégie para clarinete y piano op. 10. Suite para clarinete y piano Kind-88. POULENC: Sonata para clarinete y piano.

FREDRIK FORS, clarinete; SVEINUNG BJELLAND, piano. HARMONIA MUNDI HMN 911853. DDD. 63'05". Grabación: Berlín, II/2004. Productor: Martin Sauer. Ingeniero: René Möller. **PN**

Desde esas dos piezas de arranque de Debussy, desde los menos de ocho

minutos de la *Rapsodia* y los dos de la *Petite Pièce* comprendemos que estamos ante un músico extraordinario. Fredrik Fors es de esos instrumentistas que crean clima, con una musicalidad que envuelve y da sentido, de un camerismo intimista cargado de intenciones sugerentes. Es Fors un clarinetista sutil, refinado, de un virtuosismo que nunca es demostrativo.

El repertorio, plenamente siglo XX, es exigente y de gusto muy amplio, con relativos parentescos sólo en una pareja: Martinu-Poulenc; con culminaciones "aparte" como las *Piezas* de Alban Berg;

con un gusto evidente, a pesar de todo, por lo que pudiéramos considerar expresión clasicista, y esto afecta al propio Berg, al que aprendemos a ver con ojos clasicistas desde que tenemos mejor perspectiva y más edad; y, todo hay que decirlo, desde que nos lo hiciera notar Douglas Jarmann hará unos veinticinco años.

Fredrik Fors tiene a su lado un pianista de altura, Sveinung Bjelland, que le acompaña como quien acompaña a un cantante. Un muy bello recital.

Cuarteto Casals

DE OTRO MODO

DEBUSSY: Cuarteto de cuerda.
ZEMLINSKY: Cuarteto de cuerda nº 2
op. 15. CUARTETO CASALS.

HARMONIA MUNDI HMI 987057. DDD. 60'53".

Grabación: Jafre (Girona), VI-VII/2004.

Productores: Miquel Roger y Pere Casas.

Ingeniero: Miquel Roger. **PN**

En el número anterior de SCHERZO se le dedicaba la entrevista al Cuarteto Casals, fundado en 1997 y dispuesto a hacerse con el repertorio y con lo que haga falta. ¿Se podría deducir algo general de esta formación a partir de sólo estos dos cuartetos, que no son precisamente del pleno repertorio? Habrá que intentarlo, y ponerlo entre paréntesis. En primer lugar: sorprende lo bien que susurra esta formación. Es más, parece que se le da mejor hablar a media voz, en voz baja, que elevarla; incluso que acelerar el *tempo*. Hay en estas interpretaciones mucha austeridad, con la justa tensión de lo sobrio, lo circunspecto. No lo frío, ni menos aún lo indiferente. Es el discurso desapasionado que descrea de la efusión y del ímpetu, mas no de la expresividad, ni siquiera del afecto: atención a la tensión del Adagio de Zemlinsky o del Andantino de Debussy; o, por el contrario, escuchen el cantabile de los pizzicati a uno y otro lado del *Assez vif* debussyano, que enmarca un

sorprendente ocasionarse del discurso, unos crecimientos (y lo contrario también) que parecen naturalísimos, aunque haga falta mucho sentido de la medida para motivarlos así.

Valgan estas aproximaciones para aclararnos siquiera un poco sobre lo que pasa en estos 60 minutos de sonidos que provienen del tránsito de los siglos, y sin embargo parecen enfocados como si fueran obras posteriores, avanzado el siglo siguiente. Es como si fueran un Debussy y un Zemlinsky leídos por quienes han asumido la tradición de Bartók. Pero, claro está, ni el uno ni el otro tienen en sus discursos tantas aristas como el húngaro; por eso, para el Casals no son Bartók, sino sus vecinos, o son ellos quienes traen al francés y al austriaco a vivir cerca. Esa es la gracia de un recital en el que el repertorio (aunque no sea el habitual) se enfoca, se lee, se canta y se dice *de otro modo*. Ese otro modo lo hace el Casals necesario, no gratuito. Propuesta, no salto en el vacío.

No es un Zemlinsky demasiado tardorromántico, porque hay algo parecido a la objetividad en el enfoque. En cuanto a Debussy, podríamos decir que no es demasiado impresionista, pero como no sabemos bien qué significa *impresionismo* en música, diremos que el Casals



despliega los cuatro movimientos del *Cuarteto* como un modelo para desarrollar. Desmenuzar, analizar: como si la multitud de motivos nos permitiera una disección, y el Casals preparase la secuencia del material para que lo sometieramos a ella. Pocas veces encontrará el aficionado unos discursos tan lejos de lo brillante y tan cerca de lo recóndito como en estas dos lecturas sin concesiones. Tan pocas, que obligan al que comente a este estrujarse el seso que se adivina en estas líneas. No nos lo han puesto fácil. No es lo de siempre.

Santiago Martín Bermúdez

Ian Bostridge, Julius Drake, Cuarteto Belcea

LECCIÓN DE REPERTORIO

DEBUSSY: Fêtes galantes.
FAURÉ: Fleur jetée, Les berceaux,
Au bord de l'eau, Prison, Clair de Lune,
Nell. POULENC: Montparnasse,
2 poèmes de Apollinaire, 2 poèmes de
Louis Aragon, Tel jour telle nuit.
FAURÉ: La bonne chanson op. 61, arr.
para tenor, piano y quinteto de cuerda.

IAN BOSTRIDGE, tenor; JULIUS DRAKE, piano
 (en *La bonne chanson*). CUARTETO BELCEA.
 LEON BOSCH, contrabajo)

EMI 5 57609 2. DDD. 72'15". Grabación:
 Suffolk, X-XI/2002; V/2004 (*La bonne chanson*).

Productor: John Fraser. Ingeniero: Arne
 Akselberg. **PN**

Una lección. No en el sentido de que así hay que cantar este repertorio, sino en el de buscarle sentido al repertorio mismo. Un sentido puramente musical. Se nos plantea en primer lugar una consecuencia de plena madurez en Debussy, el segundo volumen de *Fêtes galantes*. A continuación, la lección del maestro, Gabriel Fauré, en canciones de su madurez propia, bastante anteriores al ciclo de Debussy. Después, unas cuantas consecuencias lejanas y revisio-

nistas, las *mélodies* de Poulenc. Finalmente, un ciclo señero de Fauré, *La bonne chanson*, con acompañamiento reconsiderado por él mismo: al piano se le añade un quinteto de cuerda. Bostridge ha demostrado a menudo que se le da muy bien el repertorio francés. Acompañado por Drake, vuelve a demostrarlo en esta secuencia que en ocasiones tiene algo de fantasmal (*Le faune*, de las *Fêtes*, pero no sólo aquí), que siempre es sugerente, expresivo y que a veces bordea el humor (con Poulenc, claro está, que no siempre es sentimental). Los nueve números de *La bonne chanson* son el plato fuerte, sobre todo por lo desconocido de esta versión que Fauré dio en privado, nunca en público. Hay una correspondencia subterránea entre el comienzo y el final de este ciclo interpretado por Bostridge: *La bonne chanson* está dedicado a Emma Bardac, que le tenía loco al bueno de Fauré; *Fêtes galantes* era una de las obras que componía Debussy cuando Emma se fue a vivir con él (se casaron más tarde; Emma fue su segunda esposa). Bostridge y Drake dan



aquella lección que decíamos antes, y no sólo por maestría, sino por comprensión de las pequeñas y grandes correspondencias en estas obras hermanadas en lo sugerente, lo misterioso y lo prosódico. El Cuarteto Belcea le da dimensión casi sinfónica al ciclo con que Bostridge y Drake cierran este precioso recital.

Santiago Martín Bermúdez

DVORÁK:

Tríos opp. 26 y 90. TRÍO DE VIENA. MDG Gold 342 1262-2. DDD. 60'28". Grabación: Arolsen, XII/2003. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Werner Dabringhaus. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Se configura un ciclo camerístico de Dvorák en MDG. Hasta el momento, sin los *Cuartetos de cuerda*, pero sí con los *Cuartetos con piano opp. 23 y 87*, ya reseñados aquí. Nos llega este segundo volumen de *Tríos*, y el primero debe de andar por ahí perdido, pero llegará en cualquier momento. Obras tan tocadas como los tríos con piano siguen albergando sorpresas, bellezas, delicadezas y también fuerza y gracia en lecturas como las del Trío de Viena. La poética del *op. 26*, en especial de ese Largo que canta y sueña, es la gran baza para esa obra relativamente temprana. En cuanto al *op. 90*, no es que los seis conocidísimos movimientos del *Trío Dumky* suenen a nuevos, a no sabidos; es que la delicadeza de matices, de canto-danza y de sublimación de lo popular alcanza con este conjunto cotas exquisitas. Como exquisito es el propio sello discográfico de Dabringhaus y Grimm. Eso sí: esperamos el primer volumen de este ciclo de *Tríos*.

S.M.B.

DVORÁK:**Cipreses, para voz y piano. Cipreses, para cuarteto de cuerda.**

TIMOTHY ROBINSON, tenor; GRAHAM JOHNSON, piano. CUARTETO DELMÉ. SOMM SOMMCD 236 DDD. 79'57". Grabaciones: Champs Hill, West Sussex, I/2004; Suffolk, X/2002. Productora: Siva Oke. Ingeniero: Ben Connellan. Distribuidor: LR Music. **PN**

Dvorák tiene veinticuatro años cuando compone *Cipreses*, ciclo de dieciocho canciones con poemas del moravo Gustav Pflieger-Moravsky. Estamos en 1865; en los años y décadas siguientes, el compositor utilizará todas esas canciones, menos una, en otros ciclos semejantes, en óperas o en música de cámara. Doce de los dieciocho números servirán para la serie de miniaturas para cuarteto de cuerda titulada finalmente *Cipreses*, después de otros títulos menos adecuados. Se trata de transcripciones y revisiones, desde luego. Para entonces, estamos en 1887, y el joven principiante ya es un consagrado, el checo conocido fuera de Bohemia y Moravia. El ciclo de canciones es obra llena de encanto, mas también serie primeriza con muchas debilidades. Adviértase que los 18 cantos de *Cipreses* son anteriores a cualquiera de las óperas de Dvorák y a cualquier otro ciclo de canciones; y que las primeras versiones de estas obritas son obra de un joven que no domina la prosodia del checo, eso que los propios checos buscan y rebuscan en ese momento sin conseguirlo aún del todo, como demuestran las obras del mismísimo Smetana en ese momento, cuando todavía no se ha estrenado siquiera *La novia vendida*.



DVORÁK

Aunque parezca mentira, el acoplamiento en un solo disco de ambas series —canto y cuarteto— no es cosa corriente, y así lo atestigua nuestra discografía del pasado año en el dossier Dvorák de SCHERZO. Ese es el acierto, la originalidad de este CD, que permite comparar procedimientos, ver qué ha sido de aquel canto en el paso al cuarteto de cuerda, en una época en que Dvorák ya ha compuesto el *Op. 61* y sólo le quedan en ese género concreto las tres grandes aportaciones finales, de la década siguiente. Aquí está la respuesta a cuestiones como: por qué canciones como la 8 y la 12 duran poco menos del doble en la versión para cuarteto; por qué cambian los *tempi*, el tono, el alcance. Es cierto que las lecturas para cuarteto suenan a composiciones de madurez, a diferencia de las canciones. Pero como eso no lo explica todo, el curioso o desocupado lector tiene ahora oportunidad de zambullirse en su propia pesquisa, en busca de nuevas interrogaciones. La muy bella voz del tenor británico Timothy Robinson, que en ópera lo mismo hace Mozart que Britten, desgrana con mucho gusto e inevitable toque de sentimiento y de amor cachorro estos cantos creemos que bien pronunciados y dichos, con gran musicalidad, con retención, con vuelo imaginativo. Le acompaña el veterano Graham Johnson, para el que acompañar se ha convertido en virtuosismo. El sentimiento se convierte en introspección en casi todos los números en forma de cuarteto. El Delmé dibuja un ciclo en el que el intimismo no renuncia al canto, pero éste es un elemento más, aunque acaso el más importante, de un discurso más ambicioso. Atención a este CD, no sólo por su belleza, sino también porque acaso es el que le faltaba al coleccionista o al dvorákiano impenitente.

S.M.B.

FALLA:**Obras para piano.** BENITA MESHULAM, piano. 2 CD BRILLIANT 6835. DDD. 99'38".

Grabación: II/2004. Ingeniero: Peter Arts. Distribuidor: Cat Music. **PN**

Haga caso al adagio popular —“lo barato sale caro”— y ¡por una vez! olvídense de los sabios consejos de don Nadir Madriles. El precio de ganga de estos dos compactos editados por Brilliant con el integral de la obra para piano solo de Falla interpretado por Benita Meshulam no compensa en absoluto la adquisición de esta aproximación voluntariosa y mediocre, técnicamente muy apurada y de tiempos, ritmos y acentos marcados más por las insuficientes disponibilidades técnicas de la intérprete que por el rigor expresivo que debe guiar el con-

cepto de cualquier aproximación a la obra de arte.

La elasticidad de las métricas incomprendibles —¡esa asimétrica *Danza del fuego!* ¡esa *Fantasia bætica* coja y rota por la dificultad y no por el desgarro *Jon-do!* ¡ese ampuloso *Canto de los remeros del Volga!*— responde con frecuencia a la necesidad de *acomodar* la realidad musical a un concepto que, por ello mismo, traiciona el sentido expresivo. Algo que, por otra parte, convierte estas versiones en un ingenuo y pálido reflejo del “folclore imaginado” que inventó Don Manuel para rehuir cualquier tinte pintoresquista.

El álbum tiene a su favor su carácter integral. De hecho, hay que subrayar que es la primera vez que aparece reunida en un único cofre toda la obra para piano de Falla. En cualquier caso, esta forzada, dificultosa y poco estilizada aproximación de Benita Meshulam no hace sombra ni nada que se le parezca a los clásicos de siempre: Esteban Sánchez, Alicia de Larrocha, Rafael Orozco, Joaquín Achúcarro o Josep Colom.

J.R.

FOSSA:

Tres Cuartetos, op. 19. MATTEO MELA y LORENZO MICHELI, guitarras; IVAN RABAGLIA, violín; ENRICO BRONZI, violonchelo. STRADIVARIUS STR 33678. DDD. 62'38". Grabación: Imperia, X/2003. Ingeniero: Andrea Chenna. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Cuatro italianos —los guitarristas Matteo Mela y Lorenzo Micheli, el violinista Ivan Rabaglia y el violonchelista Enrico Bronzi—, de gran calidad cada uno de ellos y dotados de un excelente nivel de concertación como conjunto de cámara, se encargan de darnos a conocer los tres *Cuartetos, op. 19 para dos guitarras, violín y violonchelo* de un compositor apenas difundido y sin embargo de notable interés: el francés François de Fossa (Persignan, 1775-París, 1849). Situámonos en la época en que la guitarra barroca experimenta importantes transformaciones en el siglo XVIII: gana una cuerda y se enriquece en posibilidades armónicas y melódicas, de tal manera que virtuosos italianos y españoles, con Mauro Giuliani y Fernando Sor a la cabeza, tocan sus propias obras en salas de conciertos y salones particulares de Viena, París, Londres y Madrid. Compositores, intérpretes la mayor parte de ellos, nacidos entre 1770 y 1790. Es el mundo sonoro de los mencionados autores más los Carulli, Matiegka, Diabelli, Paganini y otros muchos que ampliaron el repertorio guitarrístico de manera considerable. A ese mundo sonoro pertenece el militar De Fossa, cuyos *Cuartetos* incluidos en este CD hablan de un compositor que por méritos propios tiene un lugar importante en la música de cámara para instrumentos punteados. Los tres *Cuartetos* presentan una estructura similar, con un Allegro moderato como inicio, un movimiento lento a continuación, seguido por un Minueto y un Rondó final. Hay invención melódica,

rica en ornamentos, y también un empleo frecuente de la síncopa y del *sforzato* en la obra de este "Haydn de la guitarra", como era conocido popularmente. El sonido agudo e incisivo contrasta, en bellos efectos, con el de las guitarras, que se desenvuelven en buen equilibrio con los otros dos instrumentos. Es una música espontánea, vital, optimista y refrescante. Un buen disco este octavo volumen de la colección *Guitarra*, dirigida por Frédéric Zigante para el sello Stradivarius.

J.G.M.

FURTWÄNGLER:

Sinfonía nº 2. STAATSKAPPELLE WEIMAR. Director: GEORGE ALEXANDER ALBRECHT. 2 CD ARTE NOVA 82876 57834 2. DDD. 81'34". Grabación: Weimar, IX/2003. Productor e ingeniero: Konrad Aust. Distribuidor: Galileo MC. **PN**



Con esta versión de la *Segunda*, George Alexander Albrecht termina su ciclo sinfónico dedicado a las tres sinfonías de Furtwängler al frente de su sólido conjunto sinfónico de Weimar. Creo recordar que el desaparecido Ángel Mayo comentó en su día desde estas páginas con relativo entusiasmo las interpretaciones de Albrecht de *Primera* y *Tercera*, versiones que se revalorizan ahora al ser acompañadas de esta *Segunda* y formar un ciclo unitario, el único de la fonografía, dedicado a las tres discutibles producciones sinfónicas del genial director. Como es sabido, Furtwängler pretendió en sus obras orquestales una especie de resumen del sinfonismo del XIX. Por lograr descansar sobre dimensiones gigantescas, por su profunda inquietud y agitación, pero también por su fuerza, Furtwängler describió la facultad de "hacer hablar a un destino" como la más grande, profunda y poderosa facultad que distingue al verdadero sinfonista de todos los demás músicos. Algunos han querido ver un paralelo entre su creación y la de Mahler, pero ésta se queda solamente en las dimensiones exteriores. La imaginación del compositor austriaco le estaba totalmente vedada al director berlinés, a quien aún hoy se le reprocha una difícil digestión por cualquiera de los públicos musicales europeos o americanos. Esta *Segunda* tampoco se salva de la quema, y a pesar de la notable traducción de Albrecht y sus músicos de Weimar, no creemos que encuentre mucha aceptación entre los aficionados españoles. De cualquier forma, es una interpretación robusta y eficaz, la orquesta es excelente, la grabación también y el precio económico puede hacer que intenten una aproximación a esta obra con éxito. Además, como ya hemos dicho, también disponen de las *Sinfonías Primera* y *Tercera* por los mismos intérpretes, una oca-

sión idónea para darse cuenta de que el genio de Furtwängler no estaba en este campo, sino en la recreación de obras de otros autores.

E.P.A.

GARBIZU:

Misa Papa Juan XXIII. Ave Maria. Cinco canciones vascas. Un grano de trigo, por un granito de oro. Final. OLATZ SAITUA, soprano; XAVIER DE MAISTRE, arpa; ESTEBAN ELIZONDO, órgano. ORFEÓN DONOSTIARRA. ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI. Director: CRISTIAN MANDEAL. CLAVES CD 50-2413. DDD. 66'30". Grabación: San Sebastián y Heidelberg, VI/2004. Productora: Marguerite Dütschler-Huber. Ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: Gallicant/Gaudisc. **PN**

Octavo volumen de la serie dedicada a la música vasca, con la Orquesta Sinfónica de Euskadi, por el sello Claves. Una iniciativa de gran interés y nos atrevemos a decir que necesaria. El Padre Donostia, Pablo Sorozábal, Francisco Escudero, Andrés Isasi, Jesús Arámbarri, José María Usandizaga y Jesús Guridi precedieron a Tomás Garbizu (1901-1989), del que en el presente CD se incluyen cinco obras representativas de su variada producción: todas ellas grabadas ahora por primera vez, y una, *Un grano de trigo, por un granito de oro*, presentada en riguroso estreno mundial. ¿Qué posibilidades tuvo de difusión fuera de una colección como la que nos ocupa? Aquí tenemos, en todo caso, cinco composiciones de un autor que oscila entre el nacionalismo y el romanticismo, con moderadas dosis de un lenguaje moderno en el que siempre está presente un melodismo justificado y un sentido rítmico natural. Realización de altura y calidad como norma general. El Orfeón Donostiarra se adueña de la *Misa Papa Juan XXIII* y nos ofrece otra de sus ya conocidas espléndidas interpretaciones, prodigio de fuerza, capacidad de matización, exactitud y aterciopelado empaste. Esta obra, originariamente titulada *Misa Ecuménica* y dedicada a Juan XXIII, fue orquestada en 1976 bajo su actual título. La bilbaína Olatz Saitua transmite con su bonita voz de soprano lírico-ligera las emociones distintas de tres obras bien diferentes: un litúrgico *Ave Maria*; diez melodías, agrupadas de dos en dos, cuyo resultado de *Cinco canciones vascas*, orquestadas en 1942, es un tributo a la música popular de su tierra, con una instrumentación muy variada y una gran riqueza tímbrica; *Un grano de trigo, por un granito de oro*, una canción en castellano basada en el conocido texto de Tagore. Y el órgano del donostiarra Esteban Elizondo y el arpista francés Xavier de Maestre conciertan con la formación orquestal en un *Final* (1982) brillante y concebido como remate de un trabajo previo. La Orquesta Sinfónica de Euskadi realiza un buen trabajo a las órdenes de Cristian Mandeal, quien comparte con Gilbert Varga la dirección musical de la misma.

J.G.M.

GRAUPNER:

El arte de la imitación (sonatas en trío). ANTICHI STRUMENTI. STRADIVARIUS STR 33632. DDD. 65'24". Grabación: Mondovì, X y XI/2002. Productor: Andrea Dandolo. Ingeniero: Andrea Chenna. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Johann Christoph Graupner (1683-1760), el segundo en la terna de las autoridades de Leipzig para sustituir a Kuhnau como Cantor de Santo Tomás (terna que encabezaba Telemann y cerraba Bach, quien, como es bien sabido, se haría con el puesto ante la renuncia de los dos primeros), concita cada vez más interés discográfico. Aquí el conjunto Antichi Strumenti, que forman los violinistas Gerd-Uwe Klein y Laura Toffetti, el violonchelista Tobias Bonz y el clavecinista Andrea Marchiol, se acerca a una serie de sonatas en trío y otras piezas características construidas según el procedimiento del canon, por el que el compositor se sintió un tiempo fascinado. Completan dos obras, también canónicas, de Fasch y Molter.

Nos movemos en un terreno en el que no siempre resulta fácil combinar el rigor que requiere la forma con la inspiración. Si en sus obras últimas Bach alcanzaría en este sentido un grado de invención extraordinario, la música de Graupner suena un punto severa y puede llegar a resultar monótona, aunque se beneficie de unas interpretaciones magníficas, de gran agilidad, notabilísima transparencia y un sonido de punzante atractivo.

La aportación de Antichi Strumenti, conjunto del que lo desconocíamos casi todo, no deja de resultar interesante y, en cierta medida, sorprendente. Para *barrocófilos* inquietos.

P.J.V.

GRIEG:

Peer Gynt. ANDREAS PIETSCHMANN (Peer Gynt), NICOLE HEESTERS (Åse), ANNELI PFEFFER (Solvej, Anitra), PETER FRÖLICH (Säterin). ORQUESTA WDR DE LA RADIO DE COLONIA. Director: HELMUTH FROSCHAUER. 2 CD CAPRICCIO 60 110. DDD. 135'17". Grabación: Colonia, XI/2002. Productor: Dirk Schortemeier. Ingeniero: Helmuth Büttner. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Siempre es problemática la interpretación de una música incidental amputada de la obra teatral para la que naciera. La elección de los números sólo musicales, eliminando por ejemplo los melodramas y desde luego las partes habladas, suele ser la solución más habitual. Este *Peer Gynt* sustituye la obra teatral por unos diálogos resumidos. Lo malo es que lo hace en alemán, lo que le da al producto un ámbito de influencia muy local. Peor todavía es que las partes cantadas también estén en esa lengua, lo que atenta directamente contra una de las raíces del estilo de Grieg, su nacionalismo. Y es pena, porque musicalmente la versión es espléndida: fresca, espontánea y soleada, atendiendo por igual tanto al lirismo

José Serebrier

TRADICIÓN Y MAESTRÍA

GLAZUNOV: Sinfonía nº 5 en si bemol mayor op. 55. Las estaciones op. 67.

REAL ORQUESTA NACIONAL ESCOCESA. Director: JOSÉ SEREBRIER. WARNER 2564 61434-2. DDD. 70'31". Grabación: Glasgow, I/2004. Productor: Tim Oldham. Ingenieros: Jean-Martial Golaz y Jean Chatauret. **PN**

El academicismo característico en Glazunov y el afecto que el autor tenía por la música de Borodín, Rimski-Korsakov y Wagner confluyen en su sinfonía más justamente célebre, la *Quinta*, en la que algún eco de Chaikovski también apunta de vez en cuando. De hecho es, como dice Andrew Huth, una síntesis entre la tradición nacionalista rusa y "los refinamientos de la técnica occidental". La maestría de Glazunov en lo formal y en la orquestación resultan evidentes aunque, en muchos momentos, a esta música parece faltarle algo que le permita ser más ella misma (llamémosle libertad, "desmelene", osadía...), que no respete tanto los rigores de lo establecido y levante el vuelo: he ahí el gran "problema" de Glazunov. Pero lo cierto es que

en esta sinfonía el resultado es mucho más brillante que en otras obras del autor y éste consigue aquí ir más allá de lo previsible en sus mejores momentos. La versión de Serebrier es sensacional y el director extrae todo el potencial expresivo e incluso dramático de la obra, tal como queda de manifiesto en la, por decirlo de una manera gráfica aun a riesgo de resultar contradictorio, suave tensión con que empieza el tercer movimiento. Completa la grabación otra de las obras más celebradas de Glazunov, el ballet *Las estaciones* que sigue la tradición de los grandes ballets de Chaikovski. Episodios danzables (vales incluidos, por supuesto) y un empleo tan recurrente como eficaz de la fórmula tema con variaciones, y todo ello apoyado en un dominio total del oficio, pues Glazunov no sólo sabía componer bien y escribir maravillosamente para orquesta, sino que además sabía cómo hacer música para un ballet. Excelente también en el ballet la labor de Serebrier, brindándonos así un compacto de esos que nos hacen un poco más felices



pasando un buen rato escuchando buenisima música (aun siendo esta de esas a las que les falta algo para ser genial o sensacional) y cautiva por momentos, como en la deliciosa barcarola de *El verano* (corte 14) o el Petit adagio de *El otoño* (corte 18). Vamos, un disco precioso, como para no dejarlo escapar.

Josep Pascual

como a la ocasional carga dramática — muerte de Åse, por ejemplo— que pueden encontrarse en los magníficos pentagramas de Grieg.

E.M.M.

HAENDEL:

Oreste. MARY-ELLEN NESI (Oreste), MARIA MITSOPOULOU (Ermione), MATA KATSULI (Ifigenia), ANTONIS KORONEOS (Pilade), PETROS MAGOULAS (Toante), NICHOLAS SPANOS (Filotete). CAMERATA STUTTGART. Director: GEORGE PETROU. 2 CD MDG 609 1273-3. DDD. 146'27". Grabación: Waldenbuch, I/2004. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Holger Schlegel. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El interés por la producción operística de Haendel no hace sino aumentar, lo que explica que se indague en sus recovecos, como este pastiche, efectuado por el compositor a partir de obras propias en 1734. La versión que nos acerca a *Oreste* cuenta con un director de ideas interesantes, que aplica una atractiva incisividad a la orquesta, y un más que solvente grupo instrumental, que aporta una línea general muy correcta.

El problema es el reparto vocal: Katsuli emite unos agudos calantes, Nesi encuentra muchísimos escollos en las agilidades, Spanos posee un timbre descolorido, Koroneos bordea lo penoso y Mitsopoulou resulta hiriente. Sólo Magoulas es aceptable. Una grabación fallida.

E.M.M.

HAENDEL:

Serse. ANNE SOFIE VON OTTER (Serse), ELIZABETH NORBERG-SCHULZ (Romilda), SANDRINE PIAU (Atalante), LAWRENCE ZAZZO (Arsamene), SILVIA TRO (Amastre), GIOVANNI FURLANETTO (Ariodate), ANTONIO ABETE (Elvino). CORO Y ORQUESTA LES ARTS FLOISSANTS. Director: WILLIAM CHRISTIE. 3 CD VIRGIN 5 45711 2. DDD. 165'06". Grabación: París, Teatro de los Campos Elíseos, XI/2003 (en vivo). Productor: Daniel Zalay. Ingeniero: Gilles Pézerat. Distribuidor: EMI. **PN**

Esta grabación posee muchas de las ventajas —y también algunos de los inconvenientes— de las captadas en vivo. Ciertamente, hay frescura narrativa, pero a falta del elemento escénico los componentes cómicos chirrían un tanto. Por lo demás, los recursos de Abete para ese cometido —como el uso del falsete— parecen un tanto toscos. Desde luego, la columna vertebral de la lectura es la estilista, elocvente y refinada dirección de Christie, que extrae de sus Arts Florissants uno de sus grandes trabajos haendelianos por finura e idiomatismo. Sin acentuaciones muy incisivas o rebuscadas articulaciones, la música fluye con total naturalidad. No obstante, la grabación no es todo lo transparente que sería de desear. El reparto cuenta sobre todo con una portentosa Anne Sofie von Otter, que rinde al máximo nivel en sus arias, no hay sino que oír su seductora recreación de *Ombra mai fu*. El resto del reparto no está a ese nivel, con intervenciones problemáticas, por ejemplo, de Silvia Tro y Elizabeth Norberg-Schulz, que se muestran un tanto imprecisas.

E.M.M.

HASSE:

Sonatas y Sonatas en trío. EPOCA BARROCA. CHANDOS Chaconne CHAN 0711. DDD. 66'15". Grabación: Colonia, X/2001. Productor: Uwe Walter. Ingeniero: Hans Martin Renz. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Esta interpretación, delicada y armoniosa donde las haya, nos da versiones aladas (y grabadas por primera vez) de las *Sonatas nº 5 en mi menor, en sol mayor y en fa mayor*, y de tres *Sonatas en trío* de Johann Adolf Hasse, que vivió casi todo el siglo XVIII, ya que nació el penúltimo año del anterior. Hasse no anotó con rigor los instrumentos preferidos para la interpretación de estas composiciones, y aquí se han realizado con oboe, violín y bajo continuo las *Sonatas en trío*, mientras al resto se han aplicado otras combinaciones instrumentales. Esto se hacía con soltura y frecuencia en el período barroco, y de ello es un ejemplo la *Sonata en trío en fa mayor*, que es una adaptación de la *Sonata en sol mayor* publicada en 1739 (Londres) en el grupo de *Seis sonatas o tríos para dos flautas o violines*. Dado que esto le confiere mayores posibilidades expresivas, se han adoptado estos instrumentos para esta grabación. Con este fin y según lo explicado, también se altera la tonalidad en las otras dos. Siguiendo con este tema, es curioso el ensamblaje instrumental de la *Sonata en fa mayor*. En cualquier caso, el colorido que se obtiene de los instrumentos en el disco es sugerente y muy placentero, con lo que la determinación de los componentes de Epoca Barocca debe ser aplaudida sin reservas.

JANÁČEK:

Suite para orquesta de cuerda. Idilio para orquesta de cuerda. DVORÁK: Notturmo op. 40. Dos valsos op. 54.


KAMMEROCHESTER ARCATA STUTTGART.

Director: PATRICK STRUB.

PROFIL PH04021 DDD. 61'15". Grabación:

Stuttgart, VII/2004. Productor: Dietmar Wolf.

Ingeniero: Burkhardt Pitzer-Landeck. Distribuidor:

Gaudisc.  PN

Estamos muy lejos del Janáček de madurez, tanto del cómico panteísta como del trágico que se compadece de la humanidad. Se trata de dos obras de juventud, de 1877 (*Suite*) y 1878 (*Idilio*), bellas hasta cierto punto, y muy poco significativas en su itinerario que, como

sabemos, comienza en rigor muy tarde. Estas dos piezas son de un nacionalista que todavía no ha descubierto la verdad de su nación y que se vale sobre todo de un clasicismo delicado y elegante aprendido en lejanos modelos, aunque también en la cercanía de maestros queridos, como Dvorák y algún que otro compositor ruso, porque al joven chequísimo todo lo ruso le conmueve y le hace creer que de allí viene la libertad para los pueblos eslavos. El caso es que estas dos obras, la *Suite* en seis breves movimientos, y el *Idilio* en siete (sólo uno es relativamente amplio), son más bucólicas, clásicas, plácidas que dramáticas. Patrick Strub las dirige con la mesura y serenidad que necesitan, o que

piden de manera más que clara, aunque llegado el momento sabe darles el nervio que sólo a veces reclaman. Strub va más allá, y empareja las dos piezas juveniles para cuerdas de Janáček con dos obras de semejante carácter del maestro y amigo Antonín Dvorák, dos *Valses* de los siete del *op. 54* y la versión orquestal del *Notturmo op. 40*, que conocemos también en versión camerística, para violín y piano. Un repertorio, pues, con sus limitaciones, relativamente menor, pero bello, irreprochable. Y unas lecturas sugerentes, con sugerencias de ensueño, como los Adagios de la *Suite* y el *Idilio*, realmente mágicos.

S.M.B.

Reinbert de Leeuw

EL VIAJE IMAGINARIO




KAGEL: Die Stücke der Windrose. SCHÖNBERG ENSEMBLE.

Director: REINBERT DE LEEUW.

WINTER & WINTER 910 109-2. DDD. 57'42".

Grabación: Utrecht, V/1997. Productor: Mauricio Kagel.

Ingeniero: Adriaan Vestijnen. Distribuidor:

Diverdi.  PN

Mauricio Kagel reinventa el lenguaje heredado de la vanguardia al incorporar en sus obras compuestas a partir de 1980 material del folclore (el de Centroeuropa, pero también el de su Argentina natal y otros muchos países) en una actitud más propia del topógrafo que del musicólogo. Kagel no se sujeta nunca al dominio de la escritura. En su caso, no hay tanto adopción de un estilo como una especial *puesta en escena* de todos los aportes de la modernidad. No existen en Kagel etapas de un recorrido estético definido, sino un itinerario único en donde el acercamiento al material sonoro se produce siempre desde una perspectiva eminentemente lúdica. De ahí que no quepa hablar, en su caso, de un músico de la trascendencia, preocupado por la forma. Esa sensación de disfrute con lo sensorial del material es transmitida en composiciones como *Die Stücke der Windrose*, formidable ciclo de piezas "para orquesta de salón" en ocho movimientos, evocación de danzas populares, cuyo poder de encantamiento nos hace reencontrarnos con la pulsación de la tierra. Antes que una suite de piezas "de carácter", *La rosa de los vientos* es un itinerario subjetivo, imaginario, que mezcla sonoridades inspiradas en ritmos y cantos de remota procedencia y que, en su simplicidad y transparencia (unión magistral de la claridad del clasicismo mozartiano, el funcionalismo de un Weill, un Hindemith y la recreación del folclore de un Bartók), conforman una partitura realmente fascinante.

Este giro a la simplicidad de líneas es, como en el Ligeti de *Etudes pour piano*, sólo aparente, pues hay a lo largo de *La rosa de los vientos* un tal grado de proliferación de melodías y de ritmos que la experiencia de la escucha se vuelve extraordinariamente rica. No se plantea Kagel en estas piezas exclusivamente el

disfrute con las sonoridades imaginadas de unas zonas lejanas (Siberia, Mongolia) que únicamente figuran en su fantasía, sino que da rienda suelta a una inventiva musical que parece desbocada, sin freno (la parte central de *Norden* es un puro vértigo: caleidoscopio de miradas de sonidos), llegando el autor a acoger con una naturalidad exultante gestos típicos del arte sonoro sin que el discurso instrumental se resienta. En *Westen*, que es una pieza encargo de la emisora de la Südwestfunk, hay, por parte de Kagel, todo un homenaje a Klaus Schöning, que, como se sabe, ha sido durante mucho tiempo responsable del proyecto Ars Acustica. El trabajo diario junto a Schöning en la radio alemana ha permitido a Kagel una familiaridad absoluta con los sonidos, tanto los elaborados en estudio como los obtenidos directamente de la naturaleza. Esa experiencia hace posible que Kagel disponga en una sección como *Westen* de un abanico de sonidos y de ruidos tan amplio como asombroso, y nunca sin la necesidad de echar mano de grabación alguna: los propios instrumentos son suficientes para crear esta extrañeza del sonido, que es uno de los múltiples hallazgos de esta partitura admirable, como es asombrosa también la estrecha y sorprendente relación que se establece entre ecos de la vieja orquesta de salón y el uso de renovadas técnicas de instrumentación. Es una forma diabólicamente feliz y magistral de ensamblar la historia y el presente. Kagel, que nunca rechazó la música del pasado, antes al contrario, la estudia a fondo como pocos, ofrece un cálido y a ratos emocionante canto a la herencia del clasicismo y, por extensión, un homenaje al uso de la música como fuente de placer. Este sentido funcionalista de la música queda bien explicitado aquí en el tono de ligereza que desprende cada acorde. En esa ausencia de gravedad, Mauricio Kagel enlaza, en efecto, con Ligeti. Para ambos, el conocimiento profundo de los entresijos y la función de la instrumentación clásica ha permitido crear un mundo sonoro renovado que surge tras los muchos años de militancia en la Vanguardia.



Los saltos de compás, la soltura armónica y la grácil disposición de los entrecruzamientos melódicos a los que se asiste en *Die Stücke der Windrose*, casi hacen pensar en un músico que trasciende lo académico y se sitúa en el campo de la improvisación, lo que no han debido pasar por alto los responsables de Winter and Winter, que han preparado un maravilloso álbum que viene a complementar el viejo disco, también debido al Schönberg Ensemble, editado por Montaigne en 1994, en donde se recogían las cinco primeras piezas de este ciclo. Aquella producción de Montaigne, no favorecida por unas tomas de sonido idóneas, queda ahora completada con las tres restantes piezas, compuestas por Kagel entre 1988 y 1994, aunque hubiera sido de desear que el sello Winter and Winter hubiera abordado, sin más, la integral en esta nueva producción, sobre todo, teniendo en cuenta el formidable sonido de que hace gala aquí el conjunto holandés.

Los aficionados que quedaron perplejos el pasado febrero en el Teatro Central de Sevilla ante la actuación de Musikfabrik, que presentaron de forma maestra la integral de *La rosa de los vientos*, tienen ahora la oportunidad de deleitarse con la no menos espléndida lectura del Schönberg Ensemble, en un disco que recoge, además, los textos preparados por el propio autor y que son una guía fiel e imprescindible para una escucha memorable.

Francisco Ramos

KODÁLY:

Sonata para chelo y piano op. 4.
MARTINU: Variaciones sobre un tema eslovaco. ENESCU: Sonata para chelo y piano op. 26, nº 2.

JANÁČEK: Pohádka para chelo y piano.
BRYNDIS HALLA GYLFADÓTTIR, chelo; EDDA ERLENDSDÓTTIR, piano.
ERMA 200.006. DDD. 69'40". Grabación: París, 11/2004. Productores e ingenieros: Olivier Manoury y Börður Magnússon. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Dos instrumentistas islandesas en París para un espléndido recital de cámara: tal podía ser el resumen después de escuchar un par de veces este disco, este recital, y mientras lo oímos una tercera. Bryndis es chelo de orquesta y virtuosa concertante y de cámara, con una amplia experiencia en esta especialidad, que ahora demuestra con creces y con mucho arte en este desafío de cuatro grandes compositores centroeuropeos. Su musicalidad es de alto nivel; su capacidad de canto sugerente e intenso conmueve e inquieta. Edda es pianista todo terreno, además de administradora de algún importante festival. Pone aquí su arte al servicio del acompañamiento a Bryndis, y eso también es un arte, porque al Lied o al instrumento solista se les acompaña de forma muy semejante; solo que, a veces, además, hay que cantar con él. Bryndis y Edda consiguen un recital de una musicalidad penetrante, rica, cargada de sentidos. Habría que recorrer paso a paso estos setenta minutos, estas diez pistas cargadas de sonoridades hondas y penetrantes, destacar algunas, para advertir entonces lo injusto de no destacar las demás. Para eso, para ese recorrido, ahí está este espléndido, inesperado disco, mejor que cualquier glosa o reseña.

S.M.B.

LEFANU:

Cuarteto nº 2. Concertino para clarinete y orquesta de cuerdas.
Canción de la luna. Catena. FIONA CROSS, clarinete; NICHOLAS CLAPTON, contratenor. GOLDBERG ENSEMBLE. Director: MALCOLM LAYFIELD.
NAXOS 8.557389. DDD. 62'03". Grabación: York, VII/2003. Productores: Nicola Lefanu, Judy Lieber y John Taylor. Ingeniero: John Taylor. Distribuidor: Ferysa. **PE**

La inglesa Nicola Lefanu (1947) es hija de Elizabeth Maconchy, la inquieta compositora de la que en estas mismas páginas dábamos cuenta en razón de la aparición de sus cuartetos (Regis). Las obras que recoge este disco revelan buen oficio, influencias asimiladas convenientemente y una buena disposición para una construcción musical que, en líneas generales, no acaban de confluir en una creación suficientemente personal. La pieza más interesante del disco es el *Cuarteto nº 2* (1996), bien concentrado en un solo movimiento, con imágenes cambiantes y un buen uso del querido contraste —según la propia autora— entre unísonos y cadencias. El *Concertino*

y *Catena* no revelan nada especial, aunque en el primero se usa el clarinete con muy buen criterio solista —excelente prestación de Fiona Cross— y la segunda sea una suerte de rapsodia aceptablemente construida. La *Canción de la luna*, para contratenor y cuarteto de cuerda, se sirve de versos de García Lorca. El conjunto, que suena a ya oído, no acaba de encajar —es un subrayado leve de la palabra— y tampoco la voz solista arrebata demasiado. Un disco sólo para los que quieran estar muy al día en música inglesa.

C.V.W.

LLORCA:

Concierto italiano. The dark side. Tres piezas académicas para piano. ALEX GARROBÉ, guitarra; PEDRO BONET, flauta de pío; BELÉN GONZÁLEZ, clave; NANCY HERRERA, mezzosoprano; MAC MACCLURE, piano; RAIMON GARRIGA, piano, ORQUESTRA DE CAMBRA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. Director: GUERASSIM VORONKOV.
COLUMNNA MÚSICA 1CM0126. DDD. 64'48". Grabación: Nueva York y Barcelona, I-III/2004. Ingenieros: Melissa Kingwood y Albert Moraleda. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Tres piezas para piano y orquesta. Tres piezas académicas para piano. MIGUEL BASELGA Y RICARDO DESCALZO, piano. ORQUESTRA SINFÓNICA DE RTVE. Director: JOSÉ DE EUSEBIO.
RTVE Música 30. DDD. 67'23". Grabación: Madrid, VI-IX/2004. Productor: Miguel Bustamante. Ingenieros: Javier Sánchez, José María Peña, Eduardo Pérez. **PN**

Confiesa Ricardo Llorca (Alicante, 1962) que, ante la confusión de la música contemporánea de las últimas décadas, él ha optado por mirar hacia atrás, por revisar el pasado y volver a trabajar sobre las estructuras y los conceptos clásicos (horizontales y verticales) de la música, retomando el concepto de expresividad según los modelos tradicionales.

En los dos discos que, por separado, nos llegan ahora con obras de este autor podemos comprobar la práctica de ese pensamiento. Una hábil yuxtaposición de lo actual con lo tradicional preside *Tres piezas para piano y orquesta* (1999), un concierto en el que el instrumento solista, que tiene en Miguel Baselga a un estupendo intérprete, actúa en simbiosis con madera, metal, percusión y cuerda, para operar con elementos melódicos reconocibles que no llegan a cuajar del todo y con combinaciones polirrítmicas, aprovechando al máximo las posibilidades tímbricas del piano, al que se le pide virtuosismo y expresividad. *Concierto italiano* (2002), en sus tres movimientos, reinterpreta libremente tres arias originalmente escritas por Haendel para *castrati*, de manera que el lenguaje contemporáneo transmite elementos reconocibles de esas piezas barrocas con la intención de aunar pasado y presente en un coherente hilo narrativo.

En el monodrama *The dark side*, para piano y mezzosoprano, la canaria

Nancy Herrera y el estadounidense Mac Macclure realizan una excelente labor, tanto de calidad individual como de compenetración. *Tres piezas académicas para piano* (2002), presentes en ambos discos, es otra demostración del interés del autor por combinar y yuxtaponer técnicas tradicionales con elementos de música contemporánea. La versión de Raimon Garriga es más contrastada, extrema, agresiva y cortante, y la toma de sonido sitúa al instrumento en primerísimo plano. Ricardo Descalzo hace una lectura menos sincopada y su toma de sonido es más neutra. Cabe alabar el trabajo de Columnna Música en favor de jóvenes valores de la interpretación, consiguiendo notables niveles de calidad como aquí se demuestra.

Loable es asimismo la labor del sello RTVE Música en sus fines: en este caso nos ofrece una muy buena prestación del joven director José de Eusebio (Madrid, 1966) al frente de la Orquesta Sinfónica de RTVE. En definitiva, dos representativos CDs de la obra de Ricardo Llorca, producto de su atormentado mundo interior —según palabras del compositor y musicólogo William Kingwood— y que obedece al instinto, se transmite con un lenguaje actual y es moderado por la preocupación de resultar inteligible al oyente.

J.G.M.

MARTINU:

Sinfonía nº 6 (Fantasías sinfónicas). Los frescos de Piero della Francesca. Suite orquestal de "Juliette".
ORQUESTA SINFÓNICA DE ST. GALLEN. Director: JIRÍ KOUT.
ARTE NOVA 82876 57740 2. DDD. 63'17". St. Gallen (Suiza), VI/2003. Productor: Johannes Widmer. Ingeniero: Stefan Ritzenthaler. Distribuidor: Galileo MC. **PE**

Estamos ante dos obras sinfónicas de especial trascendencia en la obra de Bohuslav Martinu, propuestas de plena madurez posteriores a la Segunda Guerra. Más una suite sinfónica extraída por Zbynek Vostrák de la fascinante ópera *Juliette o la clave de los sueños*, estrenada en 1938. Esta suite es muy poco conocida, pero tiene y mantiene la fuerza, la sugerencia y no pocos encantos de esa obra maestra para la escena que supuso la culminación de aquel Martinu de los años veinte y treinta que se encontraba entre París y Praga.

Con una orquesta media y un repertorio de gran nivel, el checo Jirí Kout consigue un disco de muy elevado interés, rico en matices dramáticos, en ideas y sugerencias, con su despliegue de imágenes y argumentos, de insinuación de hechos, de planteamientos concretos de misterios (como en el Lento final de las *Fantasías sinfónicas*; como en el Adagio de *Los frescos*).

Un discurso musical que inquieta, unas interpretaciones fieles y con garra, un disco de gran interés.

S.M.B.

MENDELSSOHN:

Trío con piano nº 1 en re menor op. 49.
DVORÁK: Trío con piano en mi menor op. 90 "Dumky". TRÍO BEAUX ARTS.

WARNER 2564 61492-2. DDD. 66'55".

Grabación: Berlín, I-II/2004. Productor: Friedemann Engelbrecht. Ingeniero: Tobias Lehmann. **PN**

En el Trío Beaux Arts permanece uno de los fundadores, el pianista Menahem Pressler, que al grabar este CD tenía ya ochenta años. Muchos músicos han pasado por esta espléndida formación desde que empezaron a moverse las cosas hacia 1969, cuando se retiró el violinista Daniel Guilet, que cumplía setenta. Ahora cuenta Pressler con dos compañeros mucho más jóvenes, el violinista británico Daniel Hope y el chelista brasileño Antonio Meneses. Pues bien, el nuevo Trío Beaux Arts decide que en 2004 tiene que aparecer este CD, que reproduce el contenido del primer elepé de la formación, allá por 1954. No es que el Beaux Arts sea igual a sí mismo, sino que permanece su alto nivel, su rigor, su conocida alegría de canto y danza a la hora de tocar estos dos *bits* del repertorio. Que suenan fuertes, incisivos, cálidos, líricos. Es un homenaje del Beaux Arts a sí mismo y, como sucede siempre que se desentrañan así los sonidos encerrados en el papel, se trata de dos homenajes a dos compositores del pasado indiscutible.

S.M.B.

MENDELSSOHN:

Kyrie en re menor. Christus, op. 97.
Jube Domine. Tres salmos op. 78. Jesus, meine Zuversicht. SOLISTAS. CORO DE CÁMARA DE STUTTGART. MIEMBROS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE BAMBERG.

Director: FRIEDER BERNIUS.
CARUS 83.105. DDD. 66'57". Grabación: Stuttgart, V/1987. Productores e ingenieros: P. Laenger, S. Schellmann, B. Alving y A. Neubronner. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El oratorio *Christus* debía completar junto con *Paulus* y *Elijah* la trilogía de oratorios con que Mendelssohn, judío converso al protestantismo, pretendía tender puentes entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, pero su prematura muerte impidió que llegara a componer más que dos números. El segundo de ellos, que ilustra la presentación de Jesús ante Pilatos por la turba, resulta particularmente impresionante; al menos en esta grabación de 1987, en la que, apenas treinta años, el tenor Christoph Prégardien llena su recitativo de un dramatismo verdaderamente sobrecogedor en alternancia con fragmentos corales asimismo de extrema belleza en sí mismos y por la versión que reciben. El resto del disco no carece en absoluto de atractivos. Lo más conocido son los tres *Salmos, op. 78* de 1843-4, pero su carácter de opciones discográficas únicas vuelca el peso de la recomendación sobre las otras tres piezas, muy representativas además de la evolución del estilo de

Mendelssohn. El motete *Jesus, meine Zuversicht*, para solistas, coro mixto y órgano, interesa sobre todo por la ya sabia combinación lograda en 1824 de elementos tradicionales conservados en los coros inicial y conclusivo con la nueva savia romántica introducida por los pasajes intermedios. Tomas cálidas.

A.B.M.

MENDELSSOHN:

Athalia op. 74. LETIZIA SCHERRER, soprano; KATALIN HALMAI, soprano; DANIELA SANDRMA, contralto. GÄCHINGER KANTOREI DE STUTTGART. ORQUESTA SINFÓNICA SVR DE LA RADIO DE STUTTGART. Director: HELMUTH RILLING. HÄNSSLER CD 98.486. DDD. 75'52". Grabación: Stuttgart, IV/2002. Productor: Andreas Priemer. Ingeniero: Freidemann Trumpp. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Tras múltiples transformaciones de toda índole, lo que en 1843 empezó siendo una música incidental para solistas, coro femenino y piano compuesta como ilustración de algunas escenas de la tragedia bíblica francesa *Athalie*, de Racine, en 1849, dos años después de la muerte de Mendelssohn, se convirtió en *Athalia*, un oratorio alemán en toda regla para solistas, coro mixto y orquesta con textos intermedios para dos narradores escritos por Eduard Devrient, amigo del compositor. Esta ultimísima versión es la que los días 27 y 28 de abril de 2002 debió de presentar ante el público de la Bachakademie de Stuttgart Helmuth Rilling al frente de sus conjuntos vocal e instrumental habituales y ahora se presenta en grabación cuya estupenda impresión de documento vivo alguna que otra tos que se oye de fondo no hace sino aumentar. La música, que tiene en la obertura y en la marcha de los sacerdotes sus partes más características y seguramente por ello las únicas hasta ahora conocidas, posee toda la grandiosidad con que cabía esperar que Mendelssohn respondiera a un encargo del rey Guillermo IV de Prusia. Los parlamentos de los dos narradores pueden hacerse pesados para quienes no dominen el alemán, pero la calidad de todos los intérpretes hace imprescindible el disco para cualquier mendelssohniano que se precie.

A.B.M.

MESSIAEN:

Visions de l'Amen. Pièce pour le tombeau de Paul Dukas. Rondeau. Fantaisie burlesque. STEVEN OSBORNE, MARTIN ROSCOE, piano.

HYPERION CDA67366. DDD. 60'45". Grabación: Londres, IX/2003. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Simon Eadon. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Esta correcta e interesante lectura de *Visions de l'Amen* no creemos que llegue a figurar entre los registros a destacar de la obra de Messiaen. Es una opción que podríamos considerar exterior, frente a otras más introspectivas. Lo

exterior no es necesariamente superficial, pero en este caso lo es. La lentitud y el pedal no interiorizan, y así lo demuestran Osborne y Roscoe, a pesar suyo y desde el principio, con el primer *Amén*, el de la *Creación*, que les dura más que a nadie y está tocada como una *Ogiva* de Satie; compárese con la manera de hacer lo mismo por parte de Rabinovich y Argerich (EMI); compárense duraciones: éstos, sólo 4'32"; Osborne y Roscoe, 6'31". Caramba. No siempre es así: el *Amén de la Agonía de Jesús* les dura a éstos casi un minuto menos, mientras el muy amplio *Amén de los ángeles, los santos y el canto de los pájaros* les dura más o menos lo mismo a ambas parejas. La cuestión está en el enfoque, no en otra parte. Y en el enfoque está la percutividad, que para Osborne y Roscoe es muy importante. Podemos darle vueltas y buscarle sentido a la opción de estos dos pianistas, pero nos da la impresión una y otra vez de que esta lectura puede tener interés como contraste con otras, pero no demasiado por sí misma. No creemos que sea la más indicada para introducirse en esta obra, cuyas bellezas parece desdeñar muy a menudo. Ni tampoco es la ideal para acrecentar su conocimiento. Sí es la indicada, en cambio, para poner en cuestión algunas certidumbres sobre Messiaen instaladas en nuestras conciencias. Y el uso de la percutividad pianística sería una de las bases de esa especie de iconoclastia. ¿Involuntaria? Ahora bien, le recordamos al lector que Osborne sobresalía en unas apasionadas *Miradas al niño Jesús*, para este mismo sello. El recital Messiaen se enriquece con tres piezas menores y poco conocidas, pero de interés indudable para el aficionado, que no quiere perderse ni una. Gracias a registros como éstos podrá colmar su ansia de totalidad messiaenesca.

S.M.B.

MOZART:

12 Variaciones sobre "Ah! Vous dirai-je maman" Kv 205. Fantasía en re menor Kv 397. Sonata en si bemol mayor Kv 570. Allemande en do menor de la Suite Kv 399. HAYDN: **Sonata en fa mayor Hob. XVI: 23. J. C. BACH: Dúo en la mayor op.18, nº5.** CATHERINE PERRIN, clave; ROBERT SIGMUND, (segundo clave en J. C. Bach). ATMA ACD2 2301. DDD. 61'50". Grabación: Quebec, IV/2002. Ingeniero: Johanne Goyette. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Si a medida que avanzaba el siglo XVIII el burgués piano fue poco a poco comiéndose el terreno al aristocrático clave, lo cierto es que éste subsistió casi hasta el final de la centuria, y que muchos de los grandes maestros del Clasicismo aprendieron la técnica del teclado en uno de ellos. Catherine Perrin se lanza en este disco a demostrarnos que, pese a la tradición interpretativa, no resulta tan descabellado tocar la música, incluso tardía, de Mozart y Haydn en uno de estos instrumentos. Claro que ella emplea un excepcional clave de dos teclados que, fabricado por Jacob y Abra-

Claudio Cavina

DESTELLOS DE DICHA

MONTEVERDI: Segundo libro de Madrigales. LA VENEXIANA.

Director: CLAUDIO CAVINA.

GLOSSA GCD 920922. DDD. 69'26". Grabación: Novara, II/2004. Productor e ingeniero: Carlos Céster. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Los ocho libros de *Madrigales* de Monteverdi han sido objeto de una atención discográfica (y en general, a qué engañarnos) tan irregular como lo fue su publicación a lo largo de una larga carrera compositiva. Ahora que las colecciones más maduras cuentan al menos con un par de grabaciones solventes en el mercado, parece por fin llegada la hora de las primerizas. El *Segundo libro* procede de la crucial época en que un Monteverdi veinteañero cambia la provinciana oscuridad de su Cremona natal por el deslumbrante



brillo que despidió la Mantua de los Gonzaga. Con casi la mitad de sus textos firmados por Tasso, el contenido todavía se encuadra de lleno en el mundo del madrigal renacentista *a cappella*,

pero aunque no presenta grandes dificultades ni para unos intérpretes en principio *amateurs* ni para los oyentes de cualquier siglo, de unos y otros exige gusto delicado para la captación de los suaves tonos elegíacos en que tenues disonancias subrayan la tristeza y los efímeros destellos de felicidad encuentran vehículo ideal en significativos incisos de claridad armónica y animación rítmica. Precisamente por no agotarse en sí mismo sino ponerse al servicio del realce de cada uno de tales matices y a pesar de que a veces se eche en falta algo más de musculatura expresiva, el preciosismo que en este disco exhiben los seis integrantes de la Venexiana lo hace particularmente recomendable.

Alfredo Brotons Muñoz

ham Kirckman en 1772, poseía características muy específicas, como una octava aguda por encima de las cinco habituales y un pedal para los cambios de registros (tres: cada uno de los teclados por separado y los dos acoplados).

Los resultados son muy interesantes y estimulantes. Aunque no deja de resultar extraño escuchar la *Sonata en si bemol mayor* o la *Fantasia en re menor* de Mozart en un clave, cuando uno se acostumbra a la sonoridad no echa en falta demasiadas cosas, pues la capacidad para contrastar dinámicas del instrumento es notable, la transparencia de las texturas está asegurada y la variedad de matices de color que permite el cambio de registros son un eficaz antídoto contra la monotonía. Perrin es además poseedora de una elegante e inteligente musicalidad. Sabe manejar los recursos de su instrumento, fraseando con suficiente flexibilidad, *rubateando* con gusto y contrastando las dinámicas en progresiones siempre muy bien calibradas.

P.J.V.

MOZART:

Concierto para piano y orquesta n° 12 en la mayor K. 414. Concierto para piano y orquesta n° 21 en do mayor K. 467. Concierto para piano y orquesta n° 23 K. 488. FAZIL SAY, piano. ORQUESTA DE CÁMARA DE ZÜRICH. Director: HOWARD GRIFFITHS. NÄIVE V 4992. 71'03". Grabación: Zúrich, VI/2004. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Con menos orquestación el *Concierto para piano y orquesta n° 12 en la mayor*, tanto él como sus acompañantes en la grabación configuran un programa exquisito. En ellos se dan a raudales el melodismo, la claridad de articulación, el impulso y el lirismo.

Todo es notable en el trabajo del turco Fazil Say, compositor —con tres conciertos para piano escritos ya— a su vez,

además de pianista elogiado, (¿favorecido el piano en la toma de sonido del presente disco?). La grabación es muy clara, e insisto en ello porque esa puede ser la causa de que este Mozart competente y exacto se antoje un punto ácido, excesivamente contrastado y dejando una paradójica y suave sensación de dureza. Todo dentro de una realización musical muy buena.

Griffiths, manejando con estilo la más que buena orquesta suiza de la que es director desde hace ocho años, obtiene un trabajo totalmente coherente con el del pianista, considerando la vertiente estilística, sin que se pueda poner ninguna pega a la puesta en sonido. En suma —y utilizo otra vez la expresión— más que buenas interpretaciones de estos tres magníficos conciertos mozartianos que, aunque no consigan un disco absolutamente indispensable, pueden añadir esplendor a cualquier discoteca.

J.A.G.G.

MOZART:

Conciertos para violín y orquesta n°s 1

a 3. ORQUESTA DE CÁMARA DE BERLÍN.

KATRIN SCHOLZ, violín y dirección.

BERLÍN 0011582BC. DDD. 68'59". Grabación:

Berlín, XI/1997. Productor e ingeniero: Eberhard

Hinz. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Hace poco nos referíamos desde estas mismas páginas a la aparición de un estupendo compacto con programa clásico (obras de Haydn y Mozart) a cargo de los mismos intérpretes de este que presentamos hoy. En ese comentario anterior aludíamos a la riqueza de matices en la interpretación, al sonido genuinamente clásico sin arcaísmos pero también sin veleidades románticas, todo muy equilibrado, claro, etcétera. Pues bien: nada nuevo en este primer volumen de los conciertos para violín y orquesta de Mozart, todo en su sitio como debe ser. Y

como el compacto que comentábamos recientemente de estos mismo intérpretes, aquí no hay asepsia a pesar de no tratarse de una opción originalísima, que no lo es. Todo es muy tradicional en el mejor de los sentidos, limpio y diáfano. Scholz es una solista magnífica y su dominio de este repertorio está bien claro también en lo que a dirección se refiere. Su Mozart es el de toda la vida, ese que se escucha con placidez, sin sobresaltos, de una modestia y afecto hacia lo interpretado que honra a esta violinista y directora. Así pues, con lo dicho en este comentario y lo que dijimos en el anterior compacto de Scholz con obras de Haydn y Mozart ya está bien claro que estamos ante unos intérpretes de buen nivel que dan muestras en su trabajo de una loable sinceridad y de una gran musicalidad. Aparte de esto, es curioso que este compacto nos llegue ahora, pues se grabó en 1997 y se publicó un año después y es, entre nosotros, una novedad. Cuando llegue el segundo volumen ya tendremos una integral (otra más) de los conciertos para violín y orquesta de Mozart en versiones correctas pero de esas que, a pesar de ser del todo satisfactorias, no pasarán a la historia.

J.P.

MOZART:

Sinfonía n°s 38 y 40. ORQUESTA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO.

Director: IVOR BOLTON.

OEHMS OC 343. DDD. 61'06". Grabación:

Salzburgo, III/2004. Productor: Jens Jamin.

Ingeniero: Koichiro Hattori. Distribuidor:

Galileo MC. **PN**

La Orquesta del Mozarteum de Salzburgo ha sido durante muchos años una referencia en la interpretación de las partituras orquestales de Mozart. El director británico Ivor Bolton desde el pasado año 2004 es el nuevo director

titular de la emblemática agrupación instrumental en sustitución de Hubert Soudant. Esta grabación del sello Oehms Classics incluye dos de las sinfonías más importantes del genio salzburgués y es una presentación a nivel discográfico de su nuevo director al frente del conjunto orquestal austriaco.

La *Sinfonía n.º 38 en re mayor "Praga"* es interpretada desde los primeros acordes con gran fuerza dramática. El Adagio introductorio revela la cuidada musicalidad de Ivor Bolton, que logra enlazar con el Allegro de forma natural y proporciona al movimiento un ritmo muy contrastado. El Andante central muestra la perfecta afinación y empaste de la sección de cuerda, obteniendo un legato admirable a lo largo de todo el movimiento. Terminando con el explosivo presto final donde la orquesta interpreta a un ritmo trepidante y evidencia su impresionante calidad técnica.

Completa el registro la *Sinfonía n.º 40 en sol menor*, donde Ivor Bolton nos ofrece una versión más académica pero logrando un gran resultado en conjunto. Del primer movimiento destaca la adecuada dinámica elegida por el director británico, así como el ritmo tan incisivo del Minuetto y el equilibrio sonoro entre cuerda y viento del Andante. El movimiento final es un fiel reflejo de la calidad del viento-madera de la orquesta. Resumiendo, una de las mejores grabaciones de los últimos años de unas sinfonías registradas hasta la saciedad por múltiples orquestas y directores.

C.S.M.

ORFF:

Orpheus (adaptación de la ópera de Monteverdi). HERMANN PREY, barítono; LUCIA POPP, soprano; ROSE WAGEMANN, mezzosoprano; KARL RIDDERBUSCH, bajo. CORO DE LA RADIO DE BAVIERA. ORQUESTA DE LA RADIO DE MÚNICH. Director: KURT EICHHORN. ARTS Archives 43003-2. ADD. 66'07". Grabación: Múnich, 1972. Remasterización: Matteo Costa. Productor: Gian Andrea Lodovici. Distribuidor: Diverdi. **PE**

Éste es el tipo de grabación que lejos de contribuir a zanjar una controversia o polémica, contribuye a perpetuarla, incluso acentuándola. Éstos son los datos previos. Claudio Monteverdi estrenó su *L'Orfeo, favola in musica* el año 1607 en el palacio de los Gonzaga de Mantua. Esta versión le sirvió de base a Carl Orff (1895-1982) para la representación que montó en 1923, en Mannheim, según el esquema original y en parte con instrumentos de época. El resultado no fue todo lo satisfactorio que se esperaba, sobre todo porque el espectador no estaba acostumbrado a la sonoridad de los instrumentos históricos y porque las dificultades de ejecución con que se encontraron los músicos de orquesta modernos eran ciertas. En una segunda intentona, a partir de 1930, Orff hizo asequible la partitura de Monteverdi a la técnica de ejecución instrumental de ahora pero sin tocar la forma. Finalmen-

te, una tercera versión, que el compositor muniqués calificó de definitiva, fue estrenada en octubre de 1940, en Dresde, bajo la dirección de Karl Böhm. Es una versión concentrada —con el texto en alemán—, en adaptación libre, que pretende traducir el lenguaje musical del compositor de Cremona a la sensibilidad sonora de nuestra época, con algunas alteraciones en la forma musical y dramática del original. ¿Logra Orff su objetivo? Nos parece imposible, y fuera de lugar, una respuesta incontestable y tajante, justificamos la permanente controversia al respecto y defendemos la coexistencia de las versiones *antigua* y *moderna* (actual), siempre que sean de calidad y rigurosas. Cuando se oye una buena versión, buena de verdad, con instrumentos históricos (según los originales) y fidelidad absoluta a la partitura original, no se puede negar el placer que produce, a condición de que el oído contemporáneo esté acostumbrado a priori a esa sonoridad. La versión que recoge el presente CD, la de 1940, fue grabada en 1972 y ahora ha sido remasterizada, con muy buen sonido. Orff añade a la cuerda actual dos *corni di bassetto*, dos arpas y tres laúdes de dobles cuerdas para responder a la expresión melódica y apasionada del autor cremonés. Orquesta y Coro, bajo la batuta experta de Kurt Eichhorn, responden a lo que de ellos se esperaba, que es un resultado sonoro potenciado en su fuerza, en su intensidad, sin menoscabo de la claridad. La voz humana, naturalmente, es decisiva en la ópera. Ninguno de los cuatro excelentes cantantes aquí reunidos son especialistas en música antigua, pero lo que se les pedía no era eso sino, precisamente, que con las maneras de hoy tradujesen lo expresado musicalmente a principios del siglo XVII. El barítono alemán Hermann Prey (1929-1998), con su característica voz —aquí joven y rotunda— y su elevada musicalidad, está espléndido, con momentos de gran tensión emocional y dramatismo. La soprano eslovaca Lucia Popp (1939-1993) luce su hermosa voz y está magnífica en su intencionada expresividad, ¡cuánto hemos lamentado su desaparición! Y a gran altura también el bajo Karl Ridderbusch. Al escuchar este CD pensamos que hay momentos en que se agradece la fuerza, la intensidad, el volumen o el mayor acento en tal o cual pasaje, y momentos en que preferiríamos la delicadeza, la miniatura, la sutileza, la melancolía, el *aire* de una buena versión *antigua*. Lo dicho: son compatibles y deben coexistir.

J.G.M.

PAGANINI:

Sonata concertante para guitarra y violín. Cantabile y vals. Variaciones sobre Barucabà. LUIGI ALBERTO BIANCHI, VIOLÍN; MAURIZIO PREDÀ, guitarra. DYNAMIC CDS 435. DDD. 65'08". Grabación: Génova, X/2004. Ingeniero: Pietro Mosetti. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La *Sonata concertata para guitarra y violín M. S. 2* es un caso único en el catálogo de obras de Nicolò Paganini (1782-1840), porque se trata del único *dueto*, en el sentido propio del término, que escribió, modelo de perfecto equilibrio musical entre los dos instrumentos preferidos del compositor. Compuesta en 1803, es una de sus primeras piezas, una partitura de juventud, en la que ya tiene asumida y desarrollada la técnica violinística pero cuyas capacidades de compositor estaban por demostrar. Evidentemente, tales capacidades quedan probadas en los tres movimientos de esta composición: el primero en forma sonata, el segundo de una cierta melancolía e impregnado de una atmósfera prerromántica, y el tercero que se alimenta de danzas populares ligures con graciosa levedad. Estamos ante un Paganini melódico y muy expresivo, lejano todavía de sus características demostraciones circenses de un virtuosismo desbordado. El violín de Luigi Alberto Bianchi, magnífico, si acaso un tanto agresivo en algunos momentos. Y la guitarra de Maurizio Preda, a la altura requerida. *Cantabile e Valtz*, como su nombre indica con claridad, es una pieza agradable y sin complicaciones, que el maestro de Génova compuso para el joven Camillo Sivori, con el que la tocó en más de una ocasión. Se trataba, pues, de una obra de amistosa diversión. Bastante más tarde, en realidad una obra de madurez, es la escrita en 1835 bajo el título de *Variaciones sul Barucabà M. S. 71*, en la que ya percibimos esa querencia por las agilitades y el virtuosismo. Escritas para alegrar las tardes de un querido amigo, su relativa trascendencia presenta la particularidad de utilizar tonalidades no habituales tanto para el violín como para la guitarra. Sesenta variaciones, divididas en tres grupos, cuyo tema de partida —de origen popular y relacionado con la comunidad judía— es expuesto cada vez en una tonalidad distinta. Y cuyo interés para el oído del simple aficionado nos parece sólo relativo.

J.G.M.

PÄRT:

Cantate Domino Canticum Novum. Berliner Messe. De Profundis. Summa. The Beatitudes. Magnificat. JURGEN PETRENKO, órgano. ELORA FESTIVAL SINGERS AND ORCHESTRA. Director: NOEL EDISON. NAXOS 8.557299. DDD. 52'12". Grabación: Toronto, V/2003. Productores: Norbert Kraft y Bonnie Silver. Ingeniero: Norbert Kraft. Distribuidor: Ferysa. **PE**

En un solo compacto, algunas de las obras religiosas más célebres y significativas de Pärt. No están todas, evidentemente, pero sí que todas las que encontramos aquí son bien conocidas y su audición da cumplida cuenta del proceder del Pärt más genuino. Quien más quien menos ha escuchado, poco o mucho, música de Pärt y muchos ya conocerán alguna o algunas de estas obras. Nada nuevo pues, de modo que

Roland Wilson

¡PACHELBEL VIVE!



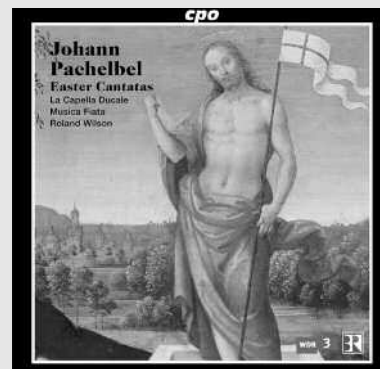
PACHELBEL: Cantatas "Deus in adjutorium", "Christ lag in Todesbanden", "Halleluja! Lobet den Herrn", "Christ ist erfanden", "Jauchzet dem Herrn", Magnificat en do mayor. LA CAPELLA DUCAL.

MUSICA FIATA. Director: ROLAND WILSON. CPO 999 916-2. DDD. 77'26". Grabación: Ens Dorf, V/2002. Productores: Barbara Schwendowius, Matthias Keller y Nurkhard Schmilgun. Ingeniero: Stefan Briegel. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La primera reacción que produce la escucha de este disco es la de lanzarse a buscar más grabaciones de música vocal de Pachelbel; la segunda preguntarse cómo es posible que en los catálogos sólo aparezcan dos referencias más, ninguna de ella monográfica. En sus comentarios incluidos en la carpeta, Peter Wollny admite que los criterios con que se ha hecho esta selección no han sido en absoluto musicales sino litúrgicos (la consabida imaginación de lo que habría podido ser una celebración de vísperas pascuales en vida del compositor), pero la panorámica que

ofrece lleva a pensar que con sólo que la media de interés fuera la mitad de la de lo aquí aflorado, ningún esfuerzo por rescatar lo que se ha descartado podría calificarse de menos que urgente.

Como sin duda el lector ya habrá adivinado, tanto entusiasmo por una música previamente desconocida no sería lógico si no viniera acompañado de un elogio parejo de las versiones que la sirven. Las de La Capella Ducale y Musica Fiata son indiscutiblemente de primerísimo nivel. Por supuesto, en el plano técnico no cabe ningún reproche. En la cantata de atractivo más inmediato, *Halleluja! Lobet den Herrn*, los efectos instrumentales primero del arpa, luego de las flautas y las campanillas, son realizados con una naturalidad que parece deleite insuperable hasta que en el inicio de la subsiguiente, *Christ ist erfanden*, el violín entona su melodía con elocuencia a la que no faltan más que palabras. Cuando éstas llegan, entre voz (la de la soprano Monika Mauch) e instrumento (es de suponer que el de Annette Sichelschmidt) se establece un diálogo de igual a igual al que sencilla-



mente no le cabe más belleza en su aparente sencillez y facilidad. Y estas no son más que pequeñas muestras de un sinfín de momentos memorables que juntos o por separado logran el objetivo máximo de toda obra de arte: parecerlo tanto que llegue a convencer de que es un ser vivo. Desde luego, Pachelbel vive: ha resucitado y salido de su sepulcro en forma de canon.

Alfredo Brotons Muñoz



PENDERECKI:

Veni Creator. In pulverem mortis. De profundis. Miserere. Benedictus. Stabat Mater. Canción del querubín. Agnus Dei. Benedicamus. NEDERLANDS

KAMERKOOR. Director: TONU KALJUSTE. GLOBE GLO 5207. DDD. 47'27". Grabación: La Haya, III/2001. Productor: Ivar Munk. Ingeniero: Frits Tor. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El reconocido director coral estonio Tõnu Kaljuste se pone en esta ocasión al frente del magnífico Nederlands Kamerkoor para ofrecernos una panorámica de la música para coro a cappella de Penderecki. El repertorio es interesante y, como sucede habitualmente al tratarse de un programa que comprende música de diversas épocas de Penderecki, tal interés es desigual, conviviendo en él obras datadas en 1962 y otras en 1996, encontrándonos con otras composiciones datadas entre ambas fechas. Claro que las más recientes manifiestan a un compositor dueño de un seguro oficio y de una gran experiencia que domina la escritura vocal y coral en su madurez tras haberla trabajado durante largos años, pero no tienen el interés, la fresca inventiva y hasta el compromiso que se aprecia en las del Penderecki más joven. Conviene señalar que aquí nos encontramos con obras breves y con otras que son fragmentos de composiciones más extensas, pero como programa escuchado de principio a fin funciona, y muchos hallamos aquí al mejor Penderecki en algún momento, mientras que en otros nos decepciona a pesar de su innegable maestría. Lo religioso tiene gran importancia en el Penderecki hombre y en el Penderecki compositor, y suponemos que una parte importante

de lo que escuchamos aquí obedece a la expresión más profunda del Penderecki creyente y en el que en los mejores momentos conviven soluciones arcaizantes y propuestas netamente vanguardistas. Pero más allá del repertorio y su evidente variedad, posiblemente el gran protagonista de este compacto sea la interpretación que es una muestra acabada del nivelazo de este coro que ha sido destinatario de obras de grandes nombres de la música del siglo XX (como Poulenc y Frank Martin) y que desde su fundación en 1937 es uno de los de más prestigio, en esta ocasión con Kaljuste a su frente extrayendo de la formación lo mejor de sí. Lástima que sea tan breve...

J.P.

PROKOFIEV:

Noches egipcias. CHULPAN CHAMATOVA Y JAKOB KÜF, narración; VICTOR SAWALEY, tenor; ARTUJUN KOTCHINIAN, bajo. CORO DE CÁMARA RIAS. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: MIJAIL JURROWSKI. CAPRICCIO 67 059. DDD. 55'02". Grabación: Berlín, III/2003; I/2004; II/2004. Productor: S. Lang. Ingeniera: H. Jörns. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

La música incidental para el espectáculo *Noches egipcias* se da en los años en que Prokofiev regresa a su país, momento en el que compone varias partituras para el cine y el teatro, además de ésta: *El teniente Kijé*, *La dama de picas*, *Alexander Nevski*, para el cine; *Romeo y Julieta*, ballet; *Pedro y el lobo*, cuento orquestal para niños; más las músicas incidentales de *Hamlet*, *Boris Godunov* y *Eugeni Onegin*. El director de escena Alexander Taitrov

aquí no hallaremos nuevos elementos que nos aporten algo al conocimiento que tenemos de Pärt ni hay aquí nada inédito, ni siquiera en lo que a versiones (o adaptaciones, o revisiones...) de una misma composición se refiere (por ejemplo, en obras como la *Berliner Messe* que conoce más de una versión). Lo que sí es nuevo para la mayoría es la agrupación coral e instrumental que interpreta estas obras, dirigidas por Noel Edison, director artístico del Elora Festival desde que él mismo lo fundara en 1989, situándolo como uno de los festivales veraniegos más importantes de Canadá y cuyo coro, el Elora Festival Singers (fundado por el mismo Edison nueve años antes de que fundara el festival) está considerado como uno de los coros profesionales más destacados de la actualidad aunque a los que vivimos a este lado del planeta no nos resulte familiar o que incluso desconozcamos su existencia. Pues en este repertorio, por encima de los valores musicales o extramusicales que cada uno halle en él, los intérpretes hacen gala de un altísimo nivel. El coro está admirablemente conjuntado, el empaste es óptimo y su identificación con los requerimientos del director (en lo dinámico y en lo expresivo) es evidente. Así pues, lo mejor del presente disco es, sin duda, la interpretación.

J.P.

(su verdadero nombre era Alexandr Kornblit), director del Teatro de cámara de Moscú, preparó un espectáculo basado en *César y Cleopatra*, de G. B. Shaw, y *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare (lo mismo haría Mankiewicz), y añadió un poema de las *Noches egipcias* de Pushkin en un número con carácter de melodrama (voz recitada sobre fondo musical) para Cleopatra, personaje especialmente bien tratado por Tairov. La música le correspondió a Prokofiev, que puso especial cuidado en todos los números. Creemos que es la primera vez que se recoge todo ese material. No hace mucho hemos comentado aquí un par de excelentes versiones de la suite orquestal que dispuso el propio compositor como *op. 61* (Polianski, Chandos; Albrecht, Orfeo), bastante más breve. La música para Tairov incluye algún número vocal, y está formado casi en su totalidad por miniaturas muy expresivas, muy inspiradas, que al conocedor de obras como *Romeo y Julieta* le sonarán muchísimo en tal o cual momento. Es la época en que Prokofiev se decidió por una música menos vanguardista, más directa, supuestamente más comunicativa. No se trataba de halagar al régimen, sino que era fruto de su propia evolución anterior. Reunir estas piezas en una sola secuencia es una excelente idea, siempre que esté servida con el detalle, el cuidado, el análisis, la fuerza de sugerencia y de expresión que demuestra aquí Michel Jurowski al frente de la Orquesta de la Radio de Berlín. Ya lo demostró en otro CD con música incidental con el mismo conjunto y también para Capriccio (*Hamlet, Boris*), y en unos cuantos ballets para CPO. Jurowski aparece como excelente intérprete y descubridor del Prokofiev dramático, el básico, el de la vocación de operista que se paseó por otros medios teatrales de manera natural e incuestionable. El excelente Coro de la RIAS y cuatro solistas secundan la empresa con arte y talento dramáticos: la espléndida voz, de timbre áspero, de Chamatova, para Cleopatra; la de Jakob Kúf, que se desdobra en Antonio y en Aenobarbo; las del bajo "característico" Arutjun Kotchinian, expresivo, insolente; la del tenor Victor Sawaley en un solo número, el breve canto sin palabras del eunuco. Ha pasado el cincuentenario del compositor, y siguen llegando novedades como ésta gracias a directores como Mijail Jurowski. Las conmemoraciones sirven para eso: para recordar, para revivir, para celebrar... y para, a continuación, no quedarse ahí.

S.M.B.

PURCELL:

Jehova, quam multi sunt hostes mei. Miserere mei. Oraciones fúnebres, elegías y música para el funeral de la reina Mary. Love's Goddess sure was blind. THE SIXTEEN. THE SYMPHONY OF HARMONY AND INVENTION. Director: HARRY CHRISTOPHERS. CORO COR16024. DDD. 79'44". Grabación: Orford (Suffolk), 1994. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Mike Hatch. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Creado por Harry Christophers para sus Sixteen, el sello Coro se dedica desde su aparición a rescatar las grabaciones que el conjunto británico dejó en el extinto sello Collins. Es algo que cualquier aficionado medianamente informado conoce. Resulta por ello pueril (e irritante) la pretensión del editor del sello de confundir a los posibles compradores, haciendo pasar las reediciones por novedades. Este disco fue concebido para el tercer centenario de la muerte de Purcell (1695) y se grabó en 1994, a pesar de que ese dato se omite en el interior del CD, donde sí se destaca con claridad que la producción y el copyright son de 2004 (la producción y el copyright de Coro, claro está).

El Purcell de Christophers resulta irregular: empastado, afilado, enérgico en las partes corales (así en los dos estupendos motetes latinos o en las *Funeral Sentences*), pero a menudo insustancial y pobre en las arias solistas. Así, la soprano que canta la preciosa elegía *Incassum, Lesbia* resulta incapaz de emocionar por su voz plana y la tirantez inmisericorde de sus agudos. Similares prestaciones de los solistas encontramos en la oda *Love's goddess sure was blind*, escrita para el cumpleaños de la reina Mary en 1692, que se interpreta con una sosería y una falta de profundidad considerables. Mucho mejor el servicio funeral para la reina Mary del que se ofrece una supuesta reconstrucción, al incluirse, aparte las célebres marcha y canzona de Purcell, pequeños motetes de Thomas Morley y piezas de James Paisible y Thomas Tollett. Es el momento que The Sixteen aprovechan para sonar con la redondez, la robustez y la delicadeza acostumbradas.

P.J.V.

QUENTIN EL JOVEN:

Sonatas en trío n.ºs 1-3, op. IV. Sonatas trío n.º 1-3 op. VIII.

ENSEMBLE QUENTIN LE JEUNE.

ETCETERA KTC 1271. DDD. 73'33". Grabación:

Meudon, VII/2003. Productor: Paul Janse.

Ingeniera: Florence Hermitte. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

Que, en la Francia del siglo XVIII, la *Querelle des Bouffons* a propósito de la aceptación o rechazo de las influencias italianas fue algo más que una polémica entre operistas es un hecho que va estando cada vez más claro. Pese a lo poco que de él ha quedado y se sabe, la figura de Jean-Baptiste Quentin, llamado *el Joven* para distinguirlo de su hermano Bertin, constituye en el terreno violinístico un ejemplo palmario de las últimas fases de un proceso que pasó del rechazo frontal a la asimilación con más o menos matices. El Ensemble que adopta su nombre, formado por los violinistas hermanos Jean-Christophe y Agnès Lamacque, la violonchelista Carole Carrière y la clavecinista Françoise Depersin, alterna en este disco las tres primarias sonatas-trío del *Opus 4* (fechado en 1729) y del *Opus 8* (publicado sin fecha

hacia 1737), pero el oído familiarizado con estos estilos y atento no confundirá la diferente naturaleza de lo que es una aceptación devota de la *sonata da chiesa* corelliana y la evolución hacia un modelo concertante en el que la armonía es cada vez menos contrapuntística. Aunque seguramente se habrían deseado unos timbres violinísticos más nobles, menos "llorones", las interpretaciones son más que suficientemente competentes, sobre todo por la compenetración entre el fraseo y la solidez de que el violonchelo dota a las líneas graves.

A.B.M.

RACHMANINOV:**Sinfonía n.º 1 en re menor, op. 13.****DOHNÁNYI: Festival Overture, op. 31.****DEBUSSY (orq. Z. Kocsis): Siete****Canciones.** JÚLIA HAJNÓCZY, soprano.

ORQUESTA NACIONAL FILARMÓNICA HÚNGARA.

Director: ZOLTÁN KOCSIS.

BMC 101. DDD. 63'51". Grabaciones: XI/2001,

III/2002. Productores: Tibor Alpár, Katalin Durkó.

Ingenieros: Péter Schlotthauer, Zoltán László,

István Zsuppán. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La *Obertura festiva* de Dohnányi se estrenó en un concierto celebrado el 19 de noviembre de 1923 para conmemorar el 50 aniversario de la unificación de las ciudades de Buda, Pest y Óbuda; en esa misma velada también se presentaron dos obras creadas para la ocasión: la *Suite de danzas* de Bartók y el *Psalmus Hungaricus* de Kodaly. Típica partitura de circunstancias, contiene valiosos elementos de la música tradicional húngara convenientemente acentuados en esta versión. La juvenil *Sinfonía* de Rachmaninov, de 1895, tan mal recibida en su momento, nos muestra hoy un lirismo puramente romántico y una naturalidad no exenta de atractivo. En las canciones de Debussy, Kocsis realiza un notable trabajo, muy libre, como él mismo manifiesta, y a la vez respetuoso con el espíritu impresionista del autor.

Sin una voz de especial relieve, la soprano Julia Hajnoczy resuelve con corrección su cometido. Mientras, el pianista, compositor y director húngaro Zoltán Kocsis que interviene por partida doble en este nuevo CD del sello BMC; como orquestador en la obra de Debussy, y como director de una formación que se muestra muy segura, brillante y efectiva en un repertorio que le es bastante próximo.

D.A.V.

RAFF:**Sinfonías n.ºs 8-11.** PHILHARMONIA

HUNGARICA. Director: WERNER ANDREAS ALBERT.

2 CD CPO 999 536-2. DDD. 152'23".

Grabaciones: Colonia, 1992-1994. Productores:

Klaus-Dieter Harbusch y Oskar Waldeck.

Ingenieros: Hans Vieren y Dietrich Wohlfrömm.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Sigue lo que parece una integral sinfónica de Raff en CPO por Werner Andreas Albert al frente de la ya inexistente Phil-

harmonía húngarica y en este caso le toca el turno al ciclo que componen las *Sinfonías n.ºs 8 a 11*, "Las cuatro estaciones", cada una de las cuales tiene su propio título (respectivamente son *Sonidos de primavera*, *En verano*, *En otoño* y *El invierno*) y cada uno de cuyos movimientos también (excepto el segundo del Invierno, Allegretto, que empieza con un aire de danza que poco a poco va dando paso a lo que parece la evocación de amenazadoras nubes que terminan en la previsible tormenta; una tormenta breve y mucho más plácida que la violenta tormenta de la *Pastoral* de Beethoven), de modo que estamos ante cuatro sinfonías que están planteadas como un grandioso conjunto de poemas sinfónicos aunque ceñidas al marco estructural de la sinfonía clásico-romántica. Esto se explica por razones biográficas a poco que se conozca la vida de su autor y, sobre todo, por los afectos musicales y por el credo estético de éste. No es este el lugar para trazar una semblanza biográfica de Raff, por lo tanto tan sólo diremos que estuvo íntimamente relacionado con Liszt (llegó a

orquestrar algunas de las obras del maestro húngaro, de quien fue además copista y secretario, y hasta se ha dicho que incluso fue su "negro") y su mundo musical era el clasicismo romántico, el que se desarrolló desde el Conservatorio de Leipzig con Mendelssohn como indiscutible referente, siendo, por supuesto, un furibundo antiwagneriano. Si conocen algo (poco o mucho) de la música de Raff este doble compacto no les aportará nada nuevo, tan sólo es una muestra de lo mucho que sabía este hombre cuyo talento se vio probado de mayor reconocimiento posterior por haberle tocado vivir una época en la que bajo premisas muy similares a las suyas, otros destacaron; y entre estos "otros" había algún que otro auténtico genio, como el mismísimo Brahms. Y es que, claro está, si uno escucha la *Sinfonía n.º 4* de Brahms y una de Raff, pues... pues eso, que no hay color. Aun así, tampoco es justo que se silencie esta música digna de ser más y mejor conocida, genuina expresión de un momento estético e histórico muy concreto cuyos frutos resultan tan fasci-

nantes entre los cultivadores del clasicismo romántico como entre los comprometidos con la "música del porvenir". Pero, por encima de estas consideraciones, la música de Raff interesa por sí misma, pues depara momentos realmente hermosos, tanto en el plano melódico como en el armónico, ciertamente tradicional y sin aventuras, pero de excelente factura y todo ello sabiamente dispuesto respetando las formas tradicionales. Además, la capacidad de evocación de Raff es innegable y su eficacia en este aspecto le hace aparecer, como ha dicho el estudioso de su obra Matthias Wiegandt, como un pionero de "las técnicas de la música cinematográfica del siglo XX". La interpretación de este hermoso conjunto sinfónico es, como ya se imaginan, excelente, con un director minucioso que busca subrayar la inventiva melódica de Raff para que esta música nos llegue a seducir todavía más. No se trata de obras maestras, claro está, pero sí de auténticas delicias.

J.P.

Carolyn Sampson y Jeffrey Skidmore CALOR NATURAL



RAMEAU: Selección de arias amorosas de las óperas "Les Indes galantes", "Les paladins", "Platée", "Zoroastre", "Dardanus", "Pygmalion" e "Hippolyte et Aricie". CAROLYN SAMPSON, soprano. EX CATHEDRA. Director: JEFFREY SKIDMORE. HYPERION CDA67447. DDD. 64'54". Grabación: Londres, XI/2003. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Julian Millard. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Un compositor que, ya octogenario, aún encontró fuerzas para desde el lecho mortuario abroncar por su mala entonación al reverendo llamado para administrarle la extremaunción ha por fuerza de imponer una sobrecarga casi intolerable de responsabilidad a sus intérpretes. No parecen sin embargo sentir la los de esta selección de arias amorosas extraídas de las óperas hasta la fecha más conocidas entre la treintena que legó Jean-Philippe Rameau. Su trabajo es formidable sin excepción y en todos los aspectos, pero principalmente por la abrumadora sensación de naturalidad en la práctica musical que trans-

miten. Un mérito nada desdeñable tratándose del compositor anterior a Hindemith seguramente más desdeñado por cerebral.

La soprano británica Carolyn Sampson se muestra por igual pletórica de frescura y redondez tímbricas en los pasajes con fuerte exigencia de *bravura* y volumen que cuando tiene que suspender la voz en largos agudos sostenidos sin la menor desigualdad o prendidos de un trino perfectamente distinguido de un *vibrato* que por lo demás nunca comparece. Ni que decir tiene que el catálogo de matices expresivos a que tan cabal dominio de los medios técnicos le permite entregarse es virtualmente inagotable.

Pareja versátil calidad se encuentra en los instrumentistas de Ex Cathedra. Independientemente del número de participantes, mantienen con la cantante diálogos de infinita ternura con la misma musicalidad con que inmediatamente antes o después el *tutti* se entrega a los más firmes ritmos de marcha o las *musettes* embelesan el oído con su peculiar color. Plenos pero como todos los



demás ingredientes situados por el ingeniero a la distancia ideal en el espectro sonoro, los coros enriquecen por su parte muy bellamente los números en que intervienen. Súmese la exquisita combinación de precisión y flexibilidad que aplica Jeffrey Skidmore a su dirección y el resultado no puede ser más extraordinariamente recomendable.

Alfredo Brotons Muñoz

RAMEAU: Pièces de clavecin en concerts.

LONDON BAROQUE.
BIS CD-1385. DDD. 67'. Grabación: St. Martin's, Hampshire, VI/2002. Productor e ingeniero: Marion Schwebel. Distribuidor: Diverdi. **PN**

De manera totalmente diáfana nos son restituidas en esta grabación estas composiciones surgidas de la mano de Jean-Philippe Rameau en 1741. Ya desde la tercera década de ese siglo se frecuentaba la costumbre de acompañar el clave con otros instrumentos, violín y viola baja en esta

ocasión. La forma obtenida aprovechando el acompañamiento variado nota por nota prácticamente, depara alguna similitud con el Concerto grosso. Su concepción en forma de danzas, que es neta, se afirma en los títulos fragmento a fragmento.

El *Concierto n.º 1 en do menor* contiene realmente una oración fúnebre por la muerte del conde de Livri, gran protector de los músicos, actores y dramaturgos, que ocurrió en 1741. El *Concierto n.º 2 en sol mayor* es más festivo, como marca su tonalidad, y homenajea específicamente al compositor Laborde y a una clavecinis-

ta que fue esposa de Mondonville, mientras que el *Concierto n.º 3 en la mayor* está dedicado a La Poplinière, financiero de la época que mantenía una orquesta privada: la primera de sus partes, llamada como el financiero, va seguida de otra más reposada en principio, animada a mitad de su desarrollo por un motivo cantarán que se repite; y quedan los arrebatados *tambourins* finales. En *si bemol mayor* está escrito el *n.º 4*, que finaliza en una pieza llamada *La Rameau*, y el *Concierto n.º 5 en re menor* se reparte en la atención a Forqueray y a Marin Marais.

Así trabajaba Rameau creando composiciones de distracción en torno de sus contemporáneos, donosamente, con exquisito gusto y diversidad. Excelente disco, ¡y muy lúdico!

J.A.G.G.

REICH:

Different trains. Triple quartet. The

Four sections. ORQUESTA NACIONAL DE LYON.

Director: DAVID ROBERTSON.

MONTAIGNE MO 782167. DDD. 65'03".

Grabación: Lyon, VII/2003. Productor: Hervé

Boissière. Ingeniero: Jean Chateuret. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

El disco de la Orquesta Nacional de Lyon dedicado a Steve Reich no tiene demasiado interés. Si exceptuamos la presencia de *Different trains*, el clásico de Reich, de vigencia absoluta, aunque aquí aparece transformado en una obra para 48 instrumentos de cuerda, el resto del programa ofrece unas piezas que muestran al Reich más convencional, en exceso plegado al dictado de las orquestas, situándose muy lejos de su auténtico espíritu: el reducido conjunto instrumental, la poderosa rítmica y el empleo de la voz humana como fuente generador del discurso (*The Cave, Three tales*). Tanto en el *Triple quartet*, de 1999, como en *The Four sections*, de 1986, escritas para orquesta de cuerdas, se echan en falta los ingredientes fundamentales del lenguaje de Reich. El empleo masivo de las cuerdas, que se da por primera vez y con indudable acierto en *The Desert music*, se apoderan de todo el arsenal tímbrico de las obras, con lo que, al hartazgo provocado por la absoluta falta de originalidad en el tratamiento del material melódico y rítmico, hay que unir una uniformidad instrumental que acaba por hacer del *Triple quartet* y *Four sections* dos piezas totalmente prescindibles. Es este un Reich demasiado blando, un poco pastel, quizás cautivado por la posibilidad que da este material sonoro para acceder a los grandes escenarios, pero que al auténtico conocedor de su música sólo le puede provocar la repulsa.

El trabajo interpretativo del conjunto dirigido por Robertson es intachable, empero, contando, además, con una toma de sonido espléndida que restituye de forma precisa la acústica de la sala de conciertos, mas eso no basta para lograr un producto satisfactorio. El disco vale por la presencia de *Different trains*, este inmarcesible tema que combina lo mejor del Reich de los inicios (el desfase gradual, la expresividad sonora de la voz humana) con la asunción de un fabuloso tejido instrumental que se funda en la cambiante tonalidad de la voz. Se trata, en efecto, de un gesto muy caro a un Janáček, el de la melodía hablada, pero el signo de repetitividad lo hace esencialmente propio. La ampliación de la partitura a 48 instrumentos de cuerda no añade nada especial a la versión para cuarteto, lo que habla a las claras de la solidez de la obra en el formato original.

REZNICEK:

Der Sieger. BEATE KOEPP, contralto.

WDR RUNDfunkchor KÖLN, WDR

SINFONIEORCHESTER KÖLN.

Director: MICHAEL JUROWSKI.

CPO 999 898-2. DDD. 48'26". Grabación:

Colonia, III/2002. Productor: Stephan Hahn.

Ingeniero: Mark Hohn. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Para muchos (el que suscribe incluido) el nombre de Reznicek equivale a recordar una única obra, la encantadora obertura de la ópera *Donna Diana*. De la ópera completa, nada de nada, y del resto de la producción de su autor, tampoco... hasta que los de CPO se han "atrevido" con Reznicek (tal como han hecho antes con muchos otros compositores cuya valía estamos descubriendo gracias a este sello). Tras atender a su música orquestal en un primer volumen, ahora nos llega este que contiene un extenso poema sinfónico con participación coral y con contralto solista que profundiza en ella y no ofrece una versión impresionante (Jurowski a la batuta es siempre una garantía en este repertorio) de una composición que sorprenderá a más de uno. Escuchamos aquí una música de escritura instrumental tan poderosa, imaginativa y rica como podamos hallar en Strauss (del cual, por cierto, Reznicek era amigo), además de unas imaginación, capacidad de evocación y dramatismo (en el sentido teatral del término) comparables al genio bávaro. Al acceder por primera vez a esta obra, que se estrenó con éxito en Berlín en 1913, uno se pregunta el porqué del desconocimiento de su autor. Quizá le han perjudicado apreciaciones superficiales que subrayan que Reznicek ha estado influido por Strauss, que recuerda a Strauss o que incluso evoca con claridad a Strauss; esto último es especialmente cierto según se mire pues en más de un momento (y no podemos negarlo) recordamos *Vida de héroe*, *Till Eulenspiegel*, *Don Quijote*, los vales de *El caballero de la rosa*...). ¿Es, quizá, este *Der Sieger* un homenaje a Strauss? ¿Se trata de una parodia estilística? Es posible que sí, sería cuestión de conocer en profundidad la música de Reznicek y dónde se ubica esta composición, además de conocer mejor al compositor, pero más bien uno prefiere pensar que se trata de un auténtico postromántico que permaneció fiel a un estilo en el que pocos podían equipararse en lo que se refiere a capacidad para moverse libremente en él y hasta ser, en mayor o menor medida (aun no siendo un Strauss, ¿para qué vamos a engañarnos por mucho que nos guste la música de Reznicek?) original, pues aquí hay algún apunte expresionista no ajeno del todo al universo mahleriano, si bien domina una sonoridad (en todos los sentidos) que podríamos llamar (con el mayor de los respetos por Reznicek) straussiana. Este compacto es una valiosa aportación al conocimiento de una de las épocas más fértiles e interesantes de la historia de la música como fue el paso del siglo XIX al XX servido en una interpretación intachable, como hemos dicho ya, espectacular.

F.R.

ROSETTI:

Conciertos para flauta y orquesta,

C. 16, 21, 22 y 25. BRUNO MEIER, flauta.

ORQUESTA DE CÁMARA DE PRAGA.

ORFEO C 095 031 A. DDD. 76'53". Grabación:

IV/2003. Ingenieros: S. Sykora y J. Hesoun.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Como se explica en el libreto adjunto al disco, las partes manuscritas de estos conciertos fueron revisadas y editadas para la presente grabación por el intérprete, quien añadió las cadencias y algunas transiciones que se habían perdido en los originales, incorporando también varios ornamentos propios; el análisis y peripécia de cada uno de ellos se explica con detalle, así como un breve apunte biográfico del compositor. Antonio Rosetti (c. 1750-1792), nombre italianizado de Franz Anton Rössler, natural de la ciudad bohemia de Niemes, será un autor muy prolífico ya que escribe en sus poco más de 40 años de vida más de 400 obras; fue un compositor reconocido y apreciado en su tiempo, aunque hoy en día su nombre haya quedado eclipsado por ilustres contemporáneos como Haydn y Mozart. En estos conciertos se manifiesta una notable vena melódica y un estilo clásico elegante y equilibrado en el que el papel del solista es fundamental. En ese sentido, Bruno Meier, solista y director de la formación checa, realiza un notable trabajo; musicalmente variado, logra un discurso fluido, natural, que completa a la perfección con unas excelentes cualidades virtuosísticas.

Buena toma de sonido e ilustrativo libreto añaden interés a la propuesta.

D.A.V.

ROSSINI:

Il signor Bruschino. BRUNO PRATICÒ,

barítono (Gaudenzio); NATALE DE CAROLIS,

bajo-barítono (Bruschino padre); PATRIZIA

ORCIANI, soprano (Sofía); LUCA CANONICI,

tenor (Florville); PIETRO SPAGNOLI, barítono

(Filiberto). **La scala di seta.** ALESSANDRO

CORBELLI, barítono (Germano); TERESA

RINGHOLZ, soprano (Giulia); RAMÓN VARGAS,

tenor (Dorvil); NATALE DE CAROLIS, bajo-

barítono (Blansac). **L'occasione fa il ladro.**

MARÍA BAYO, soprano (Berenice); NATALE DE

CAROLIS, bajo-barítono (Don Parmenione);

IORIO ZENNARO, tenor (Alberto). **La cambiale**

di matrimonio. BRUNO PRATICÒ, barítono

(Tobia Mill); ALEXANDRA ROSSI, soprano

(Fanny); MAURIZIO COMENCINI, tenor

(Edoardo); BRUNO DE SIMONE, barítono (Slook).

L'inganno felice. AMELIA FELLE, soprano

(Isabella); NATALE DE CAROLIS, bajo-barítono

(Batone); FABIO PREVIATI, barítono (Tarabotto);

IORIO ZENNARO, tenor (Bertrando).

I FILARMONICI DI TORINO. ENGLISH CHAMBER

ORCHESTRA. Director: MARCELLO VIOTTI.

8 CD BRILLIANT 9239/1-8. DDD. 412'35".

Grabaciones: Londres, 1988, 1990, 1992.

Productor: Teije van Geest. Distribuidor:

Cat Music. **PE**

En los años arriba indicados, Claves registró estas deliciosas farsas en un acto del Rossini juvenil, compuestas para el San Moisè de Venecia y estrenadas entre

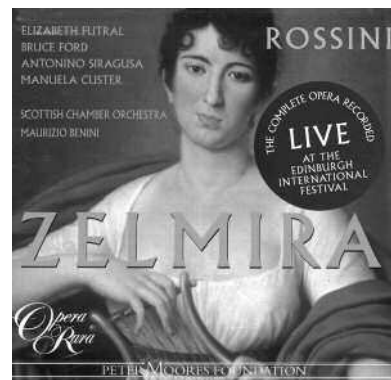
Maurizio Benini

REGALO BELCANTISTA

ROSSINI: *Zelmira*. ELIZABETH FRUTAL, soprano (*Zelmira*); BRUCE FORD, tenor (*Antenore*); MANUELA CUSTER, mezzosoprano (*Emma*); ANTONINO SIRAGUSA, tenor (*Ilo*); MARCO VINCO, barítono (*Polidoro*). CORO Y ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESES. Director: MAURIZIO BENINI. 3 CD OPERA RARA ORC 27. DDD. 182'10". Grabación: Edimburgo, VIII/2003 (en vivo). Productor: Patric Schmid. Ingeniero: Chris Brackick. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Cada grabación de Opera Rara es una fiesta, por el repertorio elegido y por su presentación. Como es ya habitual, ésta excede con creces los límites de la habitual edición discográfica, para ofrecer un libreto con una documentación gráfica y literaria excepcional, que es ya en sí un gozo y un provecho. *Zelmira*, una de las óperas más bellas y trabajadas de Rossini, consiguió una revisión moderna en 1965 en Nápoles, con la suntuosa Virginia Zeani. Los dos tenores a mano fueron entonces poco capaces de someterse a la disciplina canora rossiniana, en concreto Gastone Limarilli como Antenore se vio obligado a desentenderse de la cabaletta *Sorte, secondami*. A finales de los ochenta, se cantó en Roma y parte del equipo pasó a una importante grabación dirigida por Scimone, donde el capítulo tenoril (Merritt, Matteuzzi) puso el listón muy alto. Años después, esta ejecución del Festival de Edimburgo, en principio, no mejora la versión anterior, aunque mantiene suficientes

valores a favor. Comenzando por la labor de Benini, en la que como es marca de la casa subraya elocuentemente las sutilezas de la orquestación, sin que por ello desatienda la narración, muy fluida y fervorosa, logrando un soporte instrumental donde la finura tímbrica se acopla con naturalidad a la expresión dramática. La voz de la Futral no es la de *Zelmira*, una soprano dramática de agilidad; algo impersonal, pequeña y ágil lo cual le facilita una excelente coloratura, se proyecta con comodidad hacia el agudo con una zona grave a menudo sorda. Cantante preparada, hacendosa y, conocedora de sus posibilidades, sabe potenciar las cualidades y disimular las carencias. Por ejemplo, en el quinteto *Ne' lacci miei cadesti*, segura en el espléndido salto de octava pero apurada de nuevo en los graves, se centra luego en una emocionante exposición del andante *Ab, m'illuse in tal momento*. Su *Zelmira* la ha trabajado a conciencia y está cantada dentro de las coordenadas estilísticas necesarias, lo que le permite en suma pasar con honestidad la nada fácil prueba. La Custer es una notable Emma, que saca mucho partido musical a una voz vulgar, ambigua y corta de grave (sobre todo para ser una mezzo), encontrando la oportunidad de lucirse en su espléndida aria con coro *Ciel pietoso, ciel clemente* que no puede cantarse mejor. La formación, fuerza de voluntad y dedicación le han permitido a Ford ir enfrentándose a los personajes de



baritenores rossinianos más complicados. Así, su Antenore desde el punto de vista conceptual es impecable, pero se echa en falta la insolencia y el poderío instrumentales que el personaje pone en bandeja. Más acorde con sus medios es Ilo para Siragusa, que sortea sin problemas sus nada fáciles intervenciones, desde su aria de presentación con el espectacular dominio del canto *di sbalzo* al espléndido dúo con Polidoro. Vinco quizás tenga un colorido vocal demasiado claro para el viejo Polidoro, pero su interpretación es inatacable, tanto para los solemnes recitativos como para los momentos en que la voz de ha moverse con mayor agilidad. Merece destacarse el joven Leucippo de Mirco Palazzi.

Fernando Fraga

noviembre de 1810 y noviembre de 1812. Ahora las recupera, a precio económico, Brilliant y con una digna presentación donde se incluyen los respectivos libretos aunque sólo en su original italiano. Se les escapó, sin embargo, detallar claramente la distribución de personajes e intérpretes. Dirigidas todas con excelente disposición por Viotti, capaz de moldear los sutilísimos cambios de clima no sólo de cada obra (*L'inganno felice* es más comedia sentimental que farsa) sino los que se producen dentro de cada una de ellas, se beneficia este inteligente profesional de un equipo instrumental dócil y maleable, la English Chamber, sustituida sin mayores méritos por los Filarmónicos de Turín en su única intervención del *Bruschino*. No tan feliz ha sido la elección y yuxtaposición de los solistas, a veces poco equilibrados u homogéneos los repartos. El *Bruschino* cuenta con una buena baza a su favor en el Gaudenzio de Praticò, aunque daba para imaginar que un intencionado intérprete como él sería capaz de sacarle un mayor partido a tan agradecido personaje. Posiblemente hoy, con su experiencia envidiable, redondearía un papel hecho a medida. Inexplicablemente modesto por la falta de vuelo el *Bruschino* de de Carolis; resulta suficiente la Sofia de la Orciami, planeada algo escolar y sosita, lo contrario que el Filiberto

de Spagnoli capaz de dar relieve en un cometido tan escaso, anunciando ya el reputado intérprete rossiniano que es actualmente. Muy atractiva la voz de Canonici y, aunque su técnica parece aproximativa para el estilo rossiniano, transmite cierta sensación de solvencia. En *La scala di seta* inmediatamente impone su composición y dominio estilístico el excelente Corbelli, un Germano de manual, lo que hace un tanto cruel la presencia su lado de la insignificante Ringholz, incapaz de sacarle el jugo a una Giulia con posibilidades expresivas, vocales y canoras. Vargas es un lujo para Dorvil, con una voz de una belleza y calidad excepcionales, adaptadas con recato a la sinuosa melodía rossiniana. Pasables el resto, sobre todo Blansac que se eleva destacado por la eficiente labor de De Carolis. *L'occasione* cuenta con dos elementos imbatibles a favor: la encantadora Berenice de la Bayo, musicalísima y con una voz de un brillo singular y, de nuevo, Natale de Carolis aquí bastante más involucrado en la definición del personaje que en el *Bruschino* anteriormente comentado, lo cual crea una cierta perplejidad. Algo ajeno Zennaro a las demandas tenoriles rossinianas, pero pone, por otro lado, buena voluntad que, por momentos, le producen apreciables beneficios. De nivel, el Martino de Pre-

viati y rubrica el conjunto, como Ernestina, la buena disposición de la Provisionato para este tipo de personajes, tal como anteriormente había demostrado con la Lucilla de *La scala*. En *La cambiale* se disfruta del tándem Praticò-De Carolis, metidos de cabeza en sus divertidos personajes tan típicamente rossinianos, tal como era lícito presuponer. La pareja amorosa no se impone precisamente por la belleza ni reclamo de sus medios, pero tanto Rossi como Comencini cantan con musicalidad e intenciones. *L'inganno felice* es probablemente la mejor versión, globalmente considerada, de las cinco obritas. Colaboran a la positiva apreciación el valioso Batone de De Carolis y el extraordinario, desde el ángulo que se considere, Tarabotto de Previati. Mientras Zennaro, de nuevo, demuestra interés y algunas dificultades con el dominio de esta tipología de tenor rossiniano, la Felle pone en juego una impecable lectura de la sufridora protagonista femenina. Conveniente, asimismo, el Ormondo de Danilo Serraiocco. Por todo lo dicho a favor y por la notable calidad técnica de las grabaciones, unido al asequible precio, facilita casi una ineludible ocasión para adquirir esta pequeñas joyas de un genio ya en marcha.

Robin Engelen

AUNQUE PIERROT NO SEA ARLEQUÍN



SCHOENBERG: Pierrot lunaire op. 21. Sinfonía de cámara op. 9 (arreglo de Webern).

JACQUELINE JENSSEN, voz. HET COLLECTIEF.

Director: ROBIN ENGELEN.

FUGA LIBERA FUG504. DDD. 54'50". Grabación: Sint-Truiden (Bélgica), IX/2003 (en vivo).

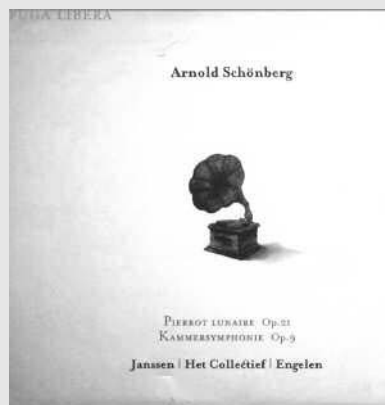
Productora: Yannick Willox. Ingeniero: Benjamin Dieltjens. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

¿No es *Pierrot Lunaire* una de las obras más bellas del siglo pasado? ¿No es una de las más radicalmente originales, de las más nuevas pese a que ya ha cumplido noventa años? ¿Y no sigue planteándose el mismo problema siempre? Problema: aquí no canta nadie, ni siquiera los instrumentos que abarcan el discurso para darle timbre, no melodía; aquí no hay Gesang, sino Sprechstimme. Cuando, a pesar de todo, alguien canta eso, ¿qué es lo que canta? Lo primero que le viene a la voz. Sería el canto como corrupción de la propuesta de Schoenberg, el canto rutina frente al recitado rítmico, que sigue siendo novedad cuando va a cumplir un siglo.

Olvidamos a veces que hay dos expresionismos, el que golpea y llama al corazón o a cualquier otra víscera, y el que permanece frío y, a cambio, inquieto. El cine expresionista combinó ambos de manera natural, tal vez sin que ningún creador se lo propusiera. En música (ópera aparte) es distinto. *Pierrot Lunaire* está entre la ópera y el camerismo, como muchos ciclos de Lieder (¿es *Pierrot* un ciclo de Lieder? No, ¿verdad?).

No hay caricatura, no hay estilización simplificadora que busque el impacto, ni tampoco acción; hay evocación, sugestión, imágenes. La música de Schoenberg, la que arroja, acompaña, matiza y sirve de casa al recitado, no es traducción o equivalencia sonora de los textos sobre el pálido comediante, sino respuesta a las imágenes que propone Girard en francés; en francés, pues Schoenberg se sirve de una traducción al alemán: esto no es una limitación, sino al contrario, al menos si vemos el resultado, la estética de estas partes puestas en música. Es como si la distancia que propicia la traducción hubiera sido benéfica en ese sentido.

Pues bien, si queremos escuchar una lectura que de veras parta de ese tipo de recitado, y que además posea la expresividad inquietante del expresionismo, este CD nos da la oportunidad. La lectura de la holandesa Jacqueline Janssen y el conjunto flamenco Het Collectief, muy bien dirigidos por el renano Robin Engelen, es de un rigor y una seriedad ejemplares; y, precisamente por ello, de un brillo especial. No es *Pierrot* obra para alegrías, pero tampoco para propuestas sombrías. *Pierrot* no será Arlequín, pero caramba. Janssen y el Het consiguen una lectura que está en su sitio, en su justa inspiración y su justo sentido. No en el justo medio, que obra todavía tan radical descrea de esos puntos buenos para la política y raras veces de interés para el arte. Hay una propuesta radical en el recitado de Janssen, una *austeridad bri-*



llante (¿paradoja?) en esos cinco instrumentistas, un objetivo cargado de sentidos en la sobria dirección de Engelen. Después del plato fuerte, que es *Pierrot*, el Het redondea el CD con una muy bella lectura del *Op. 9* de Schoenberg, pero en la reducción para quinteto que Webern preparó a petición del maestro. El timbre sigue siendo uno de los protagonistas, pero las intensidades son mayores, acaso porque tienen que hacer las veces de las imágenes que aquí no están (todavía). De nuevo, austeridad; de nuevo, sentido y hondura sin dramatismo. Un recital Schoenberg hecho por auténticos artistas, que demuestran conocer el sentido de la modernidad del fundador de la escuela vienesa.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUBERT:

Sonatas para piano D. 537, 568, 575, 664, 784, 840, 845, 850, 894 y 958-960. Momentos Musicales D. 780. 6 Danzas alemanas D. 820. 12 Danzas alemanas D. 790. 3 Piezas para piano (Impromptus) D. 946. Impromptus D. 899 y D. 935. MITSUKO UCHIDA, piano.

8 CD PHILIPS 475 6282. DDD. 67'34", 63'33", 61'58", 63'55", 69'44", 72'58", 71' y 66'17".

Grabaciones: Viena, 1996-2001. Productor: Eric Smith. Ingenieros: Everett Porter, Carl Schuurbiers, Roger de Schot, Cees Heijkoop. Distribuidor: Universal. **PE**

Tras completar el recorrido por las *Sonatas* de Schubert en el quinquenio 1996-2001 en la interpretación de la japonesa Mitsuko Uchida, Philips reúne las grabaciones correspondientes en una pequeña caja al estilo de la serie *Collectors Edition* de DG, con los discos en pequeños sobrecitos, formato cómodo y que ahorra espacio, pero que sobre todo se ofrece a precio barato, lo que aumenta el atractivo.

El ciclo schubertiano íntegro de la discípula de Wilhelm Kempff ha sido puntualmente comentado desde estas líneas por quien esto firma, y procede

ahora hacer un resumen de lo apuntado en los comentarios correspondientes. La japonesa es una de las pianistas que mejor domina las sutilezas tímbricas en el momento actual, y su discurso es elegante, detallista, bien construido y dibujado con muy atractivo color sonoro (el Steinway de 1962 utilizado en esta grabación es un instrumento extraordinario). También tiende, sin embargo, con cierta frecuencia, a la contención excesiva. Así, el resultado global de este ciclo puede considerarse notable, pero tiene sus altibajos. En general, Uchida fue a más, y así lo grabado cerca del final del ciclo (*D. 845, D. 575, D. 850, D. 784, D. 568, D. 537, Momentos musicales, Danzas*) es, en general, superior a lo registrado al principio. Aunque el disco más "premiado" de esta serie fue, curiosamente, el dedicado a la última *Sonata* y a las piezas *D. 946* (premiado en Cannes en 1999), quien esto firma no cree que esa sea, ni mucho menos, la cima del ciclo. El gran testamento schubertiano que es la *D. 960* está plausiblemente realizado y expuesto, pero no alcanza, en mi humilde opinión, ni de lejos, las profundas reflexiones dramáticas de Richter, Brendel, Arrau o, entre los más

modernos, la más que muy interesante de Kissin. Preciosamente dibujado, sí, no exento de nostalgia, pero siempre un punto demasiado contenido, como si le disgustara resaltar el lado más desgarrado de esta música. Uchida se desenvuelve mejor en las más líricas piezas primarias, y tiene también aciertos puntuales en las más avanzadas (desarrollo de la *D. 845*, belleza tímbrica exquisita en el final del desarrollo del primer tiempo de la *D. 960*, que hubiera quedado redondo si hubiera habido algo más de intensidad dramática en los climas).

En conjunto, un Schubert notable, más interesante que el aséptico Schiff (Decca), pero menos imaginativo que Zacharias (EMI) y globalmente lejos del bellísimo logro de su maestro Kempff (DG), por no citar los aciertos, puntuales pero esenciales, de los Richter (EMI, Olympia), Gilels (RCA), Arrau o Brendel (ambos Philips). Grabaciones estupendas y presentación impecable. En conjunto, un ciclo que fue de menos a más, y que puede resultar atractivo a este precio, aunque sin desplazar a las alternativas citadas.

R.O.B.

Robert Craft

QUITARSE LA ESPINA

SCHOENBERG: *Gurre-Lieder*.

STEPHEN O'MARA, tenor; MELANIE DIENER, soprano; JENNIFER LANE, mezzo; DAVID WILSON-JOHNSON, bajo; MARTYN HILL, tenor; ERNST HAEFLIGER, narrador. SIMON JOLY CHORALE. PHILHARMONIA ORCHESTRA.

Director: ROBERT CRAFT.

2 CD NAXOS 8.557518-19. DDD. 117'50".

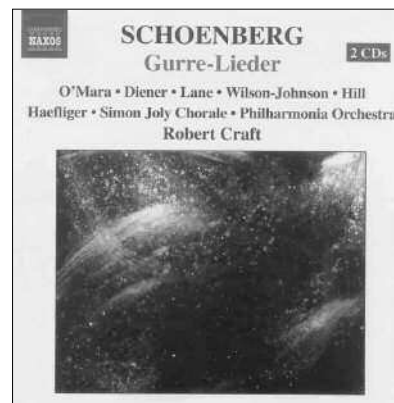
Grabación: Watford (Inglaterra), X/2001.

Productor: Gregory K. Squires. Ingeniero: Arne Akselberg. Distribuidor: Ferysa. **PE**

En las notas de este álbum se asegura que Robert Craft, que este año cumplirá ochenta y dos, graba en estos momentos para Naxos la obra completa de Schoenberg, Stravinski y Webern. Como sabe bien el aficionado, hace algo más de cuarenta años y menos de cincuenta que este excelente músico grabó la obra catalogada de Webern para Philips, mucho antes que Pierre Boulez; pero creemos que este ciclo no se ha reeditado jamás, y que el álbum de tres elepés es inencontrable hoy día. Que dirigió y produjo varios registros stravinskianos, también para CBS, en compañía del ya anciano compositor, con el que escribió seis impagables libros de charlas. Que grabó unos quince discos stravinskianos para el sello Musicmasters (que apenas se vende en Europa), y algunos más en otros sellos. Que en los sesenta llevó bastante lejos un proyecto Schoenberg para CBS, y que por alguna razón a Craft le apartaron de este proyecto, y fue finalmente Pierre Boulez quien grabó en CBS obras de la envergadura de *Moisés y Arón* y *Gurre-Lieder*. De ahí surgiría el proyecto Webern para CBS que llevaría

a cabo Boulez, y que se ha reeditado a menudo. Atención: en estos momentos parece que todavía sólo hay cuatro discos del triple proyecto Craft-Naxos: dos de Schoenberg (el que comentamos, más uno que incluye tanto el *Concierto para cuarteto*, transcripción de Haendel, dirigido por Craft, como los *Georg-Lieder op. 15*, en el que nada tiene que ver Craft, al menos como intérprete), uno de Stravinski (*Edipus y Bodas*, nuevos registros) y uno de Webern (*opp. 6, 7, 11, 16, 17, 18, 20 21, 22, 24 y 27*, más la transcripción de las *Danzas* de Schubert). Sorprende que, tan en agraz, se prometa algo tan ambicioso como el registro de la obra completa de estos tres compositores, sobre todo porque en los casos de Stravinski y Schoenberg esa obra es muy amplia y ocupará muchos discos. Pero si es así, si va a ser así, estamos de enhorabuena. Craft puede quitarse más de una espina, aunque es excesivo el tiempo transcurrido desde que se le puso en cuarentena por no sabemos qué razones. Los aficionados, por nuestra parte, no tenemos sino que prometernos muy felices.

Aquí queríamos verle a Craft desde hace tiempo. En este Schoenberg que tan cerquita pilla del pleno romanticismo dramático de Bayreuth. En la continuidad de ese ciclo que se le negó cuando estaba en lo mejor y había dado lo mejor de sí. Suenan estos *Gurre-Lieder* en manos de este Craft de casi ochenta años con una fuerza romántica plena, con un aliento poderoso, con un dramatismo intensísimo, rico en espíritu, letra y ecos tristesos. Le ha tocado en suerte un



buen plantel de cantantes, que no siempre son excelentes, pero que junto a él consiguen determinados momentos de excelencia. Nos sorprende el viejo Craft con el fuego con que acompaña a un encendido O'Mara en Waldemar; o el misterio que le infunde al canto inquietante de la mezzo Jennifer Lane en la Paloma. Tienen más de cien años los *Gurre-Lieder*, aunque Schoenberg no los orquestó hasta 1910-1911.

Este registro es de 2001, justo en el centenario. Homenaje al viejo maestro y reivindicación propia de Craft, que tanto hizo en defensa de la causa vienesa; y eso, antes que otros. Ojalá consiga Craft llevar adelante el triple proyecto que hemos visto, y que el nivel medio de sus registros sea como el de estos magníficos *Gurre-Lieder*.

Santiago Martín Bermúdez

SCHUBERT:

Misa nº 6 en mi bemol mayor. D. 950.

CAMILLA NYLUND, soprano; METCHILD GEORG, contralto; ANDREAS WAGNER Y ANDREAS SCHULIST, tenores; JOHANNES MANNOV, bajo. CORO MOTETE DE MÚNICH. ORQUESTA SINFÓNICA DE MÚNICH.

Director: HAYKO SIEMENS.

PROFIL PH04016. DDD. 53'20". Grabación:

Múnich, 1999 (en vivo). Productores e ingenieros: Bernhard Albrecht y Klemens Kamp. Distribuidor: Gaudisc. **PN**



estas composiciones a la vez que dan un importante impulso para la renovación del género, y eso sin contar que son, sencillamente, maravillosas. En el catálogo sacro de Schubert la *Misa nº 6 D. 950* ocupa un lugar central en lo que a importancia se refiere y es una de sus grandes contribuciones al repertorio coral. Composición de aliento sinfónico y de considerable duración si se compara con otras obras similares de su mismo tiempo más bien tenidas por decorativas o cuanto menos como funcionales (como son para muchos las propias misas de Schubert, lo cual es fruto, sin

duda, del desconocimiento), esta misa es el vínculo natural que une las grandes obras sinfónico-corales de Beethoven y las de Bruckner, situándose también entre el estilo polifónico y el sinfonismo romántico, entre la melodía de raíz liederística e incluso operística y el contrapunto, entre el recogimiento y cierta teatralidad (en el mejor sentido, claro). Es, simplemente, una genuina misa romántica germánica. Y siempre es motivo de alegría el que la discografía preste atención a este maravilloso y encantador repertorio, y más si se hace con la dignidad y nivel de esta grabación, con un equipo vocal estupendo guiado por el experto director coral Hayko Siemens, buen conocedor de este tipo de obras como evidentemente salta a la vista al escuchar este compacto, y con la siempre solvente Orquesta Sinfónica de Munich.

Un disco precioso que es, además, una excelente reivindicación de una obra que merece más difusión.

Christian Gerhaher y Gerold Huber

VISIONES DEL CORAZÓN

SCHUMANN: Dichterliebe op. 48. Lieder op. 90. Die Löwenbraut op. 31, nº 1. Der arme Peter op. 53, nº 3. Belsatzar op. 57. CHRISTIAN GERHAHER, barítono; GEROLD HUBER, piano. RCA Red Seal 82876 58995 2. DDD. 65'48". Grabación: Munich, VII/2004. Productor: Wilhelm Meister. Ingenieros: Wolfgang Karreth, Peter Jütte. Distribuidor: BMG. **PN**

Después de sus estupendos recitales consagrados a Franz Schubert en Arte Nova, Christian Gerhaher da el salto y sube de categoría hasta el sello principal de BMG con este recital dedicado en su integridad a Robert Schumann, que recoge el mismo programa de su reciente y estupenda actuación en el Teatro de la Zarzuela. El barítono alemán ha querido apartarse de las canciones más trilladas, y junto al *Dichterliebe*, del que ofrece una de las mejores opciones discográficas, nos brinda la posibilidad de

conocer al último Schumann, el visionario, el que abre las puertas a la modernidad con sus *Lieder op. 90*, llenos de imágenes de una naturaleza desoladora en la que el romanticismo parece volverse contra el propio individuo, como en el *Viaje de invierno* schubertiano. Son muy interesantes (y poco grabadas) las dos grandes baladas, *La novia del león* y *Baltasar*, esta última muy sorprendente en su inspiración arcaizante.

Las versiones son magníficas, y Christian Gerhaher muestra una perfecta comprensión de este lenguaje, que aborda sin enfatismos y con una expresividad que apunta directamente al corazón. Esa naturalidad está basada en un sabio dominio de sus posibilidades vocales y en un control de la respiración y de la línea vocal dignos de un maestro. Cuenta también para ello con el seguro apoyo de su compañero al teclado, Gerold Huber, en un trabajo lleno de sensibili-



dad y variedad de matices. En suma, un disco revelador de nuevos aspectos de la sensibilidad schumanniana.

Rafael Banús Irustra

SCHÜTZ:

Cantiones sacrae SWV 53-93. Kleine geistliche Concerte I SWV 282-305. Madrigales italianos SWV 1-19. CAPPELLA AUGUSTANA. Director: MATTEO MESSORI. 5 CD BRILLIANT 92440. DDD. 55'05", 54'11", 40'50", 33'14", 55'42". Grabación: Parma, I/2004 (Madrigales), V/2004 (Kleine geistliche Concerte); Polcenigo, III/2004 (Cantiones sacrae). Ingeniero: Michael Seberich. Distribuidor: Cat Music. **PN**

El segundo volumen de la más que probable integral de la obra de Schütz que Matteo Messori graba para el sello superreconómico Brilliant, el auténtico emperador del baratillo, tiene una ventaja importante con respecto al primero, y es que en las obras para voz sola o para dúo de voces con continuo que aquí se incluyen la participación de los tenores es mucho menor que en el volumen I. Y es que son las voces de tenor y, en menor medida, las de alto, el punto débil de esta Cappella Augustana que, por otro lado, hace un trabajo de notable dignidad en las *Cantiones sacrae* a cuatro voces con continuo *Op. 4*, de las que logra versiones de notable intensidad, en las que aparece bien marcada la tendencia a destacar la voz superior, asentándose en la sólida voz de bajo de Walter Testolin. La colección no ha sido muy grabada y eso la hace muy apetecible. Menos convincentes resultan sus *Madrigales italianos* a cinco voces (salvo el decimonoveno y último, a doble coro), en una interpretación muy agitada y nerviosa, juvenil, pero llevada a un *tempo* demasiado rápido, de cierta afectación y algunos desequilibrios vocales. El clave en el continuo no ayuda demasiado. Además, esta *Op. 1* de Schütz está mucho mejor representada en la discografía, desde la antigua grabación de René Jacobs hasta la reciente de Junghänel (ambas, Harmonia Mundi). Por lo

que hace a la primera colección de *Pequeños conciertos espirituales op. 8*, resulta irregular, mucho mejor las piezas para una o dos sopranos que las de dos tenores (que son, en cualquier caso, menos en número). De los tríos y cuartetos resulta muy interesante el *SWV 300* para tres voces graves, mientras que el largo quinteto final (*SWV 305*) tiene un gran poder afectuoso y sugestivo, con las voces intermedias mucho más ajustadas en este auténtico diálogo de alto valor expresivo. El continuo (órgano, violone y a veces, una espineta) es en líneas generales excelente, aunque se echa de menos el timbre siempre estimulante de un instrumento de cuerda pulsada. De la colección completa de *Pequeños conciertos espirituales* existe una opción de gran interés: la de Manfred Cordes y su Weser Renaissance en el sello CPO. En último término, estos discos son muy útiles para introducirse en el mundo de Heinrich Schütz a un precio sin competencia.

P.J.V.

SHOSTAKOVICH:

Sinfonía nº 4 op. 43. ORQUESTA KIROV DE SAN PETERSBURGO, TEATRO MARINSKI. Director: VALERI GERGIEV. PHILIPS 470 842-2. DDD. 64'15". Grabación: San Petersburgo, XI/2001. Productor: Clive Bennett. Ingeniero: Philip Siney. Distribuidor: Universal. **PN**

El ciclo Shostakovich de Gergiev con la orquesta de su teatro empieza a ponerse al rojo vivo. Esta *Cuarta* nos convence más que otras entregas, porque en ella parece el maestro decidido a mostrarse todo lo teatral que cabe esperarse de su experiencia de foso y de la orquesta allí sumida para bien del repertorio, ruso o no. Parece que por fin brilla Gergiev en

aquello que se le resistía más: lo grotesco y lo chirriante (como en el Allegretto de esta *Cuarta Sinfonía*). Y es evidente que continúa siendo el inspirado director de fragmentos de lentitud tensa, como el Largo que da comienzo al Finale. Da la impresión, en efecto, de que el tiempo ha servido para que Gergiev y su orquesta mejoren, y no sabemos las circunstancias, sólo conocemos una parte de los resultados a través de registros. Lo de las voces en ese teatro sería cuestión aparte, y nada tienen que hacer en estas líneas. Pero es cierto que el ciclo sinfónico Shostakovich promete, y cumple. Lejos de la rutina, Gergiev parece estar a la cabeza de una empresa que, de seguir así las cosas, va a tener que plantearse muy en serio volver a grabar ciertas cosas que no quedaron del todo bien en el pasado (ciertas óperas del repertorio ruso, sobre todo). Y lo decimos a la luz que transmite un disco como éste, una *Cuarta Sinfonía* que, contemporánea de *Lady Macbeth de Mzensk*, nos hace pensar que acaso no esté lejos la lectura que tendría que hacer Gergiev de esta ópera con tantos tabúes todavía en su propio país.

S.M.B.

SHOSTAKOVICH:

Sinfonías nºs 4 y 15. 5 fragmentos op. 42. Fragmento de Adagio de 1934. Más Rostropovich recuerda su vida, en charla con Jon Tolnasky. ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES. Director: MSTISLAV ROSTROPOVICH. Grabaciones: Londres, II/1998; I/2002 (Charla). 3 CD ANDANTE AN4090. DDD. 134'25" (música); 49'04" (charla). Productor: Jon Tolnasky. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Me gustaría poder preguntarle a Slava Rostropovich sobre la índole de la protec-

ción de él y otros dos jóvenes (Richter y Rozhdstvenski) hacia la obra del veterano Shostakovich; y la del más veterano Prokofiev allá a finales de los 40 y principios de los 50. Cuando pude hacerlo, hace años, me vi obligado a irme por otros caminos, aunque éste se tocó de pasada. Ahora me interesa más, y me gustaría saber si aquellos tres jóvenes musicazos no estaban protegiendo a Aliosha Karamazov o al iurodivi, esto es, a un alma bendita, frágil, trasunto de la inocencia tocada por la gracia; más o menos, el niño Jesús, y ustedes perdonen. Algo de todo esto resuena en la entrevista de Tolnasky a Rostropovich, contenida en el tercer CD de este precioso álbum de Andante (todos los álbumes de Andante tienen esa vocación: son preciosos libros que contienen discos que, una de dos: o son interesantes o son interesantísimos). Quizá sepamos algo más del año que viene, centenario del compositor.

Este álbum incluye grabaciones recientes, de 1998. Estamos lejos del gran violonchelista que accede a la dirección de orquesta y unas cosas se le dan mejor que otras. Ahora, estamos ante el gran director Rostropovich que, además, se enfrenta a dos obras maestras de Shostakovich, el que está a punto de condena (*Cuarta*) y el que camina hacia una muerte en rigor prematura (*Quince*). En rigor, es el mismo Shostakovich en cuanto a estilo, pero la *Quince* es menor gesticulante, menos grotesca y contiene ese enorme Adagio que une lirismo y angustia, eso que tanto "le gustaba" al maestro, y que Rostropovich desgana con tensa lentitud, con sugerente maestría.

Slava une en este recital a los dos Shostakovich, el que todavía cree que el mundo es suyo y que el sistema va a apoyar su talento; y el otro, el que ha

mordido el polvo mientras, continuamente, se le abrumaba con honores. Hay treinta y siete años de distancia, y varias secuencias de dolorosa historia. Es una síntesis que Slava hizo en Londres en aquellos días festivaleros de 1998. Se añaden dos obras, un *Adagio* pensado acaso para la *Cuarta* en aquel lejano 1934, y la pequeña serie de *Fragmentos op. 42*. Las soluciones de Slava, sus propuestas, su manera de traducir este mundo que tan tempranamente conoció, son algo más que magistrales o ejemplares: son de una autenticidad pasmosa, o al menos estos dos discos rebosan autenticidad; felizmente, el disco de la entrevista rebosa otra cosa, no se puede vivir sólo de autenticidades, en especial si se es tan brillante y se tienen tanta y tan rica vida a la espalda como el maestro Rostropovich. No es cuestión de pedirle una integral sinfónica de Shostakovich, porque serían demasiados registros. Pero sí alguna entrega más, una *Octava*, una *Novena*, una *Decimotercera*... por decir tres muy diferentes entre sí.

Serían muy de agradecer por parte de ese aficionado al que le gusta profundizar en el espíritu terrible y humanísimo de Shostakovich.

S.M.B.

STAMITZ:

Obras para viola d'amore y orquesta.

GUNTER TEUFFEL, viola d'amore. ORQUESTA SINFÓNICA DE HEIDELBERG. Director: THOMAS FEY. HÄNSSLER PH03001. DDD. 49'28". Grabación: Alemania, XII/2002 y I/2003. Ingeniero: Eckhard Steiger. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

La *viola d'amore* es un instrumento de cuerda frotada que tuvo gran relevancia

a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII. De tamaño aproximado al de la viola, se tocaba sobre el hombro, pero con el cuerpo de viola de gamba y provisto casi siempre de cuerdas simpáticas, es decir, que no se tocaban directamente sino que se ponían en movimiento por medio del fenómeno acústico de la resonancia (vibraban *por simpatía*). Esto es lo que tenemos en este CD, en el que el especialista Gunter Teuffel interpreta tres obras de Carl Philipp Stamitz (1745-1801), los *Conciertos n.º 1 y n.º 2 para viola d'amore y orquesta*, y la *Sonata en mi bemol mayor para viola d'amore y acompañamiento de instrumentos*. Estamos en pleno periodo del clasicismo, cuyo clima, estilo y perfume trasluce el compositor sin enmascaramiento alguno. Pese a que en algunos momentos nos parece percibir el estilo mozartiano, el genio de Salzburgo no fue muy indulgente con los hermanos Stamitz, a quienes en una carta escrita en París en 1778 les llama "pobres instrumentistas y autorzuelos, borrachines y putañeros, la clase de gente que no me va". Tal vez Mozart quisiera señalar así a un Stamitz más *practicón* que creador, pero las tres obras de la presente grabación nos muestran a un compositor virtuoso en su instrumento, que continuó la tradición de Mannheim de un modo próximo a la influencia italiana.

La joven Orquesta Sinfónica de Heidelberg, creada en 1993, confirma lo que ya hemos apuntado en ocasiones anteriores: la proliferación de buenas formaciones de este tipo en ciudades no muy grandes de un país tan musical como es Alemania.

J.G.M.

Antonio Pappano

UNA ESTRELLA

STRAUSS: Escenas de óperas y Lieder.

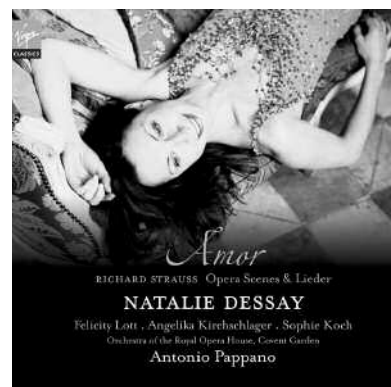
Ariadna en Naxos, Brentano-Lieder, Arabella, El caballero de la rosa.

NATALIE DESSAY, FELICITY LOTT, ANGELIKA KIRCHSCHLAGER, SOPHIE KOCH, THOMAS ALLEN. ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director: ANTONIO PAPPANO. VIRGIN 7243 5 45705 2. DDD. 65'35".

Grabaciones: Londres, V/2004. Productor: David Groves. Ingeniero: John Dunkerley. Distribuidor: EMI. **PN**

Bajo el un tanto cursi título de *Amor* (así se llama el último de los *Brentano Lieder* incluidos en este registro), aunque muy relacionado con las situaciones de las óperas que aquí se cantan, Virgin nos presenta este atractivo disco protagonizado por una de las estrellas de la ópera actual, la soprano francesa Natalie Dessay cantando varias canciones y escenas de óperas de Richard Strauss acompañada por competentes voces y artistas de todos conocidos bajo la batuta del actual titular del Covent

Garden, el italiano Antonio Pappano. Dessay hace gala de impecable coloratura, buena dicción alemana y perfecta caracterización de cada uno de los personajes que encarna, tan distintos entre sí (Zerbinetta, Zdenka, Sophie) con voz segura y musical, muy apta para ellos y asimismo especialmente idónea para las deliciosas cuatro canciones que, a modo de intermedio, se incluyen en el disco. Sus compañeros, Lott (Primadonna, Arabella, Mariscala), Kirchschrager (Oktavian), Koch (Compositor) y Allen (Profesor de música, Faninal), le dan adecuada réplica, y la batuta de Pappano, rigurosa, con cierta fantasía, gracia y refinamiento, traduce muy bien cada una de estas escenas, acompaña admirablemente a los cantantes y a buen seguro logrará que estas escenas y Lieder encandilen a cualquier buen cataador operístico seguidor del gran compositor bávaro que tenga la fortuna de oír este registro. Buena grabación y excelentes comentarios, especialmente



los franceses firmados por André Tubeuf. Se incluyen también los textos cantados y sus traducciones inglesa y francesa. Muy recomendable para cualquier público; el disco en conjunto es una delicia.

Enrique Pérez Adrián

STRAUSS:

El burgués gentilhomme, suite op.60. Dueto-concertino para clarinete y fagot, AV 147. Sexteto de Capriccio. LA FILARMONÍA DE CÁMARA ALEMANA DE BREMEN.

Director: PAAVO JÄRVI.

SACD PENTATONE PTC 5186 060. DDD. 65'36".

Grabaciones: Bremen, VII/2003. Productor:

Stephan Schellmann. Ingeniero: Markus Heiland.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este conjunto de cámara de 33 componentes, ellos mismos propietarios-accionistas que deciden democráticamente por los intereses de la orquesta, nos presenta un aceptable disco dedicado a Strauss de la mano de su actual director titular, el estonio Paavo Järvi. Las obras, relativamente infrecuentes entre las múltiples que pueblan el catálogo del compositor bávaro, están bien concebidas y tocadas, aunque tras la primera escucha el oyeante se siente algo decepcionado por la monotonía expresiva y poca variedad tímbrica de unos instrumentistas formidables, qué duda cabe, pero que no acaban de traducir adecuadamente la diversidad con la que este mago de la orquesta trataba a sus obras, responsabilidad que obviamente hay que achacar a la batuta. Así, esta versión de *El burgués gentilhomme* tiene encima media docena de losas que impiden que pueda despegar de entre las grandes versiones de la discografía: Krauss, Kempe, Reiner, Beecham, Markevich o el propio Strauss le dan al señor Järvi sopas con onda, y eso que técnicamente, como se apuntaba, son interpretaciones de impresionante virtuosismo aun-

que sin especial personalidad sonora. Los dos solistas del *Dueto-concertino*, Nicole Kern e Higinio Arrué, clarinete y fagot respectivamente, recrean admirablemente la página, mientras que el preludio de *Capriccio* es tocado algo asepticamente por las excelentes cuerdas de esta orquesta. Buen sonido (es un SACD compatible con cualquier lector de compactos) y adecuados comentarios en los tres idiomas de rigor.

E.P.A.

VLADIGUEROV:

Obras para violín y piano: Ratchenitza.

Canto op. 21. Sonata op. 1. Cuatro piezas op. 12. Rapsodia "Vardar".

SVETLIN ROUSSEV, violín; ELENA ROZANOVA, piano.

AMBROISIE AMB 9953. DDD. 60'49".

Grabación: Sion (Suiza), XI/2003. Productor: Jiri Herger.

Ingenieros: Jiri Herger y Nicolas Bartholomé.

Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Pantcho Vladigerov es un compositor búlgaro (aunque nacido en Zúrich) que vivió entre 1899 y 1978 cuya obra está considerada un compendio de la música del siglo XX en su país, desde las influencias germánicas iniciales a la búsqueda de una identidad propia recorriendo al patrimonio folclórico. Vladigerov vivió, como consecuencia del aislamiento impuesto por el régimen de obediencia soviética que hubo en su país, al margen de todo aquello que pasaba en el mundo musical exterior, pero fue desarrollándose como creador y legó una producción considerable en cantidad y en calidad.

En su juventud pudo estudiar en Berlín y conoció a Busoni, Richard Strauss, Hindemith y otros compositores importantes llegando a ser realmente amigo de éstos. Desde 1932 su actividad preferente fue dar clases en la Academia Nacional de Música de Sofía (hoy Academia Vladigerov), aunque nunca dejó de componer y compuso mucho. Quizá a excepción de la *Sonata op. 1*, absolutamente impregnada de romanticismo y de evidente ascendente germánico, la música que aquí escuchamos está claramente influenciada por el folclore a la manera de un Bartók, y aquí sí que Vladigerov resulta interesante, dicho sea esto sin merma del interés de la *Sonata* pues, aún sin ser una obra de gran personalidad (que no lo es) sí que deja bien claro que su autor dominaba el oficio y era capaz de escribir brillante y convincentemente en un estilo que, obviamente, no era el suyo.

Las evocaciones de las improvisaciones populares, los ritmos (muchos basados en esquemas asimétricos o en compases de amalgama), las melodías de clara inspiración folclórica aun sin citar directamente el folclore y, en muchos momentos, un lenguaje armónico que oscila entre el impresionismo francés y un cierto postromanticismo de tintes nacionalistas más que meramente folclorizantes, es lo que podría definir el proceder creativo de Vladigerov, un compositor, sin duda, a descubrir que conoce aquí una convincente defensa de dos jóvenes y excelentes intérpretes.

J.P.

Paul Daniel

DESDE LA ORILLA OSCURA



VAUGHAN WILLIAMS:

Sinfonía nº 4. Norfolk Rhapsody nº 1. Flos campi.

PAUL SILVERTHONE, viola.

CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE

BOURNEMOUTH. Director: PAUL DANIEL.

NAXOS 8.557276. DDD. 62'34".

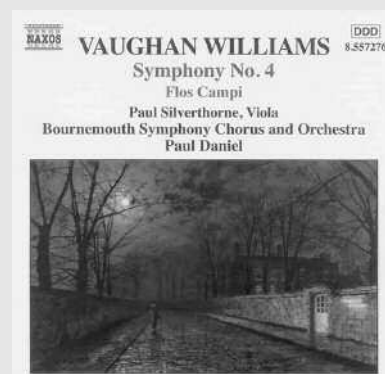
Grabación: Poole, III/2003. Productor: Andrew Walton.

Ingeniero: Mike Clements. Distribuidor:

Ferysa. **PE**

La *Cuarta* es una de las mejores sinfonías de Vaughan Williams, para algunos su obra maestra. Dedicada a Arnold Bax, fue estrenada en 1935 bajo la dirección de Adrian Boult con división de opiniones. Pero el tiempo ha ido colocando la pieza en su sitio, que es el del lado oscuro de la inspiración de su autor, el del músico que trasciende el pretexto, que va más allá —en aquel momento— de esa tendencia idílica de cierta música inglesa, que se pone del lado del Bridge más serio o del Bax más hondo pero con un lenguaje claramente personal. Su dramatismo capta al oyeante desde el principio y, por más que el autor no fuera del agrado de las lecturas

confesionales de sus partituras, no deja de haber en ella algo de lo más serio que ocurría en el mundo en aquellas alturas, ese pesimismo, esa premonición del desastre que aparece tras sus notas. Hay también muestras de originalidad, reveladoras de un estilo que sabía ser audaz en los límites de una dicción siempre tradicional, como por ejemplo el Trío del Scherzo, escrito para fagot, contrafagot y tuba. Naturalmente, la sinfonía tiene poco que ver con la *Norfolk Rhapsody nº 1*, escrita en 1909, y que nos lleva al Vaughan Williams pastoril, amante de la música popular, poético y elegantemente ligero. *Flos Campi*, sobre el *Cantar de los Cantares*, estrenada en 1925 por el gran Lionel Tertis, es una suite para viola, coro y orquesta de un emocionado lirismo, una declaración de amor y un retrato de la naturaleza de una enorme belleza. De manera que este disco recoge muy bien tres aspectos de la escritura de Vaughan Williams, por lo que ya sería interesante. Sin embargo, a ello se añade que las versiones son sensacionales. Parece difícil ir más allá de donde llegaron el propio



autor (Dutton) o Vernon Handley (EMI Eminence) pero Paul Daniel —un director en alza que pide a gritos un reconocimiento internacional—, con la estupeficiente Sinfonía de Bournemouth, consigue situarse a nivel parejo. El viola Paul Silverthorne está a la altura del empeño en *Flos campi* y todos firman un disco extraordinario.

Claire Vaquero Williams

Colin Davis

MELANCOLÍA

VERDI: Falstaff. MICHELE PERTUSI, bajo (Falstaff); CARLOS ÁLVAREZ, barítono (Ford); BÜLENT BEZDÜZ, tenor (Fenton); ANA IBARRA, soprano (Alice); MARÍA JOSÉ MORENO, soprano (Nannetta); JANE HENSCHL, contralto (Quickly); MARINA DOMASHENKO, mezzosoprano (Meg). CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES.

Director: SIR COLIN DAVIS.

2 CD LSO LSO0055. DDD. 118'39". Grabación: Londres, V/2004 (en vivo). Productor: James Mallinson. Ingeniero: Neil Hutchinson y Jonathan Stokes. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Una década atrás, Colin Davis grabó para RCA esta última partitura verdiana que ahora retoma, con "su" orquesta inglesa y tras una integral dedicada a "su" Berlioz. Davis vuelve a medirse con la ópera con la elocuencia instrumental acostumbrada, fruto de la asiduidad con que la dirigió en su etapa del Covent Garden, y aunque en esta ocasión es una toma originada en una velada concertística en el Barbican por supuesto, el clima teatral no se ve demasiado obstaculizado por el vigor, la articulación dramática y la sensibilidad de la batuta. Todo está en su sitio para este músico entusiasta, con el dominio completo de las situaciones y capaz de transmitir sólo a través del conjunto instrumental el desarrollo de la comedia, a la que, sin olvidar su carácter cómico, impregna de un oportuno

clima melancólico. El equipo, con llamativa presencia española, es más compacto y equilibrado que el de la anterior grabación, lo que equivale a decir que nadie destaca entre sí, positiva o negativamente. Pertusi, que había debutado el papel en diciembre de 2001 en Bolonia, basa su concepto en la sanidad prodigiosa de sus medios, centrado siempre en la exposición canora más ortodoxa. Ante otros retratos más habituales de Falstaff, el suyo parece demasiado austero, cerebral y quizás algo reticente, pero siempre encomiable y, a veces, de total adhesión, sobre todo en los momentos menos bufos de su parte. Álvarez ha hecho de Ford uno de sus retos mejor conseguidos y aquí aparece el desafío completamente resuelto, generoso y convincente. Ibarra es la soprano lírica, de luminoso colorido, que conviene a Alice y la preparada intérprete añade el necesario complemento. Igualmente la Moreno posee la vocalidad justa de Nannetta, lo que le permite perfilarla a la altura de la mejor tradición discográfica, con un modélico *Sul fil d'un soffio etesio*. También el tenor turco Bezdüz entra dentro de la cuadratura vocal de Fenton, manejando su juvenil y bonita voz tal como demanda el personaje. El paso del tiempo y la experiencia quizás le inspiren un soneto, ya aceptablemente resuelto, algo más poético o imaginativo



clima melancólico. Pertusi, magnífica en otros repertorios, carece aquí de la verbosidad necesaria para sacarle el partido que otras consiguen en el eficazísimo cara a cara con Falstaff, pero mantiene el tipo en las demás intervenciones y su estatura de intérprete aparece incólume. Domashenko no es ni peor ni mejor que otras precedentes Meg escuchadas y, la aportación inglesa, Alasdair Elliott, Caius, Peter Hoare, Bardolpho, y Darren Jeffrey, Pistola, colabora sin detrimento al beneficio común, del que es protagonista absoluto, valga la insistencia, la concluyente, brillante y extraordinaria labor de Davis.

Fernando Fraga

WAGNER:

Tristán e Isolda (fragmentos).

DEBORAH POLASKI, soprano; HEIDI BRUNNER, contralto. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE VIENA. Director: BERTRAND DE BILLY.

SACD OEHMS OC 602. 65'08". Grabación:

Viena, XII/2003. Productora: Malgorzata Kragora.

Ingeniero: Anton Reiningger. Distribuidor:

Galileo MC. **PM**

Esta selección comprende los dos preludios (primer y tercer acto) y la introducción orquestal al segundo, más diversos momentos vocales: el relato de Isolda, la espera del segundo acto y la muerte de amor. En todos destaca la tarea de Billy, experto y eficaz director de ópera, que siempre extrae el máximo rendimiento dramático de sus lecturas, dejando a las voces un espacio suficiente como para que transcurran los personajes.

Polaski tiene una voz de registro suficiente, de timbre igualmente audible aunque no especialmente personal ni atractivo. Su vibrato es ancho y a menu-

do de escaso control. Sus lecturas son correctas y Brunner la acompaña en Brangania con una similitud de sonido que consigue el efecto de eco buscado por Wagner.

B.M.

WELLESZ:

Primicias primaverales. Vida, sueño y muerte. Canto del mundo. Sonetos de Elizabeth Barrett Browning. Oda a la música. Visión. Epílogo sinfónico.

REGINA KLEPPER, soprano; SOPHIE KOCH,

mezzo. ORQUESTA SINFÓNICA ALEMANA DE

BERLÍN. Director: ROGER EPPLE.

CAPRICCIO 67 077. DDD. 68'15". Grabación:

Berlín, XI/2002. Productor: R. Pöllmann. Ingeniero:

W. Niehls. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Egon Wellesz fue un reputado musicólogo que como compositor puede considerarse poco menos que caído en el olvido. Este disco es una importante contribución

para acabar con ese injusto desenfoco. La música de Wellesz se encuentra claramente situada entre el último Mahler y la Segunda Escuela de Viena, aunque su vena lírica lo aproximaría más a Berg que a Schoenberg y su tratamiento libre de la atonalidad escapa a la codificación dodecafónica. El mencionado lirismo lo encontramos en *Primicias primaverales*, en tanto que el hilo del clima mahleriano surge en *Vida, sueño y muerte*. *Canto del mundo* posee un universo tímbrico muy sugerente y es lástima que la soprano se muestre aquí algo justa, incluso con una cierta tendencia al grito. Dramáticos, introspectivos por momentos los *Sonetos*, muy elocuentemente leídos por Epple, aunque Klepper tenga de nuevo problemas en el registro agudo. Más precisa está Koch en la *Oda a la música*. *Visión* y el *Epílogo* contienen parte de lo mejor del disco, por interés de la música en sí misma y altura de las versiones.

E.M.M.

www.scherzo.es

VARIOS

CANCIONES ROMÁNTICAS.

Canciones de Weber, Schubert, Mendelssohn, Wolf y Debussy.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, barítono;

HARMUT HÖLL, piano.

5 CD BRILLANT 92439 1/5. DDD. 51'52",

54'48", 54'57", 44'04" y 54'33". Grabaciones:

Berlín, 1986-1991. Productor e ingeniero: Teije

van Geest. Distribuidor: Cat Music. **PE**

En plena madurez y hacia el final de su carrera, Fischer-Dieskau resolvió a revisar parte de su vastísimo repertorio y añadir estas series a la inmensa extensión de su catálogo grabado. La voz estaba ya ensanchada y oscurecida por la edad, había perdido algo de su rutilante timbre pero conservaba toda su flexibilidad y seguía sometida al imperial dominio de un profesional cercano a la perfección.

¿Cabe repasar por enésima vez el



índice de capacidades del cantante? Musicalmente impecable, diamantino de dicción, infalible en el matiz, señorial en la distribución de volúmenes, Fischer-Dieskau es una referencia del buen hacer unido a la seducción de un órgano muy personal, hondo y a la vez claro, amplio de registros, homogéneo de superficie.

El barítono alemán fue siempre un intérprete minucioso más que un artista

vibrante. Sus matices de lectura son incontables pero nunca disimula el artificio, por lo que puede caer, justamente, en su propio manierismo. De altura, ciertamente, pero no menos manierista, por ello.

Su Schubert es una lección de alta cátedra y en Weber y Mendelssohn rescata páginas menores con un mimo de finura singular. Lo mejor de la muestra es Wolf, cuyas complejidades armónicas y visionarias expresiones le caen a la medida. En Debussy está expatriado, según le ocurre en los repertorios latinos.

Höll ha trabajado con el solista durante años y la compenetración llega a sonar como si un mismo intérprete cantara y tocara el piano. Con esto queda definida la paralela excelencia del acompañante.

B.M.

Joan Rodgers, Roger Vignoles

UN MUNDO



CANCIONES RUSAS.

Musorgski: El rincón de los niños. Prokofiev: Cinco poemas de Anna Ajmatova. Shostakovich: Sátiras op. 109. Britten: El eco del poeta op. 76. JOAN RODGERS, soprano;

ROGER VIGNOLES, piano.

HYPERION CDA67355. DDD. 60'. Grabación:

Londres, VII/2003. Productor: Mark Brown.

Ingeniero: Julian Millard. Distribuidor:

Harmonia Mundi. **PN**

Atención a este magnífico disco, que es como una antología de la canción rusa un poco al margen del género de la romanza. Aunque se trate de un término demasiado general, romanza alude a canciones que no son como las que Joan Rodgers canta aquí con excelente gusto, bella voz y grandes aciertos histriónicos.

Sabemos de la importancia de las siete canciones del ciclo *El rincón de los niños* de Musorgski, porque se trata de mucho más que canto y de bastante más que recitativo en una época en que los músicos rusos buscan con denuedo una adecuada unión canto-prosodia que lo incluya todo, desde el susurro hasta el grito, y de ahí la abundancia en estas siete piezas de niñerías y monerías de todo matiz. Siempre que usemos *matiz* en su sentido amplio para voz, para alturas y gestos, no sólo en cuanto a dinámicas. No es operismo en formato canción, sino canciones de un compositor con vocación teatral.

Sabemos que Prokofiev compuso mucho en plena guerra, la verdad es que compuso siempre mucho. Pero en aquellos horribles tiempos para la lírica,

Sergei Sergeievich escribió de todo. Y, como en el caso del ciclo *Cinco poemas de Anna Ajmatova*, demostró bastante olfato. A pesar de los malos tiempos, no podían saber ni Anna ni él lo que iban a depararles los tiempos. Los vemos ahí, idealmente juntos, en el estreno moscovita de 1917 de estos cinco cantos profundamente líricos, gráciles de la poetisa de Petrogrado, "la bromista de Tsarkoie Selo".

Otro poeta petersburgués, Sasha Chorny (seudónimo de Alexandr Clickberg), le sirve a Shostakovich para un ciclo, *Sátiras*, que sigue la tradición de Musorgski por los saltos y guiños abundantes de voz y actuación. Estas evocaciones burlonas del pasado lejano en formato camerístico contrastan con el pathos de las piezas sinfónicas de aquellos años (las *Sinfonías n.ºs 11 a 13*, por ejemplo). Es otro mundo, que se esconde y que consigue sobrevivir porque, a pesar de todo, los tiempos ya han cambiado, siquiera un poco.

A mediados de los sesenta, Britten mantiene excelentes relaciones con Rostropovich y con Galina Vishnevskaja. Estudia ruso, aunque no domina la prosodia. Quiere ponerle música a algunos poemas de Pushkin, pero en la lengua original, nada de traducciones al inglés. Slava y Galina le ayudan, pronuncian y recitan ante él. Uno de los primeros en oír el ciclo resultante será Shostakovich. Son seis poemas que ponen a prueba la voz, el timbre, el agudo, el registro todo de Galina. ¿Lo ponen a prueba o acaso lo ponen de relieve para que sepamos lo que es bueno?

El recital de estas canciones rusas



con gran carga de modernidad en la voz de Joan Rodgers no sólo demuestran un magnífico gusto, sino también un plan que sale redondo gracias a tan espléndida voz y a su rico registro. Rodgers es magnífica cantante, con un timbre de considerable espesor y un agudo con el que sabe jugar en eso que hemos llamado matices en sentido amplio. Pero también sorprenden sus saltos hacia abajo, tanto por la trayectoria como por la profundidad que alcanzan y lo bien que aterriza Rodgers cuando llega. Vignoles brinda un acompañamiento agresivo, y no puede ser de otro modo: punteos, trinos, repentinas carreras, valseos, pequeños ambientes que casi nunca son envolventes, pero que tienen que ir cargados de sugerencias. La pareja Rodgers-Vignoles consigue un recital ruso de antología.

Santiago Martín Bermúdez

Julia Fischer, Iakov Kreizberg

LA TÉCNICA Y LA IDEA



CONCIERTOS RUSOS PARA VIOLÍN. Khachaturian: Concierto en re menor.

Prokofiev: Concierto nº 1 en re op. 19.

Glazunov: Concierto en la menor op.

82. JULIA FISCHER, violín. ORQUESTA NACIONAL DE RUSIA. Director: IAKOV KREIZBERG.

PENTATONE PTC 5186 059. DDD. 79'25".

Grabación: Moscú, V/2004. Productor: Job

Maarse. Ingeniero: Erdo Groot. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

Recuerdo que hace veinte años las cosas eran de otra manera. Y hace treinta, peor aún. Hace treinta Shostakovich era para muchos el hombre musical del régimen soviético. Y no había manera de hacérselo ver de otra manera. Hace veinte, lo era Khachaturian. No importa que para entonces ambos estuvieran ya muertos, lo que importaba era tener una lectura tranquilizadora. Queríamos ignorar que ellos dos, más Prokofiev y un montonazo más, habían sido condenados en febrero de 1948. Es cierto que la condena no hace al genio, pero las condenas suelen indicar que no eres querido en casa; al menos, eso. Ahora podemos disfrutar de la belleza innegable (y todo lo limitada que usted quiera) del Andante central del *Concierto* de Khachaturian, obra de 1940, cuando la patria del socialismo cree salvarse de la quema que sólo afecta a los demás. Ese Andante es orientalista, algo *pompier*, pero de un lirismo y una belleza de

línea que no admite réplica; para entendernos: es algo *Scheberezade*, algo *danzas-persas-de-Jovanshina*. Suena muy distinto el joven Prokofiev, que en 1916 y 1917 compone obra tras obra, mientras el mundo se hunde. Obras como este precioso y vitalísimo *Concierto* de juventud. El disco se cierra con un *Concierto* del que podría haber sido maestro de ambos, Glazunov. Lo fue de Shostakovich, que defendía su capacidad, su inspiración y lo vasto y profundo de sus conocimientos frente a apresuradas acusaciones de conservadurismo. El *Concierto op. 82* es obra de plena madurez, de 1905, de los cuarenta años de este discípulo predilecto de Rimski, un año antes de nacer Shostakovich, dos después de nacer Khachaturian, y cuando Prokofiev era un muchacho (adelantado él, pero sólo un muchacho).

Atención a esta alemana, que tiene veintidós años y para la que este CD es su primer disco: Julia Fischer, de Múnich. Escribe unas notas que indican que hay mucho amor y mucha pasión en la selección de este repertorio ("El *Concierto para violín* de Khachaturian siempre fue un sueño para mí. Desde la primera vez que lo oí, quise tocarlo"). Por otra parte: ¿cómo se puede tocar así a esa edad? ¿O es que sólo a esa edad se puede tocar así? Qué lío, no me hagan caso. El virtuosismo de esta violinista es asombroso no sólo por la agilidad, los dedos y el crecer y menguar del sonido,



que a menudo es canto; sino sobre todo también por la hondura, la introspección, el concepto, la idea. Atención a su manera de resolver el Andante de Prokofiev, y a cómo brinca y danza en el Scherzo. Caramba.

Tenemos, pues, tres tandas o colecciones de ideas, una por cada *Concierto*, porque son tres inspiraciones y tres épocas las de estas camaradas. Ahí está el acierto de Julia Fischer, que se hace acompañar de rusos, precisamente de rusos, y eso lo dice todo. El acompañamiento hace justicia a la solista, y el disco acaba teniendo mucha verdad, mucho calor y pleno sentido. Si a eso le añadimos un sonido soberbio, resulta que tenemos un disco insuperable.

Santiago Martín Bermúdez

MÉXICO DEL SIGLO XX. VOL. I.

Gutiérrez Heras: Quinteto. Velázquez:

Variaciones. Márquez: Sarabando.

Enríquez: Pentamúsica. Revueltas: Dos

pequeñas piezas serias. Lavista: Cinco

danzas breves. LUIS HUMBERTO RAMOS,

clarinete. CUARTETO LATINOAMERICANO.

CAMERISTAS DE MÉXICO.

QUINDECIM QP 033. DDD. 63'34". Grabación:

2004. Distribuidor: LR Music. **PN**

MÉXICO DEL SIGLO XX. VOL. II.

Nancarrow: Trío. Gutiérrez Heras:

Sonata para seis. Lavista: Madrigal.

Ibarra: El viaje imaginario. Chávez: Soli

I. Lara: Cántaros. LUIS HUMBERTO RAMOS,

clarinete. CAMERISTAS DE MÉXICO.

QUINDECIM QP 034. DDD. 71'02". Grabación:

2004. Distribuidor: LR Music. **PN**

Dos volúmenes, impulsados por el gran clarinetista, especializado en repertorios contemporáneos, Luis Humberto Ramos, forman *México del siglo XX*. La mayoría de las obras del segundo disco fueron de hecho escritas por sugerencia suya o están a él dedicadas. Se trata de una detallada panorámica sobre la composición camerística mejicana (aunque se han seleccionado sólo aquellos trabajos en los que el clarinete juega un papel relevante) que nos ayuda a descubrir a algunos

autores de mérito. Tal vez resulte discutible, por otra parte, la inclusión de un trío de Conlon Nancarrow, por más que sepamos que el compositor reside en Méjico desde hace décadas; no hubiera estado de más explicar su relación con la música de ese país y las razones por las que aparece aquí. El primer disco se ocupa de los patriarcas de la moderna creación musical. Entre ellos destacan Joaquín Gutiérrez Heras, Leonardo Velázquez, Manuel Enríquez o Mario Lavista. En estas piezas subyace el gusto por lo popular, por los aires de danza. Cierta aliento burlesco las atraviesa en ocasiones, estableciendo curiosos contrastes con ese tono introspectivo que también puede caracterizarlas. Pero en general la rítmica es viva y las melodías intensamente líricas.

El segundo volumen agrupa a compositores más recientes, como Mario Lavista (muy reseñable ese *Madrigal*, para clarinete solo, con su uso de los microtonos y los multifónicos), Federico Ibarra Groth, Carlos Chávez (con su polirítmica tomada del jazz) o Ana Lara. Son obras de rigurosa elaboración y sonoridades muchas veces audaces, que se beneficiaban además de las vivas interpretaciones de Humberto Ramos.

J.P.T.

MÚSICA BARROCA MEXICANA.

Vols. I y II. CAPPELLA CERVANTINA.

Director: HORACIO FRANCO.

2 CD QUINDECIM QP008 y QP050. DDD.

62'24" y 50'53". Grabación: México D. F.,

IX/1996 (I) y Mosela (Francia), V/1997 (II).

Productores e ingenieros: Xavier Villalpando (I) y

Jean-Michel Olivares (vol. II). Distribuidor:

LR Music. **PN**

Estos dos discos, previamente publicados por los sellos Forlane (el volumen I) y K617, son ya auténticos clásicos dentro del importante proceso de recuperación de la música colonial americana puesto en marcha hace unos quince años, con menor implicación de los músicos, las instituciones y las empresas españoles de lo que el empeño merecería. El abanico de compositores es amplio, desde los más típicamente renacentistas, como Hernando Franco, Juan Gutiérrez de Padilla o Rodrigo de Cevallos a los de transición al Barroco, como Gaspar Fernandes o Francisco López Capillas, terminando por sondear el pleno Barroco en la figura miliar de Manuel de Sumaya, a quien se adjuntan algunas sonatas anónimas del siglo XVIII, únicas muestras instrumentales de unos discos dominados por piezas litúrgicas (motetes, misas, magnificats) y paralitúrgicas (villancicos).

Gidon Kremer

DE UN PAÍS IMAGINARIO

KREMERLAND. Liszt (arr. Sergei Dreznin): Après une lecture de Dante. Chizhik: Variaciones-Fantasia sobre un tema de Mozart. Vustin: Tango homage à Gidon. Kancheli: Rag-Gidon-Time. Bakshi: La llamada sin respuesta. Pelecis: Encuentro con un amigo. Dunaievski: Circus.

KREMERATA BALTICA. Director: GIDON KREMER. DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 8012. DDD. 78'57". Grabaciones: Riga-Berlin, 1999-2001. Productor: Helmut Mühle. Ingenieros: Philipp Nedel, Peter Laenger y Niels Müller. Distribuidor: Universal. **PN**

"Kremerland es un país encantador en el que Liszt toca el violín sobre la arena blanca y Mozart se divierte con un tema que adormece, pero no hay que fiarse de las apariencias. Se bailan el tango y el rag constantemente...". Así empiezan los comentarios a este curioso compacto, un auténtico divertimento sobre un país imaginario con nombres geográficos de origen musical y en el que "viven" compositores como Giya Kancheli ("uno de los residentes más estables de Kremerland") y que es "la obra de Gidon Kremer y sus músicos (...), basado en la imaginación de los intérpretes, de su manera de tocar, sobre su cohesión, sobre su vivacidad intelectual

y los repertorios que eligen. Ha nacido de aquello que cae sobre la mano, de rarezas descubiertas como por milagro". Pues bien, leer todo el texto tiene su gracia pero la cosa es muy seria, el disco es buenísimo por lo que contiene (con alguna salvedad) y por las interpretaciones. Empezar con *Après une lecture de Dante* de Liszt (en versión para violín y orquesta de cuerda de Sergei Dreznin) no es cualquier cosa, y seguimos con unas variaciones sobre un tema de Mozart que ya fue objeto de un conjunto de variaciones del propio Mozart (*Sonata K. 333*) y de Reger (*Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart*) en clave entre clásica y jazzística y respetando no sólo el tema sino también a veces (aunque no siempre) las variaciones del propio Mozart con una fantasía sólo comparable a lo delicioso del resultado y a las libertades que se toma el autor desde un respeto real, no reverencial, tratando a Mozart de tú y con dos cadencias jazzísticas que preparan un final sorprendente. Hay también un guiño a todo un clásico del siglo XX (a Ives) en *The Unanswered Call* (para violín, cuerdas y teléfonos móviles) de Bakshi, y la recuperación de un clásico de la música ligera rusa, Isaak Dunaievski (1900-1955) en



la encantadora *Circus* que cierra el programa, un compositor éste que ha sido considerado como el "Gershwin ruso".

Una auténtica delicia, a pesar de algún pequeño altibajo en lo que a interés y ambiente festivo se refiere que hallarán sin dificultades pero que tampoco les estorbará tanto, dada su brevedad como para no llegar a estropear el largo y placentero rato que este compacto nos proporciona. Como para no perderlo.

Josep Pascual

Las interpretaciones son variadas e intensas. La polifonía renacentista suena empastada y bien afinada, aunque en algunos momentos menos clara de lo deseable. Los villancicos de Gaspar Fernandes están muy bien conseguidos, en su mezcla de elementos cultos y populares, mientras que en las dos misas de Sumaya (una a cinco voces y tenor solista y otra a 8 voces, concertada con violines) se encuentran algunos de los momentos más interesantes de ambos discos, tanto por sus singularidades compositivas como por el vigoroso tratamiento al que las somete la Cappella Cervantina. En las obras instrumentales, que se reserva para su flauta, Horacio Franco toca con brío y agilidad, pese a algunas irregularidades de sonido y afinación.

P.J.V.

MÚSICA DE LA IGLESIA ORTODOXA RUSA.

Obras de Ivanov, Nikolski, Sokolov, Gardner, Kompaneiski, Bortnianski, Miasnikov, Yaichtkov, Lipaiev, Chesnokov, Lvov y Kastalski. NICOLAI GEDDA, tenor. CORO ORTODOXO RUSO DE LA CATEDRAL DE PARÍS. Director: EUGEN EVETZ. SACD PENTATONE PTC 5186 115. 43'23". Grabación: París, II/1975. Productor: Michel Bernard. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La música sacra rusa, que con el ascenso al trono de los Romanov, en 1613, adop-

tó la forma que ha llegado hasta nosotros, durante el reinado de Catalina la Grande (1729-1796) experimentó un nuevo impulso merced a los contactos entre Rusia y las culturas de la Europa Occidental. Incluso llegó a tomar cuerpo un "estilo italiano", derivado de la devoción hacia la música litúrgica ortodoxa de compositores como Galuppi, Paisiello o Cimarosa. El presente CD reúne catorce composiciones representativas de lo mejor de esa música de la Iglesia Ortodoxa rusa, donde junto a piezas anónimas hay otras de destacados autores de los siglos XVIII y XIX-XX. Toda una trayectoria en la que, primeramente, se observa no sólo la influencia italiana mencionada sino también inevitables influencias de la ópera y de la música instrumental. En este periodo destaca Dimitri Bortnianski (1751-1825), del que se nos ofrece aquí *Hoy ha hecho el Señor*. Un periodo posterior está liderado por Alexis Lvov (1799-1870), ya en plena influencia de Mikhail Glinka (1803-1857), conocido como el "padre de la música rusa". Se trata, entonces, de despojar a la música sacra ortodoxa rusa de influencias foráneas y aditamentos espurios. A esta etapa de *purificación* pertenece la pieza *Pendiente en la cruz*, de Alexis Lvov. Compositores como Arenski, Chaikovski y Rachmaninov compusieron música sacra en el periodo comprendido entre mediados del siglo XIX y la Revolución Rusa. Y surgieron asimismo compositores que se dedicaron casi exclusiva-

mente a la escritura de piezas religiosas, entre ellos algunos que presentan sus obras en este CD: N. Kompaneiski (1848-1910), Alexander Kastalski (1856-1926), Nikolai Solokov (1859-192) y P. Chesnokov (1877-1944). La gran tradición coral rusa se deja sentir en los intérpretes de este compacto, cuya calidez, empaste y ductilidad transportan al oyente más allá de los límites del ámbito puramente religioso. Colabora un Nicolai Gedda todavía en forma: el tenor sueco, de origen ruso, tenía cincuenta años al hacerse la grabación, que data de 1975. Lo que nos da pie para alabar la gran calidad del sonido, pese a la antigüedad de la grabación original. El Super Audio CD (SACD) multicanales, mediante el sistema numérico utilizado (DSD, Direct Stream Digital), es el responsable de semejante calidad y pureza sonora.

J.G.M.

MÚSICA PARA CARLOS V.

Obras de Morales (Misa L'homme armé), Josquin, Gombert, Crecquillon, Lasso y de las Infantas. CHAPELLE DU ROY. Director: ALISTAIR DIXON. SIGNAL SIGCD019. DDD. 75'49". Grabación: Hampstead, III/2000. Productor: Edward Wickham. Ingeniero: Mike Clements. Distribuidor: LR Music. **PN**


Grabado en el año 2000, coincidiendo con el quinto centenario del nacimiento

de Carlos V y (probablemente) de Cristóbal de Morales, pero no distribuido internacionalmente hasta este verano, este disco nos ofrece una versión de la *Misa L'homme armé* de Morales, acompañada por motetes de otros compositores de su tiempo, algunos de los cuales tuvieron estrecha relación con el Emperador, como Nicolas Gombert y Thomas de Crecquillon, o con su hijo, Felipe II, como Fernando de las Infantas.

La Chapelle du Roy, que dirige Alistair Dixon y que en este mismo sello mantiene una importante colección con la integral de la obra de Thomas Tallis, es un conjunto de voces mixtas (con falsetistas masculinos para las partes de alto) que acaba de cumplir una década de vida y que se mueve en la línea de los conjuntos ingleses de similares características. Sus interpretaciones están dominadas por un extraordinario empaste de las voces, una impoluta afinación y una notabilísima transparencia de texturas. Además, la intensidad expresiva, que suele ser el punto débil de otros grupos ingleses, está mejor atendida. Aquí no se pulen hasta aplanarlas todas las aristas de la música, incluso resaltan algunos contrastes y choques duros de las voces, aunque ello suponga renunciar en ocasiones a la fría y pura belleza del sonido. El *Agnus Dei* de la misa de Morales es un buen ejemplo o el *Heroum soboles* de Lasso, con sus descarnados contrastes de dinámicas. En cualquier caso, no es el detalle ni la diferenciación tímbrica de las voces lo más destacable de unas versiones homogéneas y redondas antes que profundas y emotivas.

P.J.V.

PARADISI GLORIA.


Poulenc, Szymanowski, Penderecki, Rihm: Stabat Mater. GEORGINA VON BENZA, soprano; VIOLETA URMANA, IRIS VERMILLION, mezzos; BIRGIT REMMERT, contralto; FABIO PREVIATI, barítono. CORO DE LA RADIO DE BAVIERA. ORQUESTA DE LA RADIO DE MÚNICH. Directores: MARCELLO VIOTTI (POULENC Y SZYMANOWSKI), KRZYSZTOF PENDERECKI (PENDERECKI), Y HELMUTH RILLING (RIHM). PROFIL PH04035. DDD. 66'05". Grabaciones: Munich, III/2000 (Poulenc), IV/2001 (Penderecki), II/2002 (Rihm), III/2003 (Szymanowski). Productor e ingeniero: Andreas Fischer. Distribuidor: Gaudisc.  PN

Las obras de Poulenc y Szymanowski son piezas completas. Los *Stabat Mater* de Rihm y Penderecki son partes de otras obras (*Deus Passus* y *Pasión según San Lucas*). La belleza palmaria, clara del *Stabat Mater* de Poulenc contrasta con la belleza honda, inquietante, más expresiva y sugerente de la composición de Szymanowski. Junto a estas obras completas, el fragmento de gran teatralidad o sugerencia de Penderecki, y el más o menos deconstruido (con perdón) de Rihm. Una excelente idea que cada cual puede contrastar con otros *Stabat Mater* famosos de la historia de la música, desde Pergolesi hasta Dvorák. El resultado puede ser el de hacerle pensar

al aficionado que cualquier tiempo pasado no es más que pasado, y que la verdad del texto mariano ya no se puede buscar en el museo, aunque el museo nos alegre e inspire; sino en las cercanías del tiempo, antes de la segunda guerra, en esa obra maravillosa del grandísimo polaco Szymanowski. Hay diversidad de solistas y batutas en este recital dedicado a la madre dolorosa. Viotti lleva el peso de las obras completas, del tiempo y, desde luego, de la inspiración. Espléndida dirección de obras que lo mismo requieren recogimiento que expreso dramatismo, cuando no gritos. Los solistas, en su punto justo, o cerca del sujeto homenajeado, por decirlo con una hipérbola: cerca del cielo. Un disco que merece la pena por lo heterogéneo de las propuestas para un mismo texto, mas también por el excelente nivel de cantantes, coro, conjunto y batutas (especialmente, Viotti, claro).

S.M.B.

SONATAS EN TRÍO.

Obras de J. S., C. P. E. y W. F. Bach. VALÉRIE BALSSA Y JEAN-PIERRE PINET, flautas traveseras; HAGER SPAETER-HANANA, violonchelo; BLANDINE RANNOU, clave. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 040601. DDD. 67'. Grabación: París, II/2003. Productor e ingeniero: Franck Jaffrés. Distribuidor: Diverdi.  PN


Entre Bach padre y Bach hijos hay un salto generacional que implica profundas transformaciones de estilo y gusto. El género de la sonata en trío es un espejo de estos cambios. En la *Sonata BWV 1039* de Johann Sebastian, el contrapunto lo impregna todo con afán riguroso y totalizador. Pocos años más tarde la *Sonata Wq. 162* de Carl Philipp Emanuel convierte la técnica contrapuntística en un diálogo amable y de menor densidad. La música deja de ser ciencia y pasa a ser una escuela de buenas maneras. Wilhelm Friedemann contempla las dos opciones sin decidirse por ninguna de ellas: las mezcla con talante más heterogéneo, voluble e irresoluto pero en eso reside también la razón de su encanto y modernidad (Largo de la *Sonata en re mayor*).

Puesto que Bach padre adaptó posteriormente su *Sonata en trío BWV 1039* para la viola da gamba y el clave, Valérie Balssa y Jean-Pierre Pinet han pensado hacer lo mismo pero a la inversa: han escogido otra sonata para viola de gamba y continuo de Bach (la *BWV 1028*) y la han transcrito para dos flautas y continuo, con resultados excelentes. Menor interés reviste la misma operación con la *Sonata Wq. 86* de Carl Philipp Emanuel. Balssa y Pinet ofrecen una buena mues-

tra de sus dotes: sonido hermoso, fraseo variado, expresividad y virtuosismo. En la parte del continuo, Spaeter-Hanana y Rannou añaden buen hacer y complicidad, y en algunos casos también una beneficiosa vehemencia (movimientos finales de la *Sonata Wq. 162* y de la *Sonata en re mayor*). Un disco lleno de encanto.

S.R.

THIRTEEN DRUMS.

Obras de Ishii, Ichianagi, Sueyoshi, Miyoshi, Kozakura, Miki. MIKA TAKEHARA, percusión. BIS CD-1303. DDD. 75'39". Grabación: Danderyd, IV/2002. Productora e ingeniera: Rita Hermeyer. Distribuidor: Diverdi.  PN

De las seis obras que componen el presente programa de la percusionista Mika Takehara, en el sello sueco Bis, cuatro son para marimba sola y únicamente dos (las que vienen firmadas por Ishii y Kozakura) están escritas para percusión sola. La escucha, ante tanta austeridad, se hace difícil. Son obras todas en las que predomina un tratamiento sutil del sonido en el que los japoneses son maestros. Takehara incluye aquí obras de dos ilustres representantes de la vanguardia, Maki Ishii y Toshi Ichianagi, dos músicos muy conocidos en los círculos europeos de los años 60 y 70 consagrados al *happening* y manifestaciones musicales a contracorriente. Ichianagi consiguió un prestigio cierto en ambientes cercanos, incluso, a Fluxus, aunque posteriormente haya abrazado formas más ortodoxas. Ishii, por su lado, es autor de páginas instrumentales de una fuerza expresiva excepcional, siempre con empleo de grandes medios sonoros. Es una lástima que las escasas grabaciones de que se dispone de estos dos compositores tan personales hayan pasado inadvertidas. Se probaría, en el caso de conocer mejor su música, que el universo sonoro japonés moderno va más allá de la figura de Takemitsu. Las dos piezas grabadas por Takehara no ofrecen un cuerpo sonoro especial para que atraigan la atención del aficionado: son simplemente correctas. Las piezas, además, se presentan en un programa cuya mayor falta es la uniformidad de los timbres: es complicado distinguir un discurso de otro, dado lo restringido del material de partida. La obra de Ichianagi, *Portrait of forest*, que posee una poética extraordinariamente sutil, quizás sea la más atractiva, en el intento del autor por trazar un retrato sonoro del bosque. Los tintes impresionistas bañan una obra de refinada quietud, pero de la cual la percusionista apenas informa en sus notas, empeñada como está, al parecer, en hablarnos del modo de vida de los suecos (el disco, recuérdese, es una producción sueca): "muchos de mis amigos suecos pretenden que no hay país más bello que el suyo", dice en un momento del texto.

F.R.



D V D

CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:

Magnificat en mi bemol mayor BWV 243a. Cantata "Meine Seel erhebt den Herren" BWV 10. KUHNAU:

Magnificat en do mayor. DEBORAH YORK, soprano; BOGNA BARTOSZ, contralto; JÖRG DÜRMÜLLER, tenor; KLAUS MERTENS, bajo. CORO Y ORQUESTA BARROCOS DE AMSTERDAM.

Director: TON KOOPMAN. Director de vídeo: BOB COLES.

EUROARTS 2053419. 87'. Grabación: Leipzig, Iglesia de Santo Tomás, 24-V-2003. Productor: Paul Smaczny. Distribuidor: Ferysa. **PN**

Interesantísimo programa perteneciente al Festival Bach del año 2003. Koopman reúne dos magnificat de la tradición lipsiense, el de Bach y el de Kuhnau, su antecesor en el puesto. El hilo queda más claro al escogerse la versión primitiva del *Magnificat* bachiano, la en mi bemol mayor

BWV 243a, que emplea las interpolaciones que aparecen también en la obra de Kuhnau. La lectura de la obra de éste es especialmente clara y fluida, con un sensacional trabajo contrapuntístico del coro. Sólo hay tal vez que lamentar el latín un poco dudoso de York. Excepcional, por el contrario, Mertens, en el *Gloria Patri*. La cantata vuelve a contar con la destacada intervención del bajo y nos muestra a York en su mejor momento, proponiendo una jubilosa traducción de su aria. El *Magnificat* de Bach, que difiere de la alternativa más conocida —además de en las citadas interpolaciones— en la tonalidad y en el uso de flautas de pico, merece una admirable interpretación de Koopman, signada por el vigor y la alegría. Un DVD que documenta una gran concierto.

E.M.M.

Piotr Anderszewski

MADUREZ Y DOMINIO**BEETHOVEN: Variaciones****Diabelli.** PIOTR ANDERSZEWSKI, piano. *Una película de Bruno**Monsaingeon.*

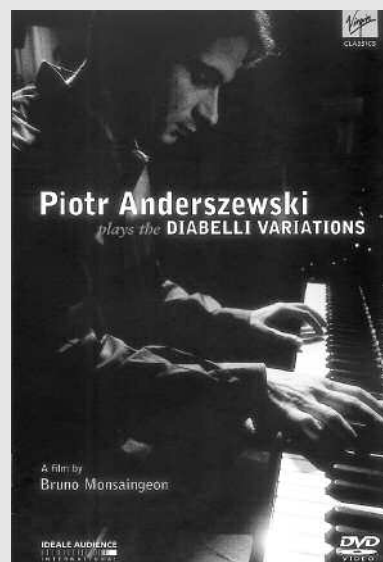
VIRGIN 5 99463 9. 86'. Formato imagen: 16:9.

Formato sonido: PCM Stereo. DTS 5.1. Dolby

Digital 5.1. Código región: 0.

Distribuidor: EMI. **PN**

A mediados de 2001 comenté desde estas mismas líneas la grabación discográfica de las *Diabelli* por el joven polaco Piotr Anderszewski (Varsovia, 1969) al que al fin podremos ver este año en el ciclo de Grandes Intérpretes. La grabación comentada entonces no es sino la interpretación que ahora se ofrece íntegra en DVD, con el añadido de un documental previo de unos veinte minutos en el que Anderszewski muestra su pasmosa madurez artística, su absoluto dominio estructural y conceptual de la obra y su tremenda fascinación por la misma. Es una delicia escuchar su análisis y sus conclusiones, bien lejos de la banalidades (por ser suave) que ofrecía Lang Lang en su DVD comentado recientemente. Con una técnica magnífica, un conocimiento tan sólido de la obra y una granítica convicción en lo que con ella debe traducirse, los ingredientes no podían ser otros que los que ya comentamos en su día cuando apareció esta misma grabación en CD. Interpretación personalísima, con criterios de *tempi* a menudo extremos (variación 31), pero de una profundidad expresiva, una riqueza de contrastes y una coherencia absolutas. No es, ya se comentó, una interpretación al uso de esta monumental y visionaria página. Pero es una visión fascinante, dibujada con esa sensación de lo inevitable que parece reservada a los grandes, dotada de ese magnetismo que arrastra y engancha de inmediato. Una interpretación en la que lo serio y riguroso del análisis se da la mano con



una profundidad expresiva y una espontaneidad exquisitas, y que se nos sirve con perfecta ejecución. La realización visual de Monsaingeon abunda en primeros planos de las manos del artista desde diversos ángulos, pero tiene ritmo y no distrae del meollo, que no es otro que la monumental música de Beethoven.

Calidad sonora y de imagen impecable y presentación igualmente inatacable, aunque lamentablemente no contiene subtítulos en español. Por cierto, Anderszewski se expresa tanto en inglés como en francés con una soltura envidiable. Documento, en resumen, absolutamente recomendable, tanto a aquellos que ya posean el CD (y no deberían perderse el documental) como para aquellos que quieran descubrir a este interesantísimo artista. No se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

Claudio Abbado
EMOCIONANTE



MAHLER: Sinfonía nº 9.

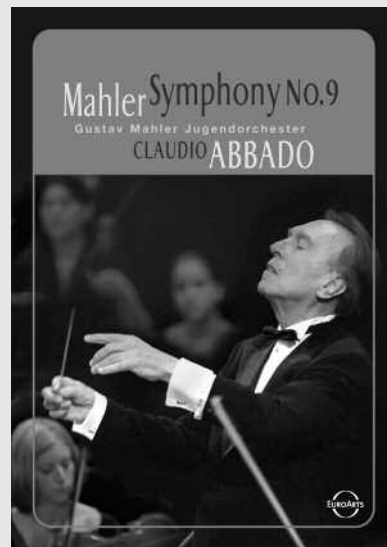
GUSTAV MAHLER JUGENDORCHESTER.
DIRECTOR: CLAUDIO ABBADO.

EUROARTS 2054009. 84'. Grabación: Roma, 14-IV-2004. Director de vídeo: BOB COLES. Productor: Paul Smaczny. Formato imagen: PAL. 16:9 anamorphic. Formato sonido: PCM stereo, Dolby Digital 5.1, DTS 5.1. Código región: 0. Distribuidor: Ferysa. **PN**

Creo recordar que no hace mucho comentamos desde estas páginas dos notables versiones mahlerianas de otra orquesta de jóvenes, la Junge Deutsche Philharmonie, en aquella ocasión notablemente dirigida por ese estupendo músico llamado Rudolf Barshai, quien tradujo convincentemente dos acertadas lecturas en vivo de la *Quinta* y la *Décima* (2 CD Brilliant Classics). Ahora es otra orquesta de jóvenes, la Gustav Mahler Jugendorchester, la que podemos ver en el escenario del auditorio de la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma interpretando una sensacional *Novena* de Mahler dirigida por Claudio Abbado en un memorable concierto celebrado el pasado 14 de abril. Si ya en las versiones de Barshai la crítica europea había echado las campanas al vuelo por el entusiasmo y maestría puestos en evidencia por el joven conjunto alemán, aquí el nivel alcanzado es todavía mayor en cuanto a virtuosismo, idioma y estricta perfección instrumental, de tal forma que la versión como tal la podemos situar en plano de igualdad con cualquiera de las que últimamente han venido poblando el mercado del disco, y aquí incluimos lecturas tan importantes como la del propio Abbado con la Filar-

mónica de Berlín (DG), la de Chailly con la Concertgebouw (Decca) o la de Kubelik con la Radiodifusión Bávara (Audite), por citar tres magníficas interpretaciones que recientemente han aparecido reseñadas desde estas páginas.

Lo primero que llama la atención es el grado de concentración y entusiasmo de estos jóvenes músicos, hasta el extremo de que parece irles la vida en ello; después, el nivel de maestría instrumental desplegado que podría haber sido alcanzado por cualquier músico de Viena, Berlín, Dresde o Ámsterdam sin que se notase la menor diferencia en cuanto a calidad, brillo o profundidad expresiva. Algunos de ellos, incluso, se permiten el lujo de mirar continuamente a su director sin siquiera echar un ojo a la partitura. Y después, claro está, tenemos al Abbado de los mejores días en un logro perfecto entre pasión y raciocinio, una sensacional y emocionante interpretación con un refinamiento orquestal y un acento trágico y desgarrado que hace de esta versión una de las más conseguidas de la discografía, incluso por encima de otras del propio Abbado que le hemos podido ver en vivo, en teoría con orquestas mejores (por ejemplo, le recuerdo dos versiones en vivo con la Sinfónica de Londres y con la Filarmónica de Viena) pero que no han dado ese último mensaje de matices, contrastes y múltiples acentos, aparte de la profunda humanidad que aquí podemos encontrar. La filmación, además, es perfecta y capta la emoción de cada momento con particular precisión. Poco antes de la coda final, la iluminación se va apagando y con la sala prácticamente a oscuras



termina esta memorable lectura.

En fin, otro sensacional concierto del último Abbado (que, afortunadamente, se ha replanteado su vida musical para que vaya por otros derroteros) y una de las más emocionantes *Novenas* de Mahler que hoy podemos encontrar en la discografía. Si el nivel de interpretación de esta orquesta (en la que podemos ver a dieciséis músicos españoles) es siempre igual, apostamos por que les filmen todos los conciertos que den con su director musical y fundador en la seguridad de que escucharemos la gran música de siempre inmejorablemente recreada.

Enrique Pérez Adrián

MOZART:

Idomeneo. PHILIP LANGRIDGE (Idomeneo), YVONNE KENNY (Ilia), CAROL VANESS (Elettra), JERRY HADLEY (Idamante), THOMAS HEMSLEY (Arbace), ANTHONY RODEN (Gran Sacerdote), RODERICK KENNEDY (Voz de Neptuno). CORO DE GLYNDEBOURNE. ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. Director musical: BERNARD HAITINK. Director de escena: TREVOR NUNN. Director de vídeo: CHRISTOPHER SWANN. NVC ARTS 5050467-3922-2-9. 181'. Grabación: Glyndebourne, VII/1983. Subtítulos en español. Distribuidor: Warner. **PN**

Cuenta *Idomeneo* con una larga tradición en Glyndebourne. En la década de 1950, el festival contribuyó decisivamente a la implantación de esta obra en los escenarios, con una producción de Carl Ebert dirigida musicalmente por Fritz Busch, llevada al disco a la muerte de éste por su discípulo y colaborador John Pritchard, con Richard Lewis, Leopold Simoneau y Sena Jurinac. En la siguiente década, el papel de Idamante sirvió de lanzamiento al tenor Luciano Pavarotti,

de nuevo a las órdenes del maestro británico, junto a nuestra Enriqueta Tarrés, Gundula Janowitz y siempre Richard Lewis. La presente filmación constituyó uno de los últimos éxitos en el antiguo teatro, y supuso además el debut operístico del prestigioso director teatral Trevor Nunn, que aplica al drama cretense una estética de teatro japonés cuyo minimalismo va muy bien a la obra, que resulta así de una gran concentración. Hay un excelente trabajo de actores, como es norma de la casa, mientras que el lenguaje mozartiano está garantizado por la presencia de Bernard Haitink, por aquel entonces director musical del festival. Su visión es más contemplativa que la de Harnoncourt, Gardiner o incluso Davis y Pritchard, con un gran cuidado por las texturas instrumentales y obteniendo un bellissimo sonido de la Filarmónica de Londres. Puede decirse que, con esta acción un tanto congelada tanto en lo escénico como en lo musical, el drama resulta más interior que externo. Philip Langridge es un Idomeneo dominado por su dolor, bien identificado con

el estilo, aunque en años posteriores su retrato del personaje se hará más desgarrador. Yvonne Kenny es una Ilia muy emotiva e impecablemente cantada, al igual que la Elettra de Carol Vaness, que también adquirirá más fuerza en posteriores encarnaciones del papel. En Glyndebourne se optó siempre por un tenor para Idamante, y el joven Jerry Hadley resulta muy creíble. Intercala el aria de concierto alternativa *Ch'io mi scordi di te?*, compuesta por Mozart para una representación vienesa de la obra en 1786, que canta muy bien. Thomas Hemsley aporta toda su veteranía y su presencia como Arbace (aunque privado de sus arias), y Anthony Roden como Gran Sacerdote y Roderick Kennedy en la voz de Neptuno redondean eficazmente el equipo. A la espera de la aparición en DVD de la versión del Met, llena de estrellas y posiblemente menos idiomática pero apasionante, una buena opción audiovisual para esta imponente primera gran ópera mozartiana.

PERGOLESI:

Lo frate 'nnamorato. ALESSANDRO CORBELLI (Marcaniello), NUCCIA FOCILE (Ascanio), AMELIA FELLE (Nena), BERNADETTE MANCA DI NISSA (Nina), LUCIANA D'INTINO (Luggerzia), EZIO DI CESARE (Carlo), ELIZABETH NORBERG-SCHULZ (Vanella), NICOLETTA CURIEL (Cardella), BRUNO DE SIMONE (Pietro), LUCA BONINI (Lo Schermidore). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO ALLA SCALA. Director musical: RICCARDO MUTI. Director de escena: ROBERTO DE SIMONE. Escenografía: MAURO CAROSI. Director de vídeo: JOHN MICHAEL PHILIPS. OPUS ARTE OA LA3005 D. 172'. Grabación: Milán, La Scala, 28-XII-1989. Subtítulos en inglés. Distribuidor: Ferysa. **U PN**

Fechada en 1732, *Lo frate 'nnamorato* es la primera ópera bufa de un joven Pergolesi de 22 años (viviría solamente otros cuatro), y su primer gran éxito. Con ella quedaba el compositor encaminado: desde ese momento dejaba expuesto su código creador, que resumía fielmente el espíritu del *intermezzo* napolitano, que quedaría aún más claramente consignado en el más famoso salido de su pluma, *La serva padrona*, un año posterior. Hay también en este *Fraille innamorato* mucha gracia en las situaciones, que discurren sobre un argumento típico de la época, con parejas-desparejas, equívocos y personajes de variado pelaje, dominados por un equipo femenino que da sal y pimienta a la acción. El libretista, Gennarantonio Federico, monta el dispositivo narrativo en torno a las relaciones de dos familias, cuyos cabecillas establecen una serie de matrimonios de conveniencia.

Naturalmente, aquéllos miembros y personajes a ellos conectados que, por razones auténticamente amorosas, no comparten lo previsto, luchan para que tales designios no se cumplan. De ahí vienen las idas y venidas, las situaciones graciosas y las tribulaciones de unos y de otros, que aparecen bien recogidos en el libro y en la música, constituyendo un entramado bien construido, de pasajeros toques *larmoyantes*. Sin duda, aquí Pergolesi ponía las bases para las más maduras óperas napolitanas de corte bufo-sentimental que en el futuro habrían de escribir Cimarosa, Paisiello y, como final de ciclo, Rossini.

La revisión musical, que parece bien realizada, con limpieza y cuidado, se debe al experto Francesco Degrada, toda una autoridad en la materia. Sobre ella se desarrolla la versión musical de Muti, que, como siempre ha sido costumbre en él, no pierde tampoco en esta representación invernada de 1989 las riendas del espectáculo. Sin establecer un no buscado toque filológico, pero con una orquesta pequeña y entonada, muy metida en la acción, sirve con unos tempi aparentemente razonables, que corren fluidamente, la hermosa música, en la que participa un buen cuadro vocal, excelentemente preparado para dar curso a las efusivas melodías y exponer con criterio una serie de arias sometidas a la general tiranía del *da capo*, separadas por los consabidos recitativos secos. Aparte el clave, se introducen algunos

instrumentos antiguos, como tiorba, archilaúd y guitarra barroca.

Podemos destacar algunas páginas de especial belleza: el aria de Ascanio, personaje travestido que canta muy bien la soprano Nuccia Focile, titulada *Ogne pena cchiù spiatata*, en menor, llena de sutileza y de elegante patetismo; el dúo bufonesco *Tu si' gruosso quanto a n'aseno* entre el pintoresco don Pietro —un exagerado y muy limitado Bruno de Simone— y el jefe de una de las familias, el anciano y gotoso Marcaniello, incorporado por un eficaz y gracioso, muy bien caracterizado, Alessandro Corbelli, que deja oír su característica emisión y nos trae a la memoria la del llorado Sesto Bruscantini; la triste aria de Marcaniello *Gioia mia, me vuioie lassare*, muy bien dicha por Corbelli; el trío *So'intriche cchiste* entre Ascanio y sus dos pretendientes, Nena y Nina, éstas adecuadamente servidas por Amelia Felle y Bernadette Manca di Nissa, aunque la primera desafina bastante en su aria de bravura del tercer acto *Va solcando il mar d'amore*. Norberg-Schulz y Curiel componen dos criaditas muy apañadas, D'Intino una Luggerzia quizá demasiado estentórea, alejada del estilo imperante, y Di Cesare un don Carlo desentonado.

La puesta en escena es preciosa. Se organiza en torno a y sobre un solo decorado corpóreo que va rotando y ofreciendo sus distintos vericuetos como escenario de las varias acciones. Todo está elegantemente empastado, con colores pastel de tonos claros, y ágilmente movido. Pese a las casi tres horas de metraje, la representación se sigue con agrado y sin puntos muertos. Buena oportunidad sin duda de poseer una obra que dormía el sueño de los justos en una realización musical, escénica y videográfica de buena calidad; más allá de rigores musicológicos.

A.R.

PUCCHINI:

La fanciulla del west. MARA ZAMPIERI (Minnie), PLÁCIDO DOMINGO (Dick Johnson), JUAN PONS (Jack Rance), SERGIO BERTOCCHI (Nick), LUIGI RONI (Ashby), ANTONIO SALVADORI (Sonora), ERNESTO GAVAZZI (Trin), ORAZIO MORI (Bello), FRANCESCO MEMEO (Harry), ALDO BOTTION (Joe), PIETRO SPAGNOLI (Larkens). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO ALLA SCALA. Director musical: LORIN MAAZEL. Director de escena: JONATHAN MILLER. Escenografía: STEFANOS LAZARIDIS. OPUS ARTE OA LS3004 D. 144'. Grabación: Milán, La Scala, I/1991. Subtítulos en inglés. Distribuidor: Ferysa. **U PN**

Fue famosa en su día esta producción *scaligera* de la peculiar ópera pucciniana, en la que el autor ofrecía su improbable visión del oeste americano, que partía, como *Madama Butterfly*, de una obra de David Belasco. Jonathan Miller supo darle en esta ocasión a *La fanciulla* todo el vigor y la agilidad que partitura y libreto demandan, con una elegante estilización de lugares y época.

Su puesta en escena no descubre nada nuevo, pero sigue fielmente, como debería ser siempre, lo esencial de los pentagramas, dispone de un espacio escénico bien planificado y estudiado, creíble, que busca una colocación de planos muy eficaz y que no está exenta de belleza, tanto por los evocadores decorados de Lazaridis cuanto por el nítido movimiento de figurantes y la creación de una dramaturgia, que no olvida lo espectacular, ni lo puramente melodramático; ni lo directamente teatral. Hay orden, sin que se note demasiado, lo que es bueno, en las idas y venidas de los múltiples personajes, en esas escenas en las que tantos mineros deambulan de aquí para allá. En ese sentido es magnífico el despliegue del primer acto, bien observado por la cámara; mejor que el del tercero, después de un excelente comienzo sobre una rampa muy inclinada en las afueras de la mina: luego todo se distribuye quizá de forma en exceso geométrica, poco natural, muy cara a la embocadura del escenarior. Bien resueltas, por otro lado, las secuencias más íntimas y cerradas del segundo acto.

Hay orden también, pero combinado con un impulso dramático muy firme, en la batuta de Maazel, que a nuestro juicio hace una labor importante, de notable claridad polifónica, de logrado encaje en las difíciles escenas del bar, en donde hay que estar muy atento para que aquello no se desmande. Las partes más encendidamente líricas dan pie al director para que saque a relucir su casta de estupendo músico, haciendo que tomen el vuelo deseado, lo que viene ayudado por la entrega fervorosa de los dos protagonistas. En fin, una dirección no sólo funcional sino especialmente inspirada, que no deja cabos sueltos y deja escuchar las singulares texturas puccinianas.

Es una pena que en vez de Mara Zampieri no estuviera en esa tarde milanesa de enero de 1991 otra soprano. Es verdad que la cantante posee un material apropiado, un timbre de *spinto*, un agudo agresivo, un metal campaneante y un temperamento fuera de duda; pero no es menos cierto que está calante casi siempre, que canta destempladamente y que emite en la zona alta unas sonoridades de sirena nada agradables. Aparte de que es flojita actriz. Una lástima, sí, porque en este caso encontramos al Plácido Domingo de los grandes días, aparentemente descansado, vibrante, expresivo, apasionado y capaz de no perder el resuello en su solo del segundo acto, *Una parola sola*, que dice con vehemencia y resolviendo, eso sí, muy esforzadamente, las frases más elevadas ("E il labbro mio mormorò una preghiera ardente: Oh Dio! Ch'ella non sappia mai la mia vergogna! Il sogno è stato vano!"). Su timbre oscuro, la amplitud —engolada evidentemente— de su centro contribuyen a componer un espléndido Johnson; aunque tampoco, no nos engañemos, sean excesivos sus méritos como actor ni cambie su usual manera monolítica, no muy matizada, de cantar.

Sí nos parece mejor en este aspecto,

por su circunspección, prudente y discreto gesto, la labor de Juan Pons; su economía muscular es compensada por la actitud y la mirada. Ese Rance posee mucha dinamita interior; tanto más cuanto se muestra en excelente forma vocal, con un centro pleno y penumbroso y una dicción cuidada y sugerente. Clarea mucho en el agudo, donde el timbre pierde peso, densidad y brillo. Pero es algo habitual en él. Los demás solistas se mueven a excelente nivel, en especial Roni, que hace, sin embargo, un Ashby carente de buenos graves. Estupendo el Sonora del barítono Salvadori y el Nick del tenor Bertocchi. En el episódico papel de Lakers, un hombre que ha perdido su dinero y es socorrido por los demás, encontramos a un jovencito Pietro Spagnoli. La voz le suena y le corre bastante mejor que en la actualidad.

A.R.

SCHUBERT:

Alfonso y Estrella D. 732. RAINER TROST (Alfonso), EVA MEI (Estrella), ALFRED MUFF (Adolfo), JOCHEN SCHMECKENBECHER (Mauregato), MARKUS WERBA (Froila), ENRICO COSSUTTA (Capitán de la guardia), ELENA MONTI (Muchacha), PAVEL CHERNOCH (Muchacho). ORQUESTA Y CORO DEL TEATRO LÍRICO DE CAGLIARI. Director musical: GÉRARD KORSTEN. Director de escena: LUCA RONCONI. Director de vídeo: MARCO SCALFI. DYNAMIC 33451. 132'. Formato imagen: 16:9 color. Formato sonido: DTS 5.1, PCM-Stereo. Código región: 0. Subtítulos en español. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Otra muestra palmaria de la incapacidad de Schubert como operista, lugar común que siempre se repite y que no por ello deja de ser evidente siempre que nos enfrentamos a cualquiera de sus producciones líricas. Ésta que comentamos, una de sus más conocidas, está estructurada en tres actos con treinta y cuatro números, siendo la primera gran ópera alemana de Schubert, que abandona momentáneamente la forma tradicional Singspiel para adentrarse en el género de ópera semi-seria de corte italiano. Sobre un flojo libreto de Schober, el compositor construye un amplio mosaico en el que destaca el lirismo y el carácter melódico de toda la obra, con una orquestación poco variada y nada imaginativa (Liszt dijo que era muy monótona al estrenarla en Weimar en 1854) y unos caracteres humanos endebles y de escasa entidad. No obstante, y a pesar de sus debilidades, estamos ante el documento idóneo para enfrentarse a una obra como ésta, en donde el transcurrir escénico es fundamental para que sus incuestionables limitaciones (entre ellas, un libreto imposible) queden en cierto modo paliadas y suavizadas para el espectador. La representación proviene del competente e imaginativo Teatro Lírico de Cagliari, un centro que no tiene nada que envidiar a otros de más solera que también han hecho lo humanamente posible por reflotar algunas muestras del teatro operístico schubertiano (recor-



SCHUBERT

demos el *Fierrabras* de Viena, Florencia y Zúrich, *El castillo del placer del diablo* también de Zúrich, o, en fin, *Los amigos de Salamanca* de Bolonia). Aquí, el excelente Luca Ronconi divide la escena en dos planos: el más cercano al espectador está poblado de instrumentos musicales y es donde actúan los cantantes; en el más lejano, al fondo del escenario, unas marionetas tratan de describir la acción del libreto. El conjunto, discutible pero de evidente atractivo, ayuda a que la descabellada trama se desarrolle con cierto interés, gracias también a la buena dirección de actores y a la labor de conjunto.

Musicalmente, el espectáculo mantiene una evidente calidad y una desusada convicción, debido sobre todo a la competente y eficaz dirección musical y concertación de Gérard Korsten, un maestro que ya nos había sorprendido en su día al traducir con idioma e insólito refinamiento la olvidada ópera de Strauss *Elena de Egipto*. Aquí logra que el edificio se mantenga en pie gracias a una intensa y cuidada narración orquestal, acompaña primorosamente a los cantantes, y todo se desarrolla con naturalidad y exactitud, aunque en ciertos momentos la pesada narración haga mella en la atención del espectador. Para las partes vocales no hacen falta grandes alardes, y así, Eva Mei encarna a una creíble, sensible y lírica Estrella; Rainer Trost, un tenor lírico de buen nivel, recrea a un atractivo y sentimental Alfonso; Marcus Werba es un barítono lírico que traduce adecuadamente a Froila, el padre del último. Dos barítonos más, Schmeckenbecher y Muff, completan las partes principales del reparto con eficacia y pulcritud.

En conjunto, pues, un espectáculo digno e imaginativo que favorece muy positivamente esta desigual ópera schubertiana. Como consta en la carátula, esta versión viene con subtítulos en español, por cierto, bastante bien traducidos. Recomendable sobre todo para incondicionales schubertianos y para los que quieren ampliar repertorio.

E.P.A.

VERDI:

Simon Boccanegra. GIANCARLO PASQUETTO (Simon Boccanegra), ELENA PROKINA (Amelia), ALASTAIR MILES (Jacopo Fiesco), DAVID RENDALL (Gabriele Adorno), PETER SIDHOM (Paolo Albiani), DANIEL BOROWSKI (Pietro), KEVIN SHARP (Un capitán), YVONNE PATRICK (Criada de Amelia). CORO DE GLYNDEBOURNE. ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. Director musical: MARK ELDER. Director de escena: PETER HALL. Director de vídeo: ROBIN LOUGH. NVC ARTS 3984-23025-2. 143'. Grabación: Glyndebourne, VII/1998. Subtítulos en español. Distribuidor: Warner. **PN**

Las actuales características del teatro de festivales de Glyndebourne permiten afrontar un repertorio de mayores dimensiones al inicialmente cultivado, pudiendo incluir en su programación hasta el *Tristán e Isolda* de Wagner. Hace unos años hubiera sido bastante improbable pensar que su escenario iba a albergar un título como *Simon Boccanegra* de Verdi, si bien hay que reconocer que Peter Hall (que fue durante muchos años director de producciones en el antiguo teatro) opta por una visión casi camerística de la obra, con un especial cuidado en las relaciones entre los personajes. El resultado es una sólida velada de teatro musical, bien impulsada por la batuta de Mark Elder, que, si bien no llega a alcanzar las sublimes alturas de Abbado o Solti, se revela como un excelente director de foso que sabe mantener en todo momento el clima dramático de la obra, al frente de una estupenda Filarmónica de Londres, un muy participativo coro del Festival y un equipo de cantantes-actores que resulta convincente en su conjunto. Giancarlo Pasquetto luce una noble línea y sinceridad de acentos en el papel titular, dentro de una visión plenamente latina del personaje. Elena Prokina es una Amelia de bello timbre y depurado canto, tal vez un punto fría en el aria de entrada, pero que se va creciendo a lo largo de la representación; Alastair Miles compone un sutil y amenazador Jacopo Fiesco, y David Rendall, con un instrumento que ha ganado en densidad, es un apasionado Gabriele Adorno. Completan con acierto el elenco Peter Sidhom en el odioso Paolo Albiani y Daniel Borowski como su acólito Pietro. La filmación y el sonido son magníficos.

R.B.I.

RECITALES - VARIOS**ROBERT, JEAN Y GABY CASADESUS. La primera familia del piano.**

Documental de la Bell Telephone Hour.
Debussy: Feux d'artifice. Saint-Saëns: Concierto nº 2 (3er mov.). Beethoven: Sonata Appassionata (3er mov.). Bach: Concierto para tres pianos en re menor, (3er mov.).

VAI 4276. 76'. Formato imagen: 4:3. Formato sonido: Mono. Código región: 0. Sin subtítulos. Distribuidor: LR Music. **PN**

VAI nos trae otro documental procedente de la serie *The Bell Telephone Hour*, con formato similar al dedicado a Artur Schnabel, comentado recientemente por el firmante. La película tiene una calidad de imagen discreta, esperable en un original de 1963-64, y un sonido monoaural plausible. El documento, narrado en su casi totalidad por Jean, el hijo de Robert y pianista a su vez, cuya carrera se vio trágicamente truncada por el accidente de tráfico que acabó con su vida en 1972 (el

mismo año que murió Robert), sigue el formato "americano" ya comentado con ocasión del dedicado a Rubinstein. Robert Casadesu, pianista relativamente parco en palabras pero de opiniones claras y rotundas, se muestra en su salsa: pulsación exquisita, claridad absoluta de exposición, elegancia y refinamiento tímbrico, y un punto de distancia en alguna que otra ocasión (aunque la cosa es más aparente en las interpretaciones de su hijo Jean, técnicamente estupendas pero un tanto lineales). Por desgracia, las interpretaciones íntegras que se ofrecen de Robert no son de sus mayores logros (tercer tiempo de la *Appassionata*, tercer tiempo del *Concierto para tres pianos en re menor* de Bach, y tercer tiempo de su propio *Concierto para 3 pianos*), y echamos de menos sus aproximaciones mozartianas o su visión de la música de Ravel o Debussy (el único íntegro ofrecido aquí es una lectura de los *Feux d'artifice* por Jean). En conjunto, un documento de interés relativo, sobre todo si se tienen en cuenta los desmesurados precios de los DVDs de VAI y su cutre —eso sigue como siempre— presentación.

R.O.B.

ANNA NETREBKO. SOPRANO.
La mujer-la voz. CORO DE LA ÓPERA ESTATAL DE VIENA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA.
Director musical: GIANANDREA NOSEDA.
Director de vídeo: VINCENT PATERSON.
Productor: BERNHARD FLEISCHER.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 073 230-9. 133'.
Distribuidor: Universal. **PN**

Hace unos meses aparecía en el mercado un compacto de presentación de Anna Netrebko, la nueva estrella de la DG, donde la cantante rusa acometía con fortuna varios de los papeles más representativos del repertorio de soprano lírica y lírico-ligera, como Manon, Lucia, Amina, Marguerite o Rusalka. Ahora, la misma firma edita este DVD, realizado por el director y coreógrafo norteamericano Vincent Paterson, en el que se nos ofrece un retrato de la artista con una estética de vídeo-clip. Si el vals de Musetta parece el anuncio de un coche de lujo y el *Non mi dir* de Doña Ana en el *Don Giovanni* mozartiano es acompañado por una sofisticada coreografía en un paisaje nevado donde los brazos de los bailarines simulan ramas de árboles, en el aria de las joyas de *Fausto* la vemos como una chica de hoy

fascinada por la moda y en el canto a la luna de *Rusalka* como un *alter ego* de Madonna que hubiese invertido su papel y buscara en la noche a su *sireno*. También tiene mucha gracia el aria de entrada de *La sonnambula*, con la cantante llegando al aeropuerto y recibida a modo de gran diva. En todas estas páginas, Anna Netrebko demuestra unas más que notables dotes escénicas y una capacidad innata para seducir a la cámara. Además, en la entrevista que se añade, aparece como una mujer muy inteligente en sus apreciaciones sobre su trayectoria y los personajes interpretados. Como complemento se incluyen imágenes procedentes de algunas actuaciones suyas, entre las que destacan un rutilante final del acto I de *La traviata* en la Staatsoper vienesa, registrado en 2003, y una no menos espectacular aria de la protagonista de *Ruslán y Ludmila* de Glinka, en la grabación del Kirov de 1995 con Valeri Gergiev. En suma, un producto que parece únicamente pensado con fines comerciales pero que bajo su *glamouroso* envoltorio presenta un considerable interés.

R.B.I.

Willi Boskovsky

TRADICIÓN VIENESA



CONCIERTO DE AÑO NUEVO 1974. Diversos fragmentos de Conciertos de Año Nuevo, de 1963 a 1979. Obras de Josef Strauss y Johann Strauss I y II.

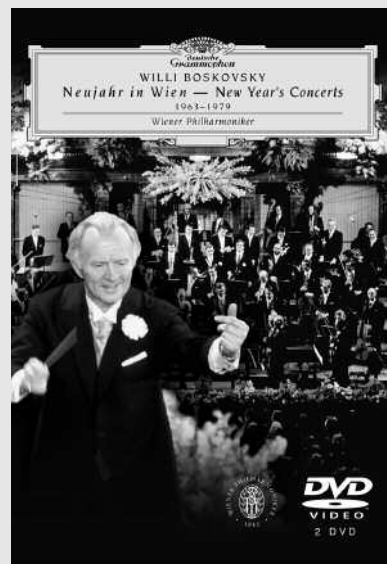
ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director y violín: WILLI BOSKOVSKY.

2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4002. ADD. 158'. Formato imagen: NTSC/4:3, color/blanco y negro. Formato sonido: mono. Código región: 0. Subtítulos en español (documental sobre Boskovsky). **PN**

Impagable documento protagonizado por el, posiblemente, mejor traductor de estas músicas como repetidamente se ha dicho desde las páginas de esta revista en numerosas ocasiones. Willi Boskovsky, concertino de la Filarmónica de Viena desde 1939 hasta 1971 y nombre indisoluble de los Conciertos de Año Nuevo, cuya dirección tomó de resultados de la muerte de su fundador Clemens Krauss en 1954 hasta su retiro en 1979, fue un violinista excepcional, "vienés de pura cepa", como dice él mismo en el documental que se adjunta en estos dos DVD, extraordinario solista y músico de cámara, siendo también el fundador del legendario Octeto de Viena y de su propio Conjunto Mozart de Viena. Grabó numerosos registros con los conjuntos citados, además de algún memorable ciclo de sonatas con Lili Kraus (las de Mozart para EMI), participando también como solista en el *Doble Concierto* de Brahms dirigido por Furtwängler y en algún concierto mozartiano en el Festival de Salzburgo con Carl Schuricht del que existe testimonio fonográfico. En el documental citado, habla

sobre su vida en la Filarmónica de Viena, sobre la música de los Strauss y sobre los principales directores con los que colaboró en la orquesta: Furtwängler, Knappertsbusch, Karajan y Böhm. De resultados de su colaboración con los filarmónicos de Viena, comenzó en sus últimos años una notable carrera de director, interpretando sobre todo *Divertimentos*, *Serenatas*, *Marchas* y otras composiciones de Mozart, además de operetas y abundante música de su querida familia Strauss. En Decca y EMI, además de en la *Edición Mozart* de Philips, pueden encontrar un valioso material fonográfico dejado por este estupendo músico.

Estos dos DVD nos traen el *Concierto de Año Nuevo de 1974* íntegro, más una serie de fragmentos de otros conciertos filmados los días primeros de los años comprendidos entre 1963 y 1979. Boskovsky dirige desde el podio con su violín, como hacía Johann Strauss en sus conciertos, se incluyen diversos toques humorísticos con participación de los propios músicos de la orquesta, y como hacíamos notar al principio, ninguno como Boskovsky para dotar a esta música de la esencia, expresividad, idioma y elegante rusticidad (valga la contradicción) que poseen sus pentagramas. Evidentemente, nuestro violinista-director no poseía los medios técnicos, ni el carisma, refinamiento y poder de comunicación de algunas batutas que hemos podido ver en algunas ocasiones (Krauss, Karajan, Kleiber, Maazel), pero la sugestión y el encanto de esta música nunca han sido tan evidentes como en sus manos, lo mismo que la entrega incondicional de orquesta y



público a su forma de concebir estos valses. Las filmaciones, algunas de ellas en blanco y negro, son excelentes, y el buen sonido monofónico permite apreciar en toda su riqueza tímbrica las diversas intervenciones de la Filarmónica de Viena.

Celibidache decía que la "tradición no se puede fijar". He aquí el sonido de una orquesta y una forma de recrear los valses y polcas de los Strauss que han permanecido a lo largo del tiempo, fijadas de forma indeleble. Para demostración, aquí tienen estos dos DVD imprescindibles para los que amen esta música imperecedera.

Enrique Pérez Adrián

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Arcil:** *Adagio, Imágenes y otras.* Pérez. Col Legno.78
- Bach:** *Sonatas para chelo.* Casals/Baumgartner. Urania.76
— *Suites para chelo.* Tortelier. EMI.74
— *Variaciones Goldberg.* Pesca. Claves.79
- Bach/Kuhnau:** *Magnificat.* York, Bartosz, Mertens/Koopman. Euroarts.106
- Bartók:** *Cuartetos.* Rubin. Brilliant.79
- Beethoven:** *9 Sonatas para piano.* Schnabel. EMI.74
— *Variaciones Diabelli.* Anderszewski. Virgin.106
- Berg:** *Lulu.* Silja, Mödl, Kmentt/Böhm. Andante.66
— *Wozzeck.* Berry, Goltz, Dickie/Böhm. Andante.66
- Berlioz:** *Sinfonía fantástica.* Karajan. Urania.77
- Biber:** *Sonatas del Rosario.* Bezno-siuk/Roblou. Avie.79
- Bliss:** *Cuarteto 2.* Maggini. Naxos.79
- Borodin:** *Sinfonía 2. C.* y E. Kleiber. Hänssler.80
- Brahms:** *Canciones.* Lemieux/MacMahon. Analekta. .80
— *Sinfonía 4.* Giulini. EMI.74
- Britten:** *Óperas 2.* Britten e. a. Decca.80
- Bruckner:** *Ave María y otras.* Rademann. Carus.80
- Canciones románticas.** Obras de Weber, Schubert y otros. Fischer-Dieskau/Höll. Brilliant.102
- Canciones rusas.** Obras de Musorgski, Prokofiev y otros. Rodgers/Vignoles. Hyperion.102
- Casadesus, R., J. y G.** Familia del piano. VAI.109
- Celibidache, Sergiu.** Director. Obras de Mozart, Prokofiev y otros. EMI.70
- Chaikovski:** *Sinfonía 5.* Karajan. Urania.77
- Chopin:** *Concierto para piano 1.* Arrau/Klemperer. Urania.76
— *Sonata 3 y otras.* Arrau. EMI. . .74
- Concierto de Año Nuevo 1974.** Valses y polcas. Boskovsky. DG.110
- Conciertos rusos para violín.** Obras de Khachaturian, Prokofiev y Glazunov. Fischer/Kreizberg. Pentatone.103
- Debussy:** *Cuarteto.* Zemlinsky: *Cuarteto 2.* Casals. H. Mundi.82
— *Fiestas y otras.* Bostridge/Drake. EMI.82
— *Preludios.* Ginés. Anacrusi. . .81
— *Rapsodia, Pieza.* Fors/Bielland. H. Mundi.81
- Dvorák:** *Cipreses.* Delmé. SOMM.83
— *Sinfonía 9.* Jansons. ROC. . . .67
— *Trios.* Trío de Viena. MDG. . .83
- Elgar:** *Concierto para chelo.* Du Pré/Barbirolli. EMI.75
- Falla:** *Obras para piano.* Meshulam. Brilliant.83
- Firkusny, Rudolf.** Pianista. Obras de Chopin, Janáček y Musorgski. Orfeo.68
- Fossa:** *Cuartetos.* Mela e. a. Stradivarius.83
- Furtwängler:** *Sinfonía 2.* Albrecht. Arte Nova.84
- Furtwängler, Wilhelm.** Director. Obras de Beethoven. EMI.70
- Garbizu:** *Misa.* Mandel. Claves. .84
- Gigli, Beniamino.** Tenor. Obras de Donizetti, Bizet y otros. Naxos. .69
- Glazunov:** *Sinfonía 5.* Serebrier. Warner.85
- Gounod:** *Mireille.* Masterson, Berbié, Lafont/Cambreling. Ponto. . . .72
— *Romeo y Julieta.* Norena, Hackett, De Luca/Hasselmanns. Naxos. . .69
- Graupner:** *Sonatas.* Antichi Strumenti. Stradivarius.84
- Grieg:** *Peer Gynt.* Froschauer. Capriccio.84
- Haendel:** *Oreste.* Nesi, Katseli, Magoulas/Petrou. MDG.85
— *Serse.* Von Otter, Piau, Tro/Christie. Virgin.85
- Hasse:** *Sonatas.* Epoca Barocca. Chandos.85
- Humperdinck:** *Hansel und Gretel.* Schwarzkopf, Jurinac, Panerai/Karajan. Urania.77
— *Hansel und Gretel.* Grümmer, Köth, Schech/Matzerath. Ponto. .72
- Janáček:** *Idilio y otras.* Strub. Profil.86
- Kagel:** *Rosa de los vientos.* De Leeuw. Winter & Winter.86
- Karajan, Herbert von.** Director. Obras de Walton, Sibelius y otros. EMI.70
- Kavakos, Leonidas.** Violinista. Obras de Stamitz, Haydn y otros. Orfeo. 68
- Kodály:** *Sonata para chelo.* Gyf-dadóttir/Erlensdóttir. Erma. . . .87
- Kremerland.** Obras de Liszt, Vustin y otros. Kremer. DG.104
- Kubelik, Rafael.** Director. Obras de Martinu, Hindemith y otros. EMI.71
- Lasalle, Cuarteto.** Obras de Schubert, Lutoslawski y otros. Orfeo.68
- Lefanu:** *Cuarteto 2 y otras.* Goldberg. Naxos.87
- Liszt:** *Sinfonía Fausto.* Argenta. Urania.76
- Llorca:** *Concierto italiano.* Voronkov. Columna Musica.87
— *Piezas.* De Eusebio. RTVE. . . .87
- MacCormack, John.** Tenor. Canciones y romanzas. Naxos. . . .69
- Mahler:** *Sinfonía 9.* Abbado. Euroarts.107
- Maja y ruiseñor.** Obras de Granados, Rodrigo y otros. De los Ángeles/Ros Marbà. EMI.75
- Martini:** *Sinfonía 6.* Kout. Arte Nova.87
- Mascagni:** *Cavalleria rusticana.* Björ-ling, Milanov, Merrill/Cellini. Naxos.69
- Méjico del s. XX I y II.** Obras de Velázquez, Márquez y otros. Ramos. Quindecim.103
- Mendelssohn:** *Athalia.* Rilling. Hänssler.88
— *Kyrie y otras.* Bernius, Carus. .87
— *Trio.* Beaux Arts. Warner. . . .88
- Messiaen:** *Visiones del Amén.* Hyperion.88
- Monteverdi:** *Madrigales, libro 2.* Cavina. Glossa.89
- Mozart:** *5 Conciertos para piano.* Haskil/Sacher. Urania.76
— *Conciertos para piano 12, 21, 23.* Say/Griffiths. Naïve.89
— *Conciertos para piano 13, 22, 26.* Landowska/Rodinsky. Urania. .76
— *Conciertos para piano 24, 26.* Casadesus/Szell. Urania.76
— *Conciertos para violín 1-3.* Scholz. Berrlin.89
— *Così fan tutte.* Souez, Helletsgruber, Brownlee/Busch. Naxos. . .69
— *Idomeneo.* Langridge, Kenny, Vaness/Haitink. NVC.107
— *Sinfonías 38, 40.* Bolton. Oehms.89
— *Variaciones, Fantasía y otras.* Per-rin. Atma.88
- Música Barroca Mejicana I y II.** Obras de Franco, Cevallos y otros. Franco. Quindecim.103
- Música para Carlos V.** Obras de Morales, Josquin y otros. Dixon. Signum.104
- Música de la iglesia ortodoxa rusa.** Obras de Ivanov, Nikolski y otros. Evez. Pentatone.104
- Netrebko, Anna.** Soprano. Obras de Mozart, Bellini y otros. DG. . .110
- Nicolaeva, Tatiana.** Pianista. Obras de Bach, Shostakovich y Beethoven. Orfeo.68
- Orff:** *Orpheus.* Prey, Popp, Wage-mann/Eichhorn. Arts.90
- Pachelbel:** *Cantatas.* Wilson. CPO.91
- Paganini:** *Sonata. Variaciones.* Bianchi/Preda. Dynamic.90
- Paradisi Gloria.** Obras de Poulenc, Szymanowski y otros. Rilling. Profil.105
- Pärt:** *Magnificat y otras.* Edison. Naxos.90
- Penderecki:** *Veni Creator y otras.* Kaljuste. Globe.91
- Pergolesi:** *Frate 'nnamorato.* Corbelli, Focile, D'Intino/Muti. Opus Arte.108
— *Serva padrona.* Carteri, Rossi-Lemeni/Giulini. Urania.77
- Prokofiev:** *Noches egipcias.* Jurowski. Capriccio.91
— *Sinfonía 5.* Mitropoulos. Orfeo.68
- Puccini:** *Fanciulla del West.* Zampieri, Domingo, Pons/Maazel. Opus Arte.108
- Purcell:** *Jehova y otras.* Christophers. Coro.92
- Quentin el joven:** *Sonatas.* Quentin. Etcetera.92
- Rachmaninov:** *Sinfonía 1.* Kocsis. BMC.92
- Raff:** *Sinfonías 8-11.* Albert. CPO.92
- Rameau:** *Arias.* Sampson/Skidmore. Hyperion.93
— *Piezas para clave en concierto.* London Baroque. BIS.93
- Reich:** *Triple cuarteto y otras.* Robertson. Montaigne.94
- Reiner, Fritz.** Director. Obras de Brahms, Wagner y otros. EMI. .71
- Reznicek:** *Der Sieger.* Jurowski. CPO.94
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. Obras de Beethoven, Schubert y otros. Brilliant.75
- Rosetti:** *Conciertos para flauta.* Meier.94
- Rossini:** *Cenerentola.* Home, Araiza, Bruscardini/Scimone. Ponto. . .72
— *Donna del lago.* Home, Blake, Araiza/Scimone. Ponto.72
— *Óperas en un acto.* Praticò, De Carolis, Rossi/Viotti. Brilliant. . .94
— *Zelmira.* Frutal, Custer, Siragusa/Benini. Opera Rara. . .95
- Schoenberg:** *Gurre-Lieder.* O'Mara, Lane, Haefliger/Craft. Naxos. . .97
— *Misa.* Nyland, Georg, Schulist/Siemens. Profil.97
— *Pierrot Lunaire.* Jansons/Engelen. Fuga Libera.96
- Schubert:** *Alfonso y Estrella.* Trost, Mei, Muff/Korsten. Dynamic. .109
— *Lieder.* Ludwig/Moore. EMI. . .74
— *Sonatas para piano.* Uchida. Philips.96
- Schumann:** *Amor de poeta.* Gerha-her/Huber. RCA.98
— *Lieder.* Fassbaender/Werba. Orfeo.68
- Schütz:** *Canciones sacras.* Messori. Brilliant.98
- Shostakovich:** *Sinfonía 4.* Gergiev. Philips.98
— *Sinfonías 4 y 15.* Rostropovich. Andante.98
- Sinfónica de Londres.** Cien años. Andante.73
- Smetana:** *Dalibor.* Gedda, Kubiak, Plishka/Queler. Ponto.72
- Sonatas en trío.** Obras de los Bach. Balsa, Pinet/Rannou. Zig Zag.105
- Stamitz:** *Obras para viola d'amore.* Teuffel/Fey. Hänssler.99
- Strauss:** *Burgués gentilhomme.* Järvi. Pentatone.100
— *Caballero de la rosa.* Steber, Stevens, Berger/Reiner. Naxos.69
— *Elektra.* Kuchta, Reznik, Björner/Ludwig. Ponto.72
— *Escenas de ópera.* Dessay, Lott, Koch/Pappano. Virgin.99
— *Vida de héroe.* Jansons. ROC.67
- Szeryng, Henryk.** Violinista. Obras de Mozart, Brahms y Beethoven. Orfeo.68
- Thirteen Drums.** Obras de Ishii, Miki y otros. Takehara. BIS.105
- Toscanini, Arturo.** Director. Obras de Brahms, Beethoven y otros. EMI.71
- Varady, Julia.** Soprano. Obras de Mozart, Strauss y otros. Orfeo. .68
- Vaughan Williams:** *Sinfonía 4.* Daniel. Naxos.100
- Verdi:** *Falstaff.* Pertusi, Álvarez, Moreno/Davis. LSO.101
— *Simon Boccanegra.* Pasquetto, Prokina, Miles/Elder. NVC.109
— *Trovador.* Callas, Di Stefano, Barbieri/Karajan. EMI.74
— *Trovador.* Lauri-Volpi, Bergonzi, Panerai/Basile. Ponto.72
- Vladigerov:** *Obras para violín y piano.* Roussev/Rozanova. Ambrosio.100
- Wagner:** *Siegfried.* Alwin, Heger, Melchior/Coates. Naxos.69
— *Tristán e Isolda.* Polaski, Brun-ner/De Billy. Oehms.101
- Welles:** *Primicias, Sonetos y otras.* Epple. Capriccio.101

MÁS ÓPERAS MÁGICAS

Hace tiempo que no venían por aquí nuevos lanzamientos de Opera Magic's, una casa que debe ser española porque los avisos legales los pone en castellano en los discos, y que ha presentado, valga la expresión, algunas novedades en estos meses de atrás, algunas muy interesantes y otras menos pero todas dignas de aparecer en este Baratillo, no ya por su precio —poco más de cuatro euros cada disco— sino porque en algunos casos recupera versiones que, además de haber estado mucho más caras, representan por sí mismas un producto de excelente calidad. Las restituciones sonoras son en todos los casos muy buenas aunque la presentación siga siendo espartana.

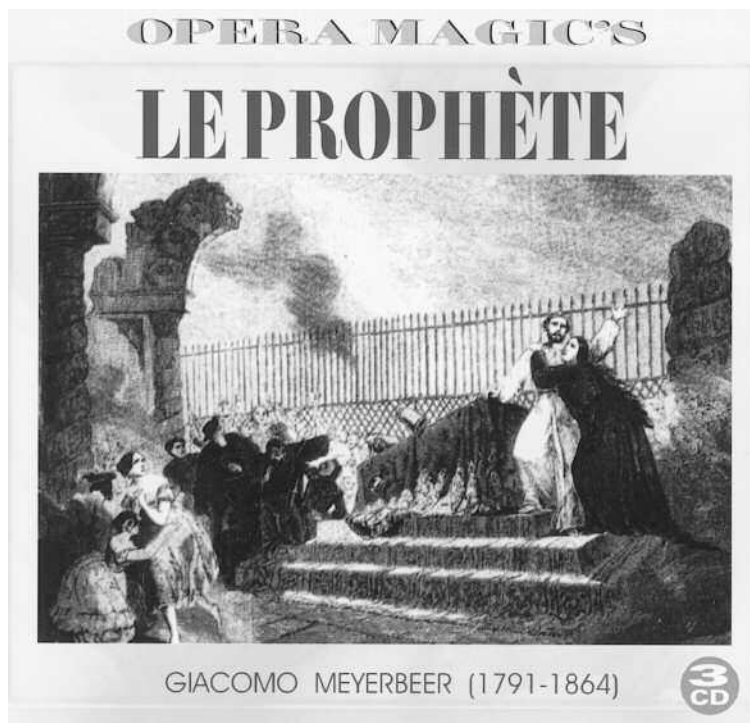
De las novedades de Opera Magic's llama especialmente la atención una obra que a lo mejor a ustedes no les gusta porque su autor ha acabado por no tener muy buena fama: *El profeta* de Meyerbeer. Yo la había escuchado en París hace muchos años y desde entonces no la había vuelto a oír, ni siquiera en disco. Y la verdad es que no está mal. Si se escucha en el punto medio entre el final del belcantismo y el primer Wagner la verdad es que vale la pena. Y tiene momentos vocales de mucha enjundia. Desde luego no la puede cantar cualquiera, y en esta versión, por ese lado, no hay problemas. Los papeles protagonistas corren a cargo de Marilyn Horne como Fidès y Nicolai Gedda como Jean De Leyde, y los dos andan sobrados. En roles secundarios hay gente tan competente como Margherita Rinaldi y Boris Carmeli, hoy demasiado olvidados. El director es Henry Lewis que, en aquel entonces —1970—, estaba casado con la Horne. La orquesta y el Coro de la RAI de Turín cumplen aceptablemente y la grabación es muy buena (OM24186).

Para amantes del bel canto tenemos una *Beatrice di Tenda* de Bellini, que para mí no es lo mejor de su autor pero que tiene suficientes atractivos como para ser escuchada con atención —además, a estos precios, si no funciona el experimento pues no pasa nada, reenvolvemos el disco y se lo regalamos a ese vecino que andaba un poco amostazado porque ponemos la música demasiado alta. El reparto es muy bueno. En primer lugar, y en el papel titular, tenemos a la malograda Angeles Gullín, esa cantante de voz poderosísima a la que una enfermedad retiró de las tablas demasiado pronto. Impresionan sus facultades, claro que sí. A su lado, el Orombello de un muy joven José Carreras, que lucía una voz preciosa y una entrega sin reservas y que no era de extrañar que arrebatará a las audiencias. Como Filippo, el gran Renato Bruson, barítono ideal para este tipo de papeles y que todavía sigue por ahí dando lecciones de arte. Las huestes sinfónicas son las mismas que en *El profeta* pero el director es, esta vez, Franco Mannino y el año 1973 (OM 24189).

Muy interesantes son también *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, en grabación tomada en la Royal Opera House Covent Garden londinense en 1981. Lo mejor de la versión es la prestación de un Plácido Domingo en plena forma que hace un gran Hoffmann, incluso para los que piensen que ese papel

era propiedad exclusiva de Alfredo Kraus antes y del brillante Roberto Alagna o de ese esforzado pero siempre interesante tenor que es Neil Shicoff, ahora. Su *Il était une fois...* es simplemente estupendo. Las mujeres están también muy bien. Olimpia es Luciana Serra, Giulietta es Agnes Baltsa, Antonia es Ileana Cotrubas, o sea, tres de las grandes voces de aquel momento.

Los hombres son Robert Lloyd como Lindorf, Geraint Evans como Coppélius, Siegmund Nimsgern como Dappertutto y Nicolai Ghiuselev como el Doctor Miracle, lo que quiere decir que ahí las cosas bajan bastante pues algunos de ellos —Lloyd y Nimsgern— son más bien cavernosos, Evans fue siempre mejor actor que cantante y Ghiuselev no esté en su salsa tártara. Nicklausse y La Musa corren a cargo de una correcta Claire Powell y luego encontramos en papeles secundarios a gentes como Robert Tear, John Rawsley y Gwynne Howell. La orquesta está dirigida por el siempre experto en estas lides Georges Prêtre, un director formidable en el repertorio francés y uno de los grandes maestros de



foso que quedan por el mundo (OM24185).

La Arabella de Strauss me ha decepcionado un poco. Le falta teatralidad, parece más una versión de concierto, quien sabe si porque ese día en Múnich, el año 1977, la gente estaba poco inspirada. Está, eso sí, muy bien cantada, como no podía ser menos cuando en el reparto figuran cantantes de la categoría de Julia Varady como Arabella, Edith Mathis como Zdenka, Dietrich Fischer-Dieskau como Mandryka y, en otros papeles, ilustrísimas del fuste de Kurt Böhme, Hertha Töpfer o Martha Mödl. Al mando del Coro y la Orquesta de la Ópera Baviera está nada menos que Wolfgang Sawallisch, y por él vale la grabación, que no desbanca a las grandes que ustedes y yo conocemos (OM24188).

Siguiendo con Opera Magic's, aprovecho para responder varias preguntas de amables lectores de esta sección. La primera, que el *Fidelio* dirigido por Böhm grabado en estudio en Viena en 1944 y aparecido bajo este sello, es, en efecto, el mismo que en excelentes condiciones acaba de publicar Andante junto al mítico de Furtwängler. También me preguntan por las grabaciones de Carlos Kleiber aparecidas en esta casa baratísima. Son las siguientes. *Otello*, en La Scala, en 1976, con Plácido Domingo, Piero Cappuccilli y Mirella Freni en los papeles principales (OM2404). *La bohème*, en La Scala, en 1979, con Luciano Pavarotti, Ileana Cotrubas, Piero Cappuccilli y Lucia Popp como elenco inigualable (OM24137). Y, de propina, *Carmen*, en la Staatsoper de Viena en 1978. Don José es Plácido Domingo, Carmen es Elena Obraztova, Escamillo Juri Mazurok y Micaela lo canta Isobel Buchanan. Un poquito peor de reparto, pues, que las otras dos, y el sonido es también peor —en los otros casos es bueno—, con alguna que otra saturación poco grata (OM24108).

ERNESTO HALFFTER

1905 - 2005



El pasado 16 de enero Ernesto Halffter hubiera cumplido cien años. Miembro de la llamada generación del 27 y perteneciente a una conocida e influyente saga musical española, el compositor irrumpió en el panorama de la época con su *Sinfonietta*, un preclaro ejemplo de neoclasicismo. Muy ligado a la figura de su maestro, Manuel de Falla —de quien concluyó *Atlántida*—, Ernesto Halffter se convirtió a su vez en una figura referencial de la música española de la segunda mitad del siglo XX.

SCHERZO agradece a D. Manuel Halffter, hijo del compositor, el material gráfico cedido para la realización de este Dossier.

UNA VIDA Y UNA OBRA A LA SOMBRA DE FALLA

Si repasamos la vida y la obra de Ernesto Halffter podríamos tener la impresión de que estamos ante un músico que fue desarrollándose a la sombra de un creador extraordinario, Manuel de Falla, que, ciertamente le marcó en no pocos aspectos como compositor. Pero la aportación de Ernesto Halffter a la música en general, y a la española en particular, excede el carácter de mero continuador, epígono o apéndice del insigne maestro gaditano aunque la continuidad estética entre uno y otro es indudable.

Ernesto Halffter Escriche nació en Madrid el 16 de enero de 1905. Su madre —catalana, uno de los aspectos biográficos coincidentes con Falla— era una gran aficionada a la

Ernesto Halffter. Londres, 1925



música y gustaba de tocar el piano. De ella recibió Ernesto sus primeras clases de música. Uno de sus tíos por parte de madre, Ernesto Escriche, era concertista de piano, y su hermano Rodolfo —cinco años mayor y que, como él mismo, llegaría a destacar en el campo de la composición— manifestó desde niño una clara inclinación musical. Así pues, el ambiente familiar era favorable al cultivo de la música que, en un principio y tratándose de niños como se trataba, supuso un acercamiento lúdico al arte de los sonidos. Federico Sopena en su *Historia de la música española contemporánea* (Ediciones Rialp, Madrid, 1976) escribe que “Ernesto y Rodolfo jugaban a componer desde muy pequeños, como haría después Cristóbal, su sobrino. Falla les conoce en Madrid, se empeña en cuidar la vocación de músico de Ernesto —es gracioso y *retablesco* que alguien de la familia, indignado, le llamase *titiritero*— que repartía su admiración entre la música española y la versión más sonriente de *los seis*, la de Poulenc”. Las biografías más simplificadas de Ernesto Halffter —esas que encontramos en enciclopedias, por ejemplo, o en los comentarios que acompañan a determinadas grabaciones— abundan en esa idea que, misteriosamente, ha hecho fortuna y posiblemente no se corresponda del todo con la realidad: el niño Ernesto que juega a componer, que aprende a componer él solito, y que llega un momento que entra en contacto con Falla, quien hace de él un compositor que va desarrollándose bajo su poderosa influencia; una influencia de la que parece no poder escapar por muchos años que llegara a sobrevivir al maestro. Obviamente esto no es así; o, al menos, no es solamente así o exclusivamente así.

Ernesto Halffter, además de recibir de su madre las primeras nociones de música y la mucha o poca importancia que tuviera su tío pianista en su aprendizaje y familiarización con la música, estudió música —además de con su propio hermano Rodolfo, considerado uno de los primeros maestros que le influyeron— con dos amigos de la familia, Ernesto Esbrí y Fernando Ember. Precisamente fue este último quien estrenó en 1922 *Crepúsculos*, composición pianística que despertó curiosidad en el mundo musical español hacia su joven autor. De un año más tarde data el famoso encuentro con Falla, de modo que la tan extendida idea de un Halffter autodidacta hasta cruzar su camino con el de Falla no es del todo cierta. Además, antes del encuentro con Falla hubo otro de gran importancia que propició el que ambos músicos establecieran un primer contacto; ése tuvo lugar entre Ernesto y Adolfo Salazar. Cuando Fernando Ember estrenó en 1922 *Crepúsculos*, Salazar quedó vivamente impresionado por el talento del autor de aquella obra. Salazar, entonces, envió a Falla la partitura de otra de las obras juveniles de Halffter, *Homenajes*, de 1922, para trío con piano, que causó una excelente impresión en el maestro. Falla anotó en la partitura autógrafa de esta obra un significativo “bravo”. Y, entonces sí, pero también gracias a Salazar, tiene lugar en 1923 el encuentro entre Falla y Halffter. Falla acepta al joven compositor como discípulo suyo e incluso le confía al año siguiente la dirección de la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla que el propio Falla ha contribuido a crear —su confianza en Halffter era total y acerca de los esbozos que dejó de su obra incompleta, *Atlántida*, decía que “Ernesto ya los entenderá”. Halffter fue el director titular de esta orquesta durante su primera etapa; la segunda empezó en 1936 cuando Manuel Navarro asu-

mió la dirección. Precisamente Manuel Navarro grabó la parte solista de *Noches en los jardines de España* en una versión dirigida por el propio Halffter. De esta grabación realizada en 1930 y publicada junto a otras joyas discográficas en torno a la música de Falla por Almaviva (DS-0121), cabe destacar que no se trata de la versión original sino de una reorquestación —muy respetuosa con el original— concebida para orquesta de cámara y debida al que fuera organista y maestro de capilla de la catedral de Sevilla Eduardo Torres.

El contexto cultural

Halffter, por aquellos años, además de aprender de Falla —de hecho Halffter está considerado el único discípulo directo del maestro gaditano— se benefició del contacto con otras importantes figuras de la cultura española de la época. Halffter se relacionó con los poetas de la Generación del 27, fue gran amigo de José Ortega y Gasset y de, entre otros, Salvador Dalí. Cabe recordar que en la partitura autógrafa de una de sus obras pianísticas juveniles, la *Marche joyeuse*, de 1922, Dalí pintó su autorretrato, y que de 1923 datan sus *Dos canciones de Rafael Alberti*. Precisamente en esta última composición se advierte ya una primera influencia de Falla en cuanto a los afectos musicales de Halffter. Falla descubrió a Halffter la música de Scarlatti y su neoclasicismo característico ya se percibe con claridad en esta obra. La música de Halffter es, ya, optimista. En palabras de Federico Sopena, “la alegría de Halffter humaniza toda una época de la música española”. Stravinski, Poulenc, Falla sobre todo, los maestros españoles del pasado incluido —por supuesto— Scarlatti, todo ello contribuye a configurar un estilo propio en el que las referencias están claras. Halffter parte del último Falla, el del *Concierto de clave* y el del *Retablo de maese Pedro*, y es habitual resaltar una estética común entre estas obras —y otras del último período creativo de Falla— y la composición que dio fama y renombre al Halffter juvenil, la *Sinfonietta*, de 1925. Con esta obra Halffter obtuvo el reconocimiento del mundo musical español a través del Premio Nacional de Música que le fue concedido ese mismo año. Desde entonces se le consideró un valor importante de la nueva música española y su nombre —y, por extensión, su música— empezó a “sonar” más allá de los Pirineos. En esta composición Halffter abunda en la voluntaria influencia de Scarlatti, consecuencia de la definitoria de Falla y la *Sinfonietta* llega a representar a la música española en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea que se celebró en Oxford en 1931. Pero el reconocimiento dentro y fuera de su país parecía no ser suficiente como para desprenderse de la poderosa influencia que sobre él tenía la figura y la música de Falla según se desprende de las palabras de Sopena que, como las anteriormente citadas, proceden de su trabajo acerca de la música española contemporánea al que ya nos hemos referido: “Halffter no resuelve la disyuntiva entre nacionalismo y universalidad y se queda en un precioso, magistral oficio que sortea el problema, acudiendo a un pintoresquismo alegre, radiante, bajo una forma de compromiso”. Sopena, aunque discutible en sus juicios y observaciones acerca de Halffter, se nos aparece como un observador atento y detecta en Halffter una cierta tendencia casticista: “Halffter hereda el cariño por el casticismo de Chueca que aparecerá en obras posteriores”. No es este, pero, el casticismo de un Rodrigo o de un Turina, su mundo es otro y la cercanía con Stravinski y Les Six resulta del todo evidente. Era un músico de su tiempo, decididamente neoclásico pero también sin ningún interés por el dodecafonismo y los deseos de rigor que llegaban desde el área germánica. Si a menudo se ha dicho que la música española del siglo XX se debatía entre

un compromiso con los vientos que soplaban desde Alemania y los que llegaban desde Francia, el caso de Halffter es meridianamente claro, como también es claro, por poner un bien ejemplo distinto al suyo, el de Gerhard. Pero... uno y otro estaban en deuda con la música de la tierra que les vio nacer, absorbiendo de modo natural un cierto nacionalismo musical (que es una denominación que, dicho sea de paso, ya deberíamos ir sustituyendo por alguna otra más afortunada). Gerhard parte de Pedrell, su maestro, maestro éste a su vez de Falla. Gerhard incluso se acercó en más de una ocasión a un cierto neoclasicismo y en algunos momentos Halffter, a pesar de ser fundamentalmente tonal como siempre lo fue Falla, gusta de experimentar con la armonía. De hecho, es que no son excluyentes entre sí las dos grandes influencias que convivieron en la música española durante decenios y es esta una cuestión que merecería ser objeto de un serio estudio. Figuras como Rodrigo, Morera, Vives, Toldrà, Sorozábal, Rodríguez Albert, Homs, Julio Gómez, Conrado del Campo, Cassadó y otros dibujan un panorama tan diverso como fascinante que va más allá de renovadores y conservadores, de francófilos y germanófilos, de neoclásicos y vanguardistas... Y, por supuesto, Halffter fue bastante más que —aunque indiscutiblemente también— una especie de creador a la sombra de Falla.

Influencias y enseñanzas

Pero las coincidencias y encuentros con Falla y su música son numerosas, esto es así. En 1927 nos encontramos a Halffter divulgando música española en París —adonde había llegado para tomar clases de quien fue su segundo maestro importante, Maurice Ravel—; en el programa, *El amor brujo* de Falla. Un año después da a conocer en la capital francesa su *Sinfonietta*. Su actividad entonces se centra simultáneamente en la composición y en la dirección de orquesta. En 1928 se casó con la pianista portuguesa Alicia Cámara Santos y diez años después nació el hijo de ambos. Su nombre, por supuesto, Manuel, en honor de Falla, quien es, además su padrino. En 1938 Halffter emprendió la orquestación de las *Siete canciones populares españolas*, punto de partida, como en tantas otras ocasiones, de una obra propia posterior, las *Seis canciones populares portuguesas*, de 1940. Tras una breve estancia en Sevilla como director del conservatorio de la capital andaluza desde su nombramiento como tal en 1934, a partir de 1935 se estableció en Lisboa, donde residiría hasta 1954. En la capital portuguesa fue nombrado en 1942 profesor adjunto del Instituto Español y allí, al poco tiempo tras su llegada, compuso una de sus obras más justamente célebres, la *Rapsodia portuguesa*, de 1939 y revisada en 1951.

Por aquellos años el estilo de Halffter está ya claramente definido y a las influencias iniciales se le añade la de Ravel como expresión de lo muy provechosas que fueron las enseñanzas del maestro vasco, pero su escritura armónica, extraordinariamente refinada, presenta una personalidad propia sin dejar de ser obra de un neoclásico de lo más genuino con tendencias folclorizantes e incluso casticistas (en el sentido rodriguiano del término) y una gran preocupación por la forma que patentiza rotundamente su adscripción al movimiento que tuvo entre sus grandes realizaciones y entre sus más acabadas expresiones el *Concierto de clave* de Falla. El neoclasicismo definitorio de Halffter y su cercanía al espíritu de Les Six, común a otros compositores españoles de su tiempo, hizo creer a la crítica del país que existía un grupo equivalente al francés, haciendo fortuna la denominación de Grupo de los Ocho, cuyos miembros serían, junto a Ernesto Halffter, su hermano Rodolfo, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Juan José Mantecón, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha.



Ernesto Halffter dirigiendo la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla. 1924. A la izquierda, Manuel de Falla observándole.

Manuscrito del *Concierto para guitarra y orquesta*.
Fecha y firmado por el autor



En 1954 los herederos de Falla piden a Halffter que termine la inconclusa *Atlántida* que el maestro no pudo acabar al llegarle la muerte a pesar de los largos años de trabajo que empeñó en ella. Muchos asocian el nombre de Ernesto Halffter a este trabajo —y algunos como tío de Cristóbal— pero aun siendo, evidentemente, más que el músico que terminó *Atlántida* —y también más que el tío de Cristóbal— el hecho de concluir esta obra de su maestro ya es algo importante. En 1961 se estrenaron en Barcelona algu-

nos fragmentos de *Atlántida* de Falla después de los trabajos realizados sobre ella por Halffter. La cita fue en el Gran Teatre del Liceu y el director fue Eduard Toldrà. La inolvidable Victoria de los Ángeles y el barítono Raimon Torres fueron los solistas principales. Al año siguiente, se estrenó en la Scala de Milán la versión escénica de la obra, con dirección escénica de Margarita Wallmann y con Thomas Schippers a la batuta. Ese mismo año sube al escenario de la Ópera de Berlín con dirección escénica de Franco Zeffirelli y Eugene Jochum dirigiendo la orquesta y el coro. Tras una nueva versión escénica que se representó en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1963 —dirigida por Juan José Castro— la obra dejó de ofrecerse como composición escénica optándose a partir de entonces por darla a conocer como oratorio. De hecho así, como oratorio, se refería el propio Falla al hablar de este proyecto que no pudo concluir. Acerca de la versión final Enrique Franco escribió: “Decía Falla que las obras, después de compuestas, no sólo han de escucharse. El autor debe *vivirlas* para revisar aquello que crea conveniente. Halffter, identificado con su maestro, volvió sobre *Atlántida*, perfeccionó y suprimió algo de lo hecho con notable inteligencia y esfuerzo —principalmente de la segunda parte— y, en 1976, mostró su conformidad con la denominada versión de Lucerna dirigida por Jesús López Cobos en la ciudad suiza que, con la recuperación de algunas páginas, presenta Frühbeck de Burgos en el Teatro Real de Madrid al año siguiente. Edmon Colomer, en 1992, ha vuelto sobre la misma versión en la que introdujo algunas mínimas selecciones, en búsqueda de la mayor unidad y lógica del discurso”.

Precisamente en 1976, el año en que se presentó en Lucerna la versión que se considera la definitiva, se conmemoraba el centenario del nacimiento de Falla. Halffter actuó como director de orquesta en Argentina, además de ofrecer algunas conferencias, con tal motivo. La primera gira actuación de Halffter en Buenos Aires había tenido lugar mucho antes, en 1932, cuando también dirigió en Lima y La Habana divulgando también la música de su maestro. Y volvió a Buenos Aires otra vez, en 1971, y el motivo fue, una vez más, recordar a Falla, con ocasión del vigesimoquinto aniversario de la muerte del compositor andaluz. Tres años después compuso *Homenaje a Salvador Dalí*, obra basada en un poema del pintor, con motivo de la inauguración del Teatro-Museo Dalí de Figueras. Los afectos estéticos y personales de Halffter continuaban siendo válidos; se añadieron otros pero éstos continuaron pesando mucho: la Generación del 27, Dalí, el neoclasicismo, Les Six y, por supuesto, Falla.

El 1983, en reconocimiento a su trayectoria musical, recibió por segunda vez el Premio Nacional de Música y diez años antes fue nombrado académico de Bellas Artes de San Fernando. Precisamente su primera actividad como académico fue pronunciar un discurso acerca de la importancia del magisterio de Falla.

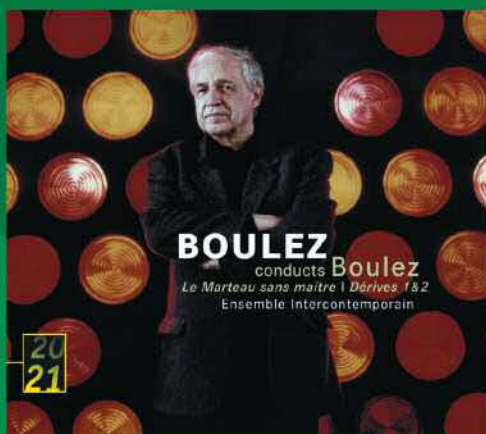
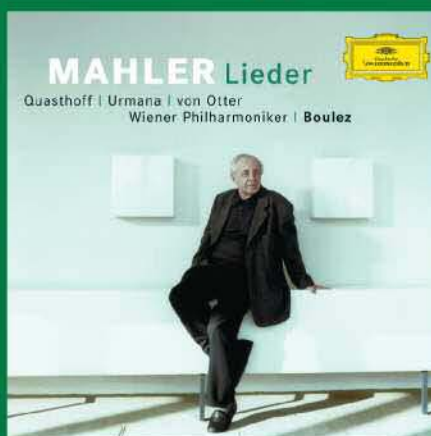
Su primera composición conocida es una pieza para piano, *El cuco*, compuesta a los seis años de edad. Después, toda una vida que se coronó con una serie de obras de madurez que patentizan una nueva influencia de Falla producto de los trabajos realizados sobre *Atlántida*. Así surgieron diversas obras religiosas como *Canticum in P. P. Johannem XXIII* (1964), *Canticum elegiacum in memoriam Pierre de Polignac Praeclarissimi Principis* (1966) y *Salmos* (1967). Después, ya en los últimos años de su vida, se dedicó especialmente a la composición pianística, con obras como *Sonata* (1986), *Nocturno otoñal* (1987), *Homenaje a Joaquín Turina* (1988), *Homenaje a Rodolfo Halffter* (1988), *Homenaje a Federico Mompou* (1988) y otras.

Ernesto Halffter murió en Madrid el 5 de julio de 1989.

Josep Pascual

BOULEZ

2005



Pierre Boulez: The Three Piano Sonatas
Paavali Jumppanen, piano
20/21 Series



CD 00289 477 5328

Gustav Mahler: Song Cycles
Kindertotenlieder, Anne Sofie von Otter
Lieder eines fahrenden Gesellen, Thomas Quasthoff
Rückert Lieder, Violeta Urmana
Wiener Philharmoniker



CD 00289 477 5329

Pierre Boulez: Le Marteau sans maître*; Dérive 1 & 2
Hilary Summers, soprano*
Ensemble Intercontemporain
20/21 Series



CD 00289 477 5327

Béla Bartók: The Piano Concertos
Piano Concerto n° 1: Krystian Zimerman, Chicago Symphony Orchestra
Piano Concerto n° 2: Leif Ove Andsnes, Berliner Philharmoniker
Piano Concerto n° 3: Hélène Grimaud, London Symphony Orchestra



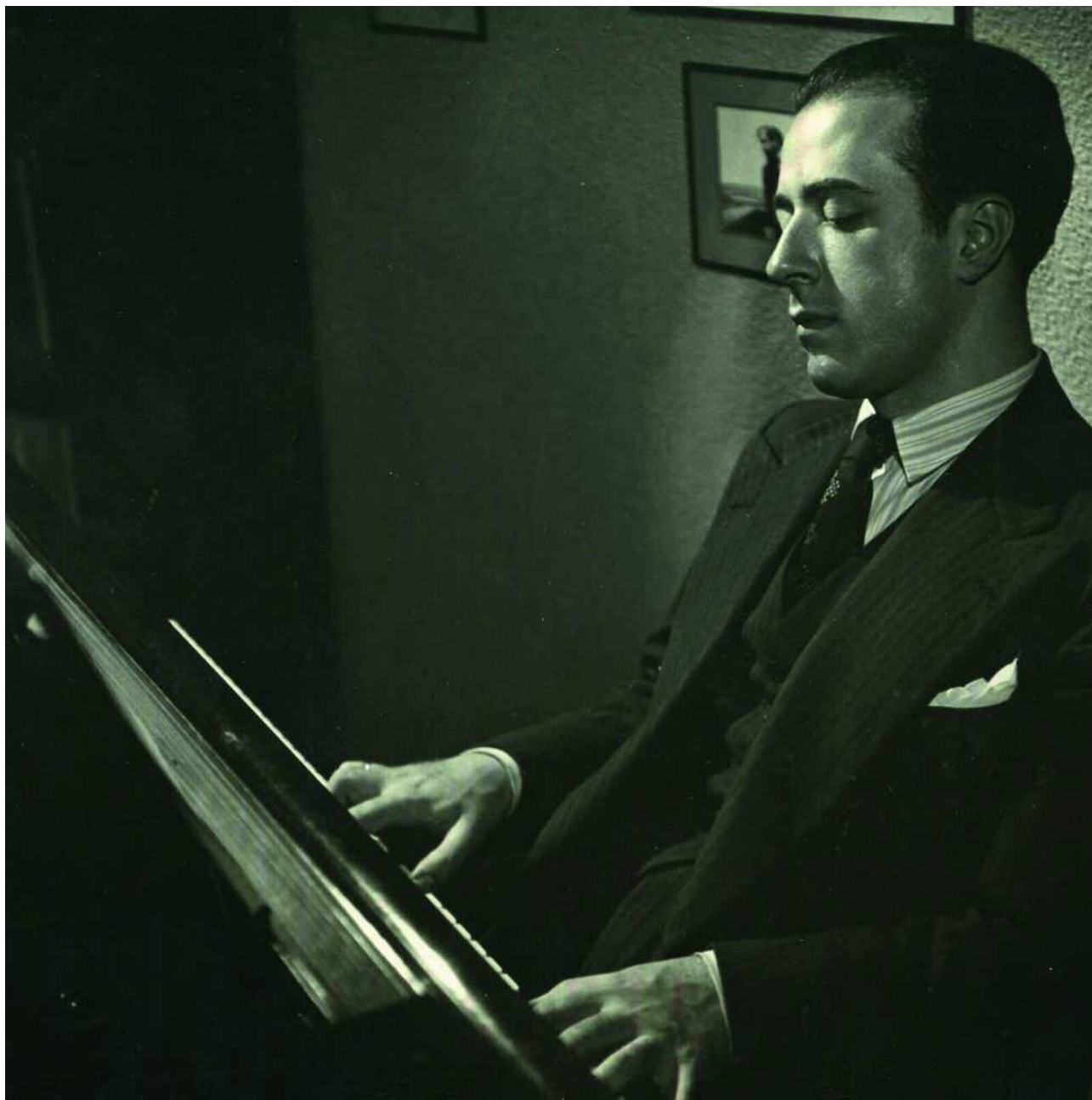
CD 00289 477 5330



ENTRE EL ESPÍRITU Y LA LETRA

Es habitual que se establezcan secuencias en la vida musical, que se atribuyan magisterios y sobre todo herencias, en particular cuando el punto de partida es un gran maestro. Y en una historia musical —igual que ocurre con la de las artes plásticas— que aparece narrada con tal discontinuidad como la española, en la que los genios aparecen y desaparecen como por generación espontánea, si bien es cierto que la continuidad no ha sido la característica de una sociedad marcada por fuertes vaivenes, ni ha habido realmente centros de enseñanza o sitios de coincidencia que potenciasen los intercambios generacionales, las herencias deben plantearse con cierta prudencia y sobre todo con espíritu crítico. Se suele decir erróneamente que España tiene una historia de grandes figuras ais-

ladas, caso de Goya, de Falla, de Picasso, que surgen y no dejan continuidad. Pero en el arte, y en general en la cultura, nada se da aislado; puede haber sí individuos con características personales sobresalientes como los citados que llegan a lo más alto, pero por lo general siempre lo hacen con antecedentes, en diálogo con su tiempo, y consecuentes. Aspecto que suele estar ausente en la historiografía musical en la que hay trabajos monográficos sobre tal o cual artista, sobre un grupo si se quiere, pero no se analizan las relaciones intergeneracionales, incluso entre diferentes disciplinas. De este modo, es frecuente leer por ejemplo en cartas y escritos de miembros de la generación del 27, siempre en versión autobiográfica, su fidelidad al magisterio de Falla. Y no hay por qué dudar de ello, lo que hay que analizar son



los resultados de su trabajo y ver qué tipo de influencias ha dejado en realidad Falla en los jóvenes de su tiempo y si ha sido realmente comprendido. Lo que es indudable es la continuidad generacional y la adopción de una serie de elementos formales generados por Falla; tratamientos armónicos —véanse las superposiciones y el juego de las resonancias—, la fidelidad al documento popular o tradicional, la distancia con la cita textual, etc.

Lo cierto es que entre los compositores de la generación siguiente a Falla varios estudiaron sistemáticamente —casos de Julián Bautista, Fernando Remacha y Salvador Bacarisse— no con él sino con Conrado del Campo, o Robert Gerhard que lo hizo con Schönberg, mientras que el resto optó por enseñanzas menos organizadas, más de carácter autodidacta, y cuando ya tenían cierta formación acudían a él para consejos puntuales. Para entonces ya, salvo Turina, Falla y Esplá, referencias de entonces, estaban lejos de Madrid.

Muchos de los integrantes de la generación del 27 visitaron a Falla en su carmen de la Antequeruela y recibieron sus consejos prácticos de mayor o menor envergadura, pero quienes trabajaron con él más de cerca fueron en principio Rosa García Ascot, presentada a don Manuel —que aún vivía en Madrid— por Pedrell, después de la muerte de Granados en 1916, y Ernesto Halffter, que llega a Granada más tarde, de la mano de Salazar, dando lugar a una relación de algunos años, tanto de estudio como de colaboración, como ya se ha establecido en diversos trabajos.

Pero, ¿se puede sostener que alguno de ambos sea en realidad continuador del pensamiento musical de Falla. Se da esta circunstancia en su obra? Esto no supone ningún juicio de valor, no quiere decir que sea mejor o peor una u otra cosa, y es necesario aclarar que en un contexto internacional de ruptura generacional eran posibles otros caminos, y sobre todo en momentos en que había figuras sumamente atractivas en el espacio exterior —como le ocurrió a Gerhard— y que quizá eran más compatibles con las ansias de modernidad de la joven generación destruida por la guerra civil. Caso también de Igor Stravinski, por ejemplo, que ejerció indirectamente un indudable magisterio sobre algunos de ellos.

Referencias

Lo que sabemos es que Falla, a su llegada a Argentina, propone un programa de conciertos en el que toma en consideración a algunos miembros de su generación, y de la siguiente incluye a Ernesto Halffter, su discípulo, pero también a Joaquín Rodrigo.

Una referencia importante para discutir esta cuestión, además de los testimonios musicales de la nueva generación y algunas reflexiones sobre la estética del *Retablo* y del *Concerto* de Falla, se encuentra en las ideas sobre el arte nuevo y la tradición que discute y propone José Ortega y Gasset a partir de 1914, una figura a la que tradicionalmente no se la vincula a lo musical porque, desde los sugerentes escritos de Federico Sopena de los años cincuenta, se le ha considerado sordo e indiferente a la música. Muy poco se ha profundizado sobre el efecto del pensamiento de Ortega y Gasset en la producción musical española de su tiempo, idea en general menospreciada dada la falta de documentación que avale una relación personal del pensador y crítico con los músicos españoles, ya que ni siquiera son citados en sus escritos. Federico Sopena es quizá, como hemos dicho, quien más avanza en el tema en algunas ocasiones, aunque lo salda con su disconformidad personal ante esta aparente falta de sensibilidad del filósofo hacia sus contemporáneos músicos, apreciación lejana a la realidad.

Ortega, excelente observador de la estética de su tiempo ejerce sin duda a través de sus reflexiones una clara



Ernesto Halffter y Adolfo Salazar. San Sebastián, 1924

influencia en la producción y planteamientos progresistas de la música de esos años cuyos abanderados director fueron Falla y Salazar. En otras ocasiones se ha estudiado¹ su relación con Falla a partir de las *Meditaciones del Quijote*, que Ortega da a conocer en 1914 editado por la Residencia de Estudiantes, punto de encuentro de diálogos creativos, más tarde centrados en la misma redacción de la *Revista de Occidente*, en la que hay testimonios importantes sobre la construcción de la expresión musical de su tiempo.

Adolfo Salazar en su atractiva perspectiva de crítico es quien también aporta datos relevantes en este sentido, y más que en sus valoraciones historicistas es en sus artículos de reflexión en los que toma distancia de la inmediatez que a veces afectó su objetividad. Conmovido al conocer el *Retablo de Maese Pedro* estrenado en Madrid en versión de concierto en 1924, prepara un artículo para la *Revista de Occidente*² en el que manifiesta su adscripción a las ideas de José Ortega y Gasset. A tal punto llega la coincidencia que cuando más tarde escribe su visión crítica sobre la cuestión del nacionalismo, hace explícita su admiración por las ideas del filósofo que precisan de tal modo —dice— nuestra actual situación dentro de la música “que estuve tentado de acusar recibo al gran escritor diciéndole: “¡Eso es lo que estamos haciendo los músicos desde algún tiempo!”³.

También el crítico Martínez Arconada escribe casi al



Ernesto Halffter, Teresa Berganza y Jesús López Cobos, durante el ensayo general de *Atlántida*, 21-10-1988, para la inauguración de Auditorio Nacional de Música de Madrid. (Foto cedida por el profesor Pedro Machado de Castro)

mismo tiempo en su libro *En torno a Debussy*: “a José Ortega y Gasset le debemos todos los jóvenes el elogio por esa audacia suya de llegar de vez en cuando a nuestro círculo polémico”, y “sólo este hombre, con altura filosófica, ha tenido el atrevimiento de acercarse a la plaza pública de los gritos juveniles para saber hasta qué punto nuestra algarazara tenía justificaciones”.

Volviendo a “Polichinela y maese Pedro” el artículo para la *Revista de Occidente*, Salazar usa como punto de partida un argumento que Ortega había expuesto en *Musicalia*, definiendo desde el punto de vista del oyente dos actitudes antagónicas ante el goce de la música; una de “concentración hacia adentro y otra de concentración hacia afuera”. La primera la atribuye Ortega a la escucha de una música romántica, en la que más que a la música en sí “atendemos al flujo de emociones que suscita en nosotros”, mientras que la música de Stravinski o de Debussy nos lleva a fijarnos en lo específicamente musical, estableciendo a partir de ello una escucha hacia afuera.

A partir de estas ideas Salazar se sitúa para su análisis de ambas obras en el otro polo, en el del creador, y señala que en el caso de Stravinski, éste “talla y recorta el gesto sonoro” proyectando hacia fuera su *Polichinela* dándole actualidad, en tanto que Falla lo que hace es modelar hacia adentro el episodio cervantino “convirtiéndolo en nueva sustancia poética”, evocando, y por tanto utilizando un recurso más específico que le conecta necesariamente a un número menor de espectadores.

“Stravinski, en *Pulcinella*, ve la farsa. Falla, en *maese Pedro*, ve la poesía”, dice Salazar. Así, si seguimos la idea

expresada por Ortega, esto implica también una adscripción de la actitud de Falla al espíritu romántico, al de la expresión de sentimientos íntimos, que lleva a la poesía, y a una expresión musical “más intensa e inefable”, y la de Stravinski al de lo clásico, que conduce a la farsa y a una música que acompaña, que explica, que resulta más objetiva.

Pero esta dualidad —ya presente en el *Retablo*— prefigura a la vez otro camino que se ha de definir en el propio Falla a partir del *Concerto*. Situado el *Retablo* en el contexto de “la deshumanización”: véase la inverosimilitud de los personajes, “a quienes miramos accionar, charlar, atravesar grandes peligros y morir con la tranquila certeza que se trata de muñecos”, una muestra de este *distanciamiento* que pregona la estética generacional que desmitifica el hecho popular para transformarlo en metáfora; el muñeco es el actor, no muy distante de su relación con el tratamiento musical de la pantomima, y cuando Falla introduce en la escena el personaje humano en el último episodio del *Retablo*, lo hace en la figura de Don Quijote, subrayando la ambigüedad y distancia con lo real. Pero es el mismo personaje cervantino el que manifiesta en ese contexto “un propósito en el corazón”.

Si atendemos en cambio a la obra en sí, el objeto artístico, señala Ortega, es tal sólo en la medida en que no es real; “nuevo sentido del arte, perfectamente claro, coherente y racional”, que tiende a la deshumanización, al arte en sí.

Martínez Arconada habrá de profundizar en estas reflexiones con una lectura sumamente interesante de tres momentos, de tres formas de la creación relacionadas con la música y la escena representadas en los casos de Wagner,

Debussy y Stravinski. Mientras que “los personajes de ‘Tristán’ vuelan; los de ‘Pelléas’ sueñan; y los de ‘Petrouschka’ bailan. He aquí [en estas] tres etapas: la pasión, el sentimiento y el gesto. Mientras los personajes de ‘Tristán’ y de ‘Pelléas’ viven en castillos con espadas en la mano y propósito en el corazón, los personajes de ‘Petrouschka’ viven en una caseta de feria rusa, sin corazón y sin espadas; muñecos nada más, que para hacer algo viven sus gestos con una ficticia realidad de retablo”. Un retablo que llegaría sumamente enriquecido en la propuesta de Falla.

Arte trascendente

Llegado el *Concerto* Falla asume otra forma de hacer música. Es obra sin encargo previo ni acuerdo con libretistas o editores, (rasgo que conecta con la nueva generación para quienes la música ya no es un objeto de intercambio); no admite puesta en escena ni desarrolla un argumento ni una adscripción geográfica o histórica definida, o textual, sino fundamentalmente ideológica, comprometida con una concepción del arte marcada por una opción trascendente, en la que realiza su idea de una tradición espiritual, concepto que le alejará notoriamente de las experiencias de los músicos y artistas jóvenes que, impulsados por otras corrientes ideológicas, se adscriben primero a la idea del arte por el arte (postulados que Falla había propuesto en 1915) y, más tarde, coincidiendo con las crisis de la República, se vuelcan a alentar el reflejo de la gran tradición artística en el pueblo llano, verdadera reserva en ese sentido, lo que les lleva a un compromiso si no partidario sí ideológico.

Falla hablaba mucho del espíritu y de la letra, y la joven generación absorbió en realidad esta última. ¿Cabía otra posibilidad, era posible entender aquello que proponía Falla en esos años simplemente a la vista de sus obras? No lo sé, pero lo cierto es que su espíritu no se manifestó en ninguno de los miembros de la joven generación, que asumirá las enseñanzas de Falla más desde una perspectiva formal que conceptual. Esto no debe sorprendernos si tenemos en cuenta la lectura que Albéniz, Granados y el mismo Falla hicieron de las propuestas de Pedrell, en este caso en un sentido puramente conceptual más que formal, es decir más del espíritu que de la letra.

Los jóvenes se reconocen pertenecientes a una tradición de la música española y la hacen suya, pero su actitud estética y vital llevará la historia por otro camino. También los jóvenes posteriores a Debussy reniegan definitivamente del gran maestro en cuanto a hacer suyo su espíritu; utilizan aportaciones de su lenguaje pero se distancian de su esencia.

El nuevo enfoque está relacionado con otra de las ideas que Ortega introduce en *La deshumanización*, la del “arte como juego”; un arte “sin trascendencia alguna”, descargado de todo patetismo y —como dice Ortega— de “una esencial ironía”.

Este será el terreno de los jóvenes músicos que comienzan su producción en los años veinte, y cuya síntesis puede situarse en la *Sinfonietta* que Ernesto Halffter compuso trabajando con la guía y orientación de Falla en los mismos años en que los borradores e ideas fundamentales del *Concerto* estaban avanzados. Tanto esta obra como el *Retablo*

están muy presentes musicalmente en la partitura de Halffter, cuya capacidad musical sorprendente le permitió absorber las enseñanzas del maestro. Pero, quizá lo que no fue posible leer entonces, o no les interesó, en la cambiante dinámica creativa de Falla, no solo en el lenguaje sino en las ideas, fue la diferencia entre ambas obras maestras, lo que explica en cierto modo la relación de Falla con la nueva generación y en particular con su discípulo más reconocido en el terreno de la composición, o mejor dicho la opción que representa su música.

Es interesante constatar cómo el *Concerto* y la *Sinfonietta*, que significan una, la consagración definitiva —en sus diversas acepciones— del lenguaje de un compositor y la otra, el primer paso de relevancia y una gran obra de un muy joven músico¹, plantean ya caminos conceptualmente divergentes.

Y para ello, siguiendo la línea propuesta por Salazar en el artículo mencionado sobre Falla y Stravinski, podemos decir que la reflexión, el trabajo *interior*, característica propia en el lenguaje del *Concerto*, e incluso del *Retablo*, se encuentra con un ejercicio más de carácter formal en la *Sinfonietta*, obra que mira y que se proyecta más hacia el exterior, con algunos rasgos de intención de superficie, no de superficialidad, como se dan también en *La vida breve* de Falla, una obra de juventud. Se hacen aquí también evidentes aquellas diferencias ya comentadas que Salazar encontraba en el *Retablo*, es decir la “mirada hacia adentro”, frente al lenguaje más externo del *Pulcinella* stravinskiano o de la misma *Sinfonietta* de Ernesto Halffter.

La nueva generación, que reconoce en Falla al maestro de referencia, no deja de incorporar ingredientes de su tiempo que en cierto modo contradicen la esencia del pensamiento del compositor gaditano. Me refiero a la presencia en ella de las experiencias del *Groupe des Six* de París o de las ya más consagradas de Stravinski que Ernesto Halffter por ejemplo conocía tan bien. El neoclasicismo adopta *la deshumanización del arte* y va a las formas.

Falla, como puente generacional, mantiene todavía una relación con un arte que se creía comprometido con la especie humana, cargado de seriedad y responsabilidad en lo que hace a la relación del artista con la sociedad, y con una visión trascendente de su misión, y además que se traduce a través de la sensibilidad. Los más jóvenes seguirán un camino divergente, reconociéndose en una tradición, pero renovado, y si bien en algunos casos llegaron a asumir un compromiso social muy fuerte, su trabajo musical no tenía otra trascendencia que la artística o la política coyuntural.

Así culmina un proceso en el que la modernidad se instala definitivamente en el panorama de la música española, dando paso a las experiencias nuevas de los jóvenes que, inspirados en el ejemplo renovador de Falla, aunque en algunos casos leyendo más la letra que el espíritu, emprenden su camino hacia las vanguardias. A ello sucederá una época en la que se producen intentos de convergencias formales con las propuestas señaladas por Falla, con las consiguientes divergencias conceptuales.

Jorge de Persia

¹ Jorge de Persia: *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, 2003.

² “Polichinela y Maese Pedro” se publica en *Revista de Occidente* en mayo de 1924. Véase además el artículo “España como nación musical”, *El Sol*, 1927, incluido un par de años más tarde en *Música y músicos de hoy. Ensayos sobre la música actual* Madrid, Edit. Mundo Latino, 1929.

³ Adolfo Salazar: “España como Nación musical”.

⁴ Ernesto Halffter trabaja en la *Sinfonietta* entre 1925 y 1927 en que se estrena; el estreno del *Concerto* tiene lugar en 1926.

ERNESTO HALFFTER Y SU ENTORNO CULTURAL

La irrupción de un creador en la vida conlleva una transformación de la naturaleza que le rodea, como si, de alguna manera, su presencia ampliara el cauce de ese río, que es el vivir, y desviara sensiblemente su corriente. A su vez, el desarrollo y resultado de su proceso creativo es modelado, en gran parte, por el entorno natural que le rodea. Este proceso dialéctico no funcionaría en absoluto sin contar con el genio personal del sujeto. El creador actúa como nexo del pasado y el devenir, asume la herencia de la tradición y lanza su mirada al futuro. A esa visión le llamamos arte, talento, ciencia o, simplemente, forma de energía que nos empuja y nos ayuda a permanecer en el mundo de una manera diferente a nuestros antepasados.

Ernesto Halffter es de esos creadores que iluminan su tiempo. Su obra es antorcha que, como testigo, recoge de sus inminentes predecesores y, a su vez, desvela y aclara su alrededor y su futuro inmediato. Precisamente, por ser autodidacta y no haber tenido que doblegarse a los rigores de la academia, su obra es esponja en cuanto absorbe todo lo que le ofrece el ambiente que le rodea de forma natural, abierta a otra tradición que no es la estrictamente canónica y, debido a esa independencia, mantiene una fluida relación con la vida y sus múltiples expresiones no estrictamente musicales. Por otra parte, el hecho de ser descendiente de alemanes por familia paterna, le

permitió prestar oído a otras fuentes y beber de otras aguas distintas de aquellas a las que acudían sus coetáneos españoles. Ciertamente su intuición particular le llevó a caminar por esos senderos diferentes. Siendo casi un niño, ya acompañaba al piano a su abuelo cuando cantaba melodías tradicionales alemanas que, con su hermano Rodolfo, había arreglado a partir de un libro que su tía les había hecho llegar desde Königsberg.

Aunque los hermanos Halffter recibieron las primeras lecciones musicales de su madre española, Francisca Escriche, que era una correcta pianista —hermana del concertista de piano Ernesto Escriche—, tuvieron una educación un tanto peculiar para una familia de la época. Los dos estudiaron en el Colegio Alemán de Madrid, simultaneando el bachillerato con las clases de armonía impartidas por Francisco Ebrí, un director de banda que había sido ganador del Premio Roma, y más tarde continúan su formación pianística con Fernando Ember, un músico húngaro que se instaló en la capital española al estallar la Primera Guerra Mundial, llegando a participar activamente en los acontecimientos venideros de la vida musical española. Por supuesto que Ernesto Halffter siguió casi a rajatabla la vocación afrancesada pregonada por Manuel de Falla, en contraposición al germanismo aún reinante en nuestro panorama nacional, pero no cabe la menor duda de que el ambiente donde se desarrollaron sus primeros pasos fue decisivo para el futuro compo-

Ernesto Halffter, Pablo Casals y Aaron Copland. Montecarlo, abril de 1955



sitor. De hecho, su segundo trabajo creativo consistió en una serie de cinco canciones sobre textos de Heinrich Heine, concebida desde la más pura atmósfera del lied alemán, en donde palabra y música se funden en una misma estructura, sujetando así cualquier intento vago de dejarse llevar por el incienso de los versos. A principios de 2005, como uno de los primeros acontecimientos del centenario, tuvimos la oportunidad de escuchar cuatro de las *Cinco canciones de Heine*, a cargo de la mezzosoprano Elena Gragera y el pianista y musicólogo Antón Cardó, gracias a la minuciosa reconstrucción de este último a partir de los fragmentos manuscritos encontrados en el archivo del compositor. Se trata de un trabajo de juventud, lleno de expresividad contenida, que anunciaba un devenir totalmente distinto, más propio de un músico centroeuropeo que de un compositor hispano. Sin embargo, en 1922, un año antes de mantener el primer encuentro con Falla en el madrileño Café Lyon d'Or, escribe *Hommages (Petite suite pour trio)* para violín, violonchelo y piano, y la *Marche joyeuse* para piano que, tanto por la evidencia de sus titulaciones como por el estilo y el aroma de sus respectivas escrituras, muestran ya un importante cambio de rumbo y un decidido gusto por lo francés.

Como apunta el crítico Adolfo Salazar —mentor y guía, junto con Falla, de la generación musical del 27 o de la promoción de la República, como a él le gustaba llamarla, especialmente de Ernesto Halffter, con quien mantuvo una estrechísima vinculación—, antes de estallar la Gran Guerra Europea, en España imperaba el gusto por la ópera italiana y el sinfonismo alemán; y los compositores que en aquellos momentos tenían mayor presencia representaban, de alguna forma, el criterio romántico, como son los casos de Conrado del Campo, Vicente Arregui o Esplá, que había estudiado en Alemania. “Mientras Strauss asombraba universalmente por todo el ámbito de España — escribe Salazar—, Madrid se puso desde el primer instante a favor de Falla, y con él, de Debussy, de Ravel, del resto de los músicos de Francia y de lo que empezaba a escucharse en Rusia”.

Eran tiempos agitados y apasionantes para la cultura y la música española. Desde 1910 ya se venía hablando de la regeneración del país, no como un proceso natural de su historia, sino como una actitud ideológica impulsada por las intenciones de sus protagonistas, principalmente de las conciencias más dotadas: intelectuales, educadores, artistas, escritores, músicos, políticos, científicos, catedráticos o filósofos. Las condiciones paupérrimas de la España rural, su analfabetismo, la incomunicación de sus pueblos por defecto o ausencia de la más elemental infraestructura, la relación casi feudal que los trabajadores del campo seguían manteniendo con sus patrones, a pesar de los movimientos obreros e intentos revolucionarios de finales del XIX y principios del XX y, por otra parte, la incipiente y tímida situación industrial, localizada en los núcleos urbanos de las grandes ciudades, propiciaron el despertar de esas conciencias. La Institución Libre de Enseñanza, fundada bajo los aires de la Restauración, en 1876, va a alcanzar rasgos de oficialidad ante el gobierno liberal de 1907, constituyéndose en vaso catalizador de toda una amplia gama de opiniones e ideas que contribuyeron a levantar el espíritu de la regeneración social y cultural. El Ateneo de Madrid, que desde sus orígenes, en 1844, había servido de propagador de las ideas canovistas, se fue radicalizando en sus planteamientos, convirtiendo sus salas en auténticos gabinetes de estudio y discusión donde se fraguaron muchos proyectos y estrategias de esta nueva etapa. En 1915, el Ateneo rinde un homenaje a Manuel de Falla y Joaquín Turina, y la música de cámara suena entre sus paredes, no ya como un recuerdo nostálgico de los salones románticos, sino como anticipo de un nuevo paisaje sonoro. También, en ese mismo año, inicia su actividad la Sociedad Nacional de Música, que a través de sus organizaciones de conciertos y conferencias públicas, va a jugar un papel importante en la revitalización y puesta al día de nuestro panorama musical hasta 1922.



Ernesto Halffter y Henryk Szeryng. Barcelona, 1967

Contradicciones

Todas estas contradicciones o, si se quiere, circunstancias contrapuestas que se complementan, posibilitaron el inicio de una reactivación de la vida musical en la ciudad. El Madrid del joven Halffter que, hasta pocos años atrás había vivido una época de decaimiento en lo que respecta a la música, va a ver incrementada su actividad en conciertos sinfónicos, recitales de cámara, renacimiento de sociedades filarmónicas, producciones operísticas, formaciones corales, mayor presencia crítica en las publicaciones periódicas y, como resultado de todo, un fuerte aumento de la afición. Pero quizás el factor más importante para que todo este proceso pudiese llevarse a cabo fue la naciente clase burguesa, que veía en la música un testimonio de su propia existencia; es decir, este nuevo estadio social no sólo fomentaba los usos y costumbres musicales para saciar su diletantismo o su sed cultural, en un intento de recuperar los años de retraso con respecto de sus homólogos europeos, sino que necesitaban un sonido nuevo que le reflejara, dejando constancia de sus gustos y progresos. Todo ello hizo posible el nacimiento de un lenguaje musical que, desde la herencia de la tradición, enfilara el horizonte de la modernidad. Sin embargo, la historia nunca es directa y lineal, sino que, en su recorrido sinuoso, pliega lo uno y lo otro, anverso y reverso de una misma experiencia. Así, en medio de todo ese deseo de novedad, surge un gusto por lo autóctono y lo popular. El conocimiento de esa otra realidad de los pueblos españoles, en parte propiciada por la Institución Libre de Enseñanza y su afición por la antropología sociocultural, hizo escarbar en la tradición, no con los ánimos nacionalistas del pasado reciente, sino como hilo conductor del verdadero lenguaje de los hombres. En este caso, los rastreadores de la tradición española, procuraron conservarla en su pureza, limpia de malas yerbas y de su propia



Ernesto Halffter con Igor Markevich. Francia, 1972

retórica: aquella que le obligaba a permanecer encerrada en las mazmorras del pasado. Así pues, la tradición es fuerza liberadora, en el sentido en que apuntaba Ortega y Gasset, luz y empuje a su vez hacia el futuro. No es extraño, por tanto, ni que los poetas, novelistas, pintores o compositores utilizaran elementos regionales y populares en sus obras, al tiempo que descubrirían una manera diferente de representación, como en el caso de Machado, Valle Inclán, Solana, Juan Ramón Jiménez o Falla. Del continuo contacto de este último con Ernesto Halffter resurgió en el joven músico una modélica forma de acercarse a la raíz, sin detenerse en ramajes ni accidentes anecdóticos: fórmula o espíritu que pronto se extendería los compositores de su generación. Lo mismo ocurrió entre los poetas. Como si fuera el trasaso de una sabiduría alquímica, Machado y Juan Ramón donaron la fórmula de oír el alma de la canción o el romancero a los jóvenes Lorca, Alberti o Cernuda.

Puede decirse que 1922 fue la fecha del inicio público de Ernesto Halffter como compositor. El 27 de marzo de ese año tuvo lugar en el Hotel Ritz un concierto de Fernando Ember donde da a conocer las primeras obras del joven alumno, creando entre la afición madrileña unas buenas expectativas. Al año siguiente, el propio Ember ofreció un recital de piano en la Residencia de Estudiantes, donde estrenó la *Marche joyeuse*, ante un público previamente interesado en conocer las obras de los nuevos compositores españoles. La Residencia, constituida en 1910, a partir de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, organismo que a su vez nació de la Institución Libre de Enseñanza, fue un lugar casi sagrado y decisivo para la regeneración de la cultura. Ernesto Halffter entró con buen pie y allí, no sólo encontró una audiencia atenta e interesada, sino apoyo, debate, intercambio de ideas, entusiasmo y amistad. Bajo la tutela de Alberto Jiménez Fraud, la Residencia jugó un papel importantísimo en el progreso de la música, las artes y las letras en lo que se ha denominado como Edad de Plata que, según José Carlos Mainer, abarca desde 1902 a 1939, aunque su mejor momento se vive precisamente entre los años 1922 y 1936, fechas coincidentes con el adveni-

miento y ascensión de la Generación del 27. La Residencia fue concebida, en un principio, para alojar a los jóvenes estudiantes, investigadores y creadores que tenían que desplazarse a Madrid desde sus respectivos lugares de origen para terminar sus carreras y proyectos. Sin embargo, la intención de sus directivos y su espíritu fundacional aspiraban a otra causa más alta que a servir como simple hospedaje. En definitiva, se trataba de ampliar la formación de los residentes en los más variados frentes de la cultura, al par que propiciar el debate y la crítica desde el instinto de la renovación y el respeto a la libertad como esencia del individuo. Pronto, los actos de la Residencia trascendieron sus propios muros y llegaron a convertirse en uno de los principales focos de atracción de la vida cultural e intelectual española. Sus sencillas salas y galerías eran frecuentadas por los más prestigiosos personajes de la época, pudiendo llegar a coincidir Don Miguel de Unamuno, Juan Ramón, Ortega y Gasset, Don Ramón Menéndez Pidal o Manuel de Falla. Este último, admirado amigo de Jiménez Fraud, llegó a asesorar y preparar más de un concierto. Por allí pasaron Ricardo Viñes, Manuel García Morente, Oscar Esplá, Eduardo Martínez Torner, que desarrolla una importante labor musicológica y etnográfica, como la edición, en 1923, de *El Delphin de Música*, de Narváez, en el primer cuaderno de la *Colección de Vibelistas Españoles*, o la selección de la lírica tradicional española, en 1923, y publicada por la misma Residencia: dos trabajos que iban a influir en la línea estética de la nueva generación y, de manera peculiar, en la obra de Lorca, Alberti y Ernesto Halffter que, por aquellos años ya andaban por la casa con Salvador Dalí, Luis Buñuel, Moreno Villa, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, y también Bal y Gay, Rosa García Ascot, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Gustavo Durán o Rodolfo Halffter.

Encuentro con Lorca

Lorca, aún en su tierra granadina, ya había publicado, en 1921, *Libro de poemas*, donde mostraba con naturalidad hasta qué punto un artista del siglo XX era capaz de utilizar los ritmos y metros tradicionales, no sólo sin dejar de pertenecer a su tiempo, sino con la mirada puesta en su futuro. Amante y estudioso de la música, había conocido personalmente a Falla en Granada, en 1919, entablando una amistad que iba a tener grandes consecuencias en la obra del poeta. No es extraño que, al llegar a Madrid, encontrase en la figura de Ernesto Halffter —recomendado por el maestro gaditano— un gran interlocutor para conversar sobre sus inquietudes musicales. Lorca poseía unos considerables conocimientos de la música popular que, por su intuición, genio y gracejo, sedujeron al joven Halffter y cimentaron la base de una buena relación amistosa, como bien puede confirmarse en las cartas cruzadas de 1923, en la partitura de *Valencia II, pasodoble torero* o en *Crepúsculos*, fechadas ese mismo año, con dibujos y dedicatoria autógrafa del poeta o el manuscrito del poema *Cortaron tres árboles*, dedicado también a Ernesto Halffter.

El 9 de junio de 1923, nuestro compositor “volvió a estrenar” para el público y los amigos de la Residencia el *Quatuor à cordes*, interpretado por el Quinteto Hispania, que ya lo había estrenado en la Sala Aeolian dos días antes, obteniendo un reconocimiento, ya no como simple promesa, sino como un autor de la nueva hornada que destacaba sobre todos los demás por la intensidad de su expresión, el dominio de las formas, la seguridad de su escritura y, sobre todo, por su inspiración. A partir de ese momento, su nombre y figura van a estar unidos a los designios de esta institución que frecuentará siempre que esté en Madrid, pues a partir de esta fecha comienza un intenso itinerario como autor y director de orquesta que le obligará a pasar grandes temporadas fuera de su domicilio habitual, ya sea por la beca de la Junta de Ampliación de estudios para proseguir sus estudios en París, por su traslado a

Sevilla como primer director de la Orquesta Bética fundada por Falla, por sus viajes a Londres, Colonia, Niza o Berlín para dirigir conciertos de música española o por su doble residencia en Lisboa, a partir de su casamiento con la pianista portuguesa Alicia Camara de Santos.

Mientras, en el corazón de Europa, Schönberg ya había establecido los principios seriales de la música dodecafónica, procedimientos que tardaría en ser adaptado por los músicos españoles, salvo en el caso de su discípulo en Berlín y Viena, Roberto Gerhard, miembro del Grupo Catalán de los Cinco que, junto con Baltasar Semper, Manuel Blancafort, Federico Mompou, Eduardo Toldrá y Ricardo Lamote de Grignon, conformaría con el Grupo de Madrid, y varios compositores sueltos de la periferia, aquello que llamamos generación musical del 27, a pesar de sus diferencias, para entendernos. El debate entre la música alemana y francesa seguirá siendo el eje fundamental sobre el que giren los distintos compositores de la época y del que Ernesto Halffter, por su ascendencia, educación y fluidez amistosa y profesional con Falla y Salazar, se convertirá en su ecuaníme moderador, no siempre de forma imparcial. En París, por ejemplo, ya el Grupo de los Seis había atraído su atención y la de varios músicos españoles, conmovidos por el estreno de *La creación del mundo* de Darius Milhaud en 1923, el mismo año que se estrena en Sevilla *El retablo de Maese Pedro*, de Falla. El compositor francés sería invitado cinco años más tarde por la Residencia a una dar una conferencia-concierto, en la que disertó sobre el enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo, ahondando en las características más importantes de los músicos más recientes de su país, de la experiencia de su grupo, destacando la permanencia del espíritu francés como símbolo de marca y referencia. Al año siguiente, en 1929, llegó Francis Poulenc y, aunque la crítica se lamentaba de la indiferencia que su presencia había suscitado en la vida musical española, sí que fue acogido con gran interés por parte de los jóvenes compositores, sirviendo de preámbulo a la presentación del Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid en 1930: Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha y Juan José Mantecón. Las palabras de Gustavo Pittaluga antes del concierto, seguían las pautas y el tono de Poulenc, en cuanto a su deseo de respirar aires nuevos y poder moverse en un espacio de mayor libertad.

Volviendo unos años atrás, podemos contemplar a un Ernesto Halffter implicado en el proceso renovador de aquellos años, participando de las mismas inquietudes que los poetas y pintores e interesado en la correspondencia de las artes. En 1925 obtuvo el Premio Nacional de Música con *Sinfonietta*, el mismo año que Rafael Alberti ganó el de Literatura por su *Marinero en tierra*. Precisamente, en este libro, el poeta gaditano le dedicó al compositor madrileño el poema *Trenes*, de la misma manera que *Si mi voz muriera en tierra* a su hermano Rodolfo y *Pirata* a Gustavo Durán. Ernesto Halffter había captado totalmente la impronta lírica albertiana, el color de su discurso, su dinámica y el mundo metafórico de su primer poemario porque, de alguna manera, coincidía con su postura ante la tradición. Los dos eran dueños de un lenguaje refinado, culto, aéreo y luminoso que, con la suficiente autonomía para iniciar su vuelo, se paran a escuchar el incesante silbo que suena desde un pasado remoto, lo contemplan, lo retoman y continúan el camino, ya herederos, integrados en el clamor constante. La naturalidad de Alberti para trazar las líneas de sus versos es la misma con la que Halffter diseña una melodía. Todo esto tiene su explicación en la *Sinfonietta*, que recupera antiguos elementos de la tradición para mezclarlos con los aciertos del presente. Así, los tamizados ecos de Scarlatti se dan la mano con ciertos alardes rítmicos contenidos en *La historia del soldado* de Stravinski, escrita tres años antes. El autor se sumerge en el espíritu del siglo XVIII desde una absoluta contemporaneidad, como lo hiciera Falla en el *Concierto para clave*, compuesto

casi paralelamente. En 1923, Ernesto Halffter compone *Dos canciones*, sobre poemas de Rafael Alberti contenidos en *Marinero en tierra: Mi corza blanca y La niña que se va al mar*. Es curioso que en la primera de las canciones, su título figure de forma distinta a como está escrito en el original, que es "La corza blanca". No sé se debe a un error, errata o simple capricho del compositor, pero lo cierto es que así ha constado desde el principio en todas las ediciones. En el primer tomo de sus memorias, *La arboleda perdida*, escribe el poeta: "Entretanto, tres jóvenes compositores —Gustavo Durán, Rodolfo y Ernesto Halffter—, entusiasmados con el corte rítmico, melódico de mis canciones, pusieron música a tres de ellas. De ese trío, las de Ernesto, maravillosas —*La corza blanca*— consiguió, a poco de publicada, una resonancia mundial. Las otras dos —*Cinema* y *Salinero*— eran bellas también y se han cantado mucho. Pero es que Ernesto Halffter, entonces verdadero muchacho prodigio, había logrado algo maestro, sencillo, melancólico, muy en consonancia con el estilo antiguo y nuevo de mi letra, cuyo lema había tomado yo del *Cancionero* de Barbieri. Asimismo se hizo famosa *La niña que se va al mar*, del propio Ernesto, que no fue incluida en la edición por razones de espacio". (Alberti se refiere a la primera edición de *Marinero en Tierra*, de 1925, en donde se incluyen las tres partituras correspondientes a los tres autores citados, la carta que Juan Ramón Jiménez le envió elogiando su poesía y el dibujo que le hiciera Vázquez Díaz; y el lema de Barbieri es la cita anónima del siglo XV que encabeza el primer poema, y que sirve al compositor para abordar la canción con cierto espíritu renacentista).

Volver a Góngora

Como se ve, Ernesto Halffter se integró plenamente en el ambiente de los jóvenes artistas que, sin saberlo aún, iban a constituir la generación más importante del siglo XX. Sin embargo, ni él, ni los restantes compositores del Grupo de Madrid participaron en el crucial acto que hizo posible la denominación original del 27 como cifra numérica y emblema de la generación. La fecha no era otra que la coincidente con el centenario de Góngora, poeta marginado y poco leído a causa de la dificultad de su lenguaje, metáforas y sintaxis, y del que el estudioso Dámaso Alonso proponía una reivindicación a partir de su relectura. En abril de 1926, a Salinas, Alberti, Fernández Almagro y Gerardo Diego se les ocurre hacer una convocatoria a algunos poetas, escritores y músicos amigos para organizar un homenaje al gran poeta cordobés. De esa reunión sale Alberti nombrado como secretario del mismo y la propuesta de encarar varios trabajos que versaran sobre diferentes aspectos de la obra de Luis de Góngora, ya fueran poemas, estudios sobre cada uno de sus libros, una antología de poesía española en su honor, desde Lope de Vega a Rubén Darío, un álbum de dibujos y otro musical. A Ernesto Halffter lo responsabilizaron de la edición de un cuadernillo que reuniera varias partituras de los compositores españoles y extranjeros invitados a participar en el homenaje, y que publicaría, junto a los otros, la revista *Litoral* de Málaga. El propio Alberti cuenta en sus memorias: "Dos músicos ilustres, Manuel de Falla y Oscar Esplá, habían concluido sus homenajes, con textos de don Luis. Falla: *Soneto a Córdoba*, para canto y arpa; y Esplá: *Epitalamio de las Soledades*, para canto y piano. Ni los Halffter, ni Adolfo Salazar cumplieron su promesa. De los trabajos de dos músicos extranjeros, Ravel y Prokofiev, que proyectaban adherirse, nunca supimos nada, ¡Qué lástima!" Aunque tampoco contestaron otros escritores, como Machado, Juan Ramón o Ortega, la ausencia de los Halffter en este proyecto señala el poco interés que la figura de Góngora suscitaba entre los músicos o, al menos, la poca conciencia de que tal homenaje iba a ser, junto con el organizado por el Ateneo de Sevilla, el bautizo de lo que inmediatamente sería llamado como Generación del 27. Pero, al margen de fechas arriba o abajo u oportunidades puntuales, lo que sí es cierto es que los

compositores del momento —al menos los ocho que integraron el Grupo de Madrid y los cinco que más tarde configurarían el Grupo de Barcelona— participaron de los mismos deseos renovadores, actitudes regeneracionistas y respeto a la tradición —una *tradición liberadora*— de los primeros protagonistas generacionales, como quedó claro, por parte de Pittaluga, en las palabras preliminares del *concierto fundacional* antes mencionado y en la ejecución de las obras que integraban el programa.

La gran actividad musical y literaria de la Residencia de Estudiantes, a partir de 1930, coincidió con el pleno apogeo creativo de nuestro compositor. Años atrás, entre 1927 y 1928 había escrito *Sonatina*, en su concepción primitiva como ballet, en adaptación para piano y en versión de concierto, estrenada esta última en el Palacio de la Música de Madrid, el 11 de febrero de 1928, revalidando así, ante el público, la crítica y el mundillo artístico, su talento creativo. Ernesto Halffter era ya un músico maduro a los veinticinco años de edad, respetado, no sólo ya en su entorno madrileño, sino en varios ambientes internacionales. Sobre todo, encomiado por Falla y Salazar como el músico más consistente y mejor formado de toda su promoción. A pesar de sus constantes viajes, actividad creativa y conciertos, nuestro autor no dejó de frecuentar a sus amigos y, en particular, la Residencia, colaborando en sus actos y asistiendo a ellos cada vez que se lo permitían sus compromisos. Así, en 1931, el Cuarteto Rafael ofrece un concierto donde se tocan obras de Stravinski, Goossens, Bacarisse y Rodolfo Halffter, y, en ese mismo año, se representa la versión escénica de *La historia del soldado*, de Stravinski, dirigida por el propio Ernesto Halffter, con escenografía de Cipriano Rivas Cherif y producción plástica de Daniel Vázquez Díaz. La traducción de los textos de Ramuz era de Luis Cernuda, que recitaban las marionetas en sustitución de los actores. Los intérpretes procedían de la Orquesta Filarmónica de Madrid y el programa se completaba con *Tres piezas para cuarteto de cuerda*, por el Cuarteto Rafael y *Tres piezas para clarinete solo*, a cargo de Aurelio Fernández. Se trataba de un concierto homenaje que reivindicaba la figura del compositor ruso como dinamo de la nueva música en vísperas de su quincuagésimo aniversario. En cierto modo, puede decirse que aquel concierto fue una especie de ventana abierta a la música europea y a las vanguardias de la época, a la que se asomaron los jóvenes artistas españoles con auténtica curiosidad y, en algunos casos, con devoción. El artífice de todo esto fue principalmente Ernesto Halffter quien, a través de Falla, estudió a fondo y analizó la obra del autor de *La consagración de la primavera*, transmitiendo su entusiasmo al conjunto de su generación. En 1933, el propio Stravinski, volvía a ser invitado por la Residencia para dar un recital de su obra con su amigo y violinista Samuel Dushkin y, de nuevo, la colaboración del clarinetista Aurelio Fernández. El maestro ruso, que también actuó en la Sala Capitol, dirigiendo un repertorio de sus obras orquestales, ofreció en el acto de la Residencia un programa de sus últimas obras transcritas por él mismo para violín y piano y alguna para clarinete. No es de extrañar, que de todos los músicos que arroparon la estancia de Stravinski en Madrid, Ernesto Halffter era quien tenía más complicidades con su estilo, forma y lenguaje. A pesar de la inclinación por la música francesa, seguía existiendo en nuestro compositor una resistencia a dejarse llevar por el propio empuje de su dicción o por cierta ambigüedad de sus formas, y es en la postura stravinskiana donde encuentra una clara respuesta a sus preguntas sobre la estructura y la conciencia de los límites de la obra.

Con el advenimiento de la República, la música y el arte en general tuvieron un mayor apoyo oficial. Los primeros gobier-



En su estudio de Madrid

nos republicanos se ocuparon de la música, no sólo por la afición particular de muchos de sus miembros, sino porque sabían que la verdadera transformación social del país tenía que fundamentarse en el hecho sonoro como uno de sus más sólidos pilares educativos. En junio de 1931 se fundó la Junta Nacional de Música, encargada de aconsejar y diseñar las líneas maestras de lo que sería la política musical del nuevo régimen. Entre sus miembros estaban, naturalmente, Salazar, cuyo ideario y antiguo proyecto sirvió como filosofía básica de este organismo, Esplá, Bacarisse y Ernesto Halffter, quien por su sensibilidad y experiencia, contribuiría, durante los primeros años, a dar vida y formalizar todos esos buenos propósitos, difíciles de llevar a cabo en una sociedad poco o nada familiarizada con la música.

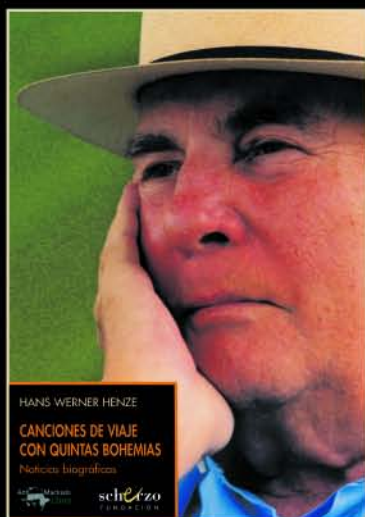
En 1933 volvió a Sevilla y allí dirigió de nuevo a Stravinski, esta vez con la Orquesta Bética, en un concierto de gran importancia para la vida musical de la capital andaluza. Encomendado por el Ministerio de Educación, inauguró oficialmente el Conservatorio Superior de Sevilla, con la ayuda de Federico García Lorca, Manuel de Falla, José Hernández Díaz y José María Pemán y, al año siguiente, es nombrado catedrático de Conjunto Vocal e Instrumental y, posteriormente, director del centro para bien de los sevillanos, ya que, desde esa responsabilidad y, desde sus inquietudes renovadoras organizó una serie de conciertos y actividades que transformaron la vida cultural de la ciudad. Allí encontró amistad, alegría, buen caldo de cultivo, pero no la tranquilidad que necesitaba para proseguir el ritmo de su creación, pues las cuestiones burocráticas y administrativas derivadas del cargo le atormentaban y le quitaban tiempo para dedicarse a componer y dirigir. “He sufrido tantísimo durante los dos años y medio de Conservatorio —le escribe a Falla—, y he sacado tan amargas experiencias que, de repetirse una temporada semejante —aun pequeña— acabaría conmigo”.

Poco antes de estallar la guerra civil, Ernesto Halffter participó en el acontecimiento musical que coronó los años plateados de la cultura española. Se trata del XIV Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, que se celebró en Barcelona en abril de 1936. Fue un acontecimiento que atrajo la atención de la crítica y composición extranjeras, pendiente de cuanto en España sucedía en aquellos momentos, ya agitados y cruciales. Era la primera vez que un festival de estas características se celebraba dentro de nuestras fronteras. En su marco se estrenó el célebre *Concierto para violín*, de Alban Berg, que acudió invitado por su condiscípulo Roberto Gerhard. Ernesto Halffter dirigió un concierto con la Orquesta Filarmónica de Madrid, cuyo programa incluía su *Sonatina*, *La Nochebuena del diablo*, de Esplá, y *El sombrero de tres picos*, de Falla. Puede decirse que así concluía esta etapa importante del compositor, para quien la música, no se limitaba solamente a un ejercicio de pura expresión personal, sino que era el resultado de una serie de experiencias, descubrimientos, ilusiones, amistades e ideales compartidos que se iban a ver truncados por la tragedia de la guerra y la consiguiente diáspora. Si decidió quedarse en España —a pesar de haber fijado su residencia en Lisboa a principios de 1936—, la mayoría de sus colegas, amigos y compañeros de generación tuvieron que enfilarse el camino del exilio, como su propio hermano Rodolfo. Otros estaban muertos, como Lorca, y Falla no acabó de volver de la Argentina. A Ernesto Halffter le tocó vivir la oscura realidad de una posguerra que empañó para siempre la plata de su juventud: un periodo feliz, de aprendizaje y primeros destellos, talento y testimonio, que ha quedado grabado para siempre en su inestimable obra.

MUSICALIA SCHERZO

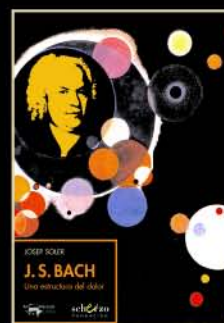
La editorial A. Machado Libros y la Fundación Scherzo anuncian la aparición de *Musicalia*, cuyo propósito es ofrecer al aficionado una nueva colección de libros sobre temas musicales.

Al ensayo *J. S. Bach. Una estructura del dolor*, escrito por el compositor catalán Josep Soler, se le une el segundo título de la colección: *Canciones de viaje con quintas bohemias*, autobiografía de Hans Werner Henze.



Notas biográficas llama Hans Werner Henze a su libro *Canciones de viaje con quintas bohemias*, un apasionado y fascinante recorrido en el tiempo en el cual nos cuenta no sólo episodios de la vida y nos da la clave de una gran parte de su producción artística, sino que es también una impresionante galería de retratos en la que figuran personalidades tan importantes de la cultura y la política europeas del siglo XX como Igor Stravinsky, Bertolt Brecht, W. H. Auden, Elsa Morante, Luchino Visconti, Ingeborg Bachmann, Jean-Pierre Ponnelle, Rudi Dutschke, Peter Weiss, Heberto Padilla, Leo Brower, Herbert von Karajan, Georg Solti y un largo etcétera. Escrito en una prosa brillante y con un magnífico pulso narrativo, *Canciones de viaje...* es la confirmación de que Hans Werner Henze, además de ser un gran músico, es un espléndido escritor.

J. S. Bach. Una estructura del dolor es el fruto de una larga y continua reflexión sobre el sentido último de la obra del genial compositor alemán. Un acercamiento a la inmensa obra bachiana como el que nos propone Soler es sólo posible cuando se parte de una honda reflexión acerca de su significado, que va más allá del análisis puramente musical —aunque éste ocupa un lugar central en el libro— hasta alcanzar una dimensión religiosa, existencial y metafísica que abre nuevas vías de comprensión de un universo cuya riqueza se revela como inagotable.



Nombre y apellidos

Dirección

Población

C.P.

Fecha

Firma

Deseo recibir en mi domicilio, contra reembolso y sin cargo alguno por gastos de envío:

J. S. Bach. Una estructura del dolor
Precio: 13 euros (con IVA incluido)

Canciones de viaje con quintas bohemias
Precio: 34 euros (con IVA incluido)

Enviar a SCHERZO editorial s.l. c/ Cartagena, 10, 1.º C. 28028 Madrid



ERNESTO Y RODOLFO

Rodolfo y Ernesto Halffter fueron músicos y personalidades muy distintos; aunque fueron en paralelo gran parte de su vida, pronto derivaron por senderos divergentes y se alejaron, incluso en sus relaciones familiares, durante muchos años. Para conocer un poco más la figura del menor de los hermanos, a quien hoy rendimos homenaje en su centenario, para penetrar en su auténtica y más completa dimensión como creador y artista, conviene extender nuestra mirada hacia su entorno y empezar, como base del estudio, por centrar los fundamentos de aquella generación de la que los dos Halffter fueron motores.

En unos cuantos años se consiguió que España saliera, en lo que a la creación musical respecta, de un secular ostracismo procurado por muy distintas razones acumuladas durante el siglo XIX, en el que nuestra nación dependió casi siempre de lo que se hacía fuera de ella. El mimetismo romántico, con maneras y moldes en buena medida postizos, llegó prácticamente hasta los albores de la centuria siguiente, que se había abierto bajo las influencias germanas (con los nombres de Wagner y Strauss como banderas), de dudoso anclaje en una música española autóctona y, como tal, casi inexistente. No fue raro por ello —aun-

que desde otro punto de vista pudiera hablarse de milagro— que los primeros compositores hispanos desplazados al París de 1900 terminaran por embeberse de las nuevas corrientes, surgidas como antídoto contra un atosigante pangermanismo y que florecían tras la denominación de impresionismo —en paralelo con las correspondientes a la pintura—, y que participaran de ellas abiertamente. Albéniz fue el primer gran adelantado. Falla el segundo. La ventaja importante es que ninguno de los dos renunció a su personalidad ni a sus raíces nacionales. En particular el gaditano, que ya había cogido la onda de Pedrell y de su *Cancionero*:

Rodolfo Halffter



era preciso partir de la música popular, de la producción propia e incontaminada a la hora de la creación. El gran mérito del autor de *El amor brujo* fue el de saber aprehender de los franceses —Dukas, Debussy, Ravel— lo esencial de un estilo y de una técnica para trasladarlos a otras coordenadas y así, en definitiva, en labor de estilización y depuración ejemplar, construir las bases de esa nueva música que hacía falta, de ese nuevo lenguaje desprovisto de gangas y adherencias diversas. Falla fue de este modo, no ya el primero, sino la llave que abrió la imaginación y purificó el aire. A su través, con los parisinos siempre de fondo, los creadores más despiertos comenzaron a



Ernesto y Rodolfo Halffter recibiendo los diplomas de miembros del Instituto de Cultura Hispánica de manos de su director, Gregorio Marañón. Madrid, 1964

realizar un completo viaje, sorprendentemente culminado en pocos lustros: el que iba de un imitativo neorromanticismo, más o menos entreverado de un nacionalismo —o regionalismo— de escasos quilates, a un vigoroso y trascendido nacionalismo de nuevo cuño, que aparecía bañado de luces impresionistas o, enseguida, de un neoclasicismo que se nutría —mientras los galos se miraban en Couperin— de las fuentes emanadas de Domenico Scarlatti o de los músicos españoles del siglo de oro y posteriores, y que adelgazaba y oxigenaba los pentagramas hasta extremos insospechados. A que ello se produjera, y se produjera de esa forma, contribuyó pronto, por supuesto, el movimiento —apadrinado por Satie y Cocteau— llamado de los Seis, que en torno a 1920, con fórmulas curiosamente enfrentadas a las impresionistas, había empezado a desatascar a su vez ciertos conductos cegados de la música del país vecino. Y a su lado la figura impar de Stravinski, quien, tras sus escándalos balletísticos, descendió a las pequeñas formas y buscó, en esa vuelta al XVIII, surcada de ecos y ritmos de su Rusia natal, una salida a su vena creadora. Sin dejar de ser el Stravinski de siempre; y no dejaría de serlo nunca pese a su estimulante carácter caleidoscópico. Su presencia en Madrid, no mucho después de que Falla estrenara el *Concerto* y *El retablo*, fue auténticamente revulsiva.

Los jóvenes autores, nacidos entre 1890 y 1905, que iniciaron su temprano despertar poco después de 1915, intentaron comerse el mundo en unos años y en torno al 20 empezaron a organizarse alrededor de la figura impulsora del crítico, musicólogo y compositor Adolfo Salazar, bien que su espejo y ejemplo fuera Falla. Rápidamente se formó en Madrid un grupo, conocido pronto como el de los Ocho, en el que estaban los principales y más inquietos: Rosita García Ascot, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Juan José Mantecón (menos activo como compositor que como crítico con el seudónimo de Juan del Brezo) y Rodolfo y Ernesto Halffter. Un buen día de últimos de noviembre de 1930, ya muy granada su postura estética y artística, se presentaron en la Residencia de Estudiantes de Madrid, con un concierto precedido por el discurso-manifiesto de Pittaluga, en el que quedaba resumida, incluso con gracia, la finalidad fundamental del proyecto: hacer “música auténtica, sin otro valor que éste. Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes del destino, sin física, sin metafísica [...]. No romanticismo, no cromatismo, no impresionismo, no divagación...”.

Los dos Halffter están inmersos en el movimiento, integrado, por supuesto, en el de más largo alcance que englobaba otras artes y disciplinas. Un viento fresco cultural que se definió como el de la República o de la Generación del 27. La verdad es que, aun siendo muy distintos —como la

historia se encargaría de probar— y aunque entre ellos había una diferencia de cinco años a favor de Rodolfo, que era de 1900, iban juntos desde niños. Su educación, en el seno de una familia acomodada de ascendencia alemana, corría en paralelo. En su casa se vivía y se disfrutaba la música, se tocaba y se discutía, con presencia de intelectuales y artistas. Había pues un rico caldo de cultivo para mentes, sensibilidades y oídos despiertos, como los de los dos hermanos, que bebieron el arte de los sonidos juntos. Así lo contaba Ramón Ledesma Miranda, como recoge en su libro sobre Rodolfo Antonio Iglesias (Fundación Banco Exterior. Madrid, 1992).

Mamar la música

Los dos hermanos crecieron en la música de manera un tanto autodidacta, estudiando y leyendo aquí y allí, acercándose al piano, recibiendo lecciones particulares, entre ellas las de su madre. Por otro lado, estudiar en el Colegio Alemán de Madrid, donde lo hacían los Halffter, imprimía carácter. Muy importante fue la influencia que sobre ellos ejerció el pianista húngaro Fernando Ember, que les enseñó lo primordial de la técnica pianística y les presentó a Salazar, con quien, sobre todo Ernesto, mantendrían una gran amistad. El crítico saludaría la primera presencia de su música en un concierto. Lo haría en *El Sol*, el 29 de marzo de 1922, tras escuchar, tocadas por Ember, algunas tempranas partituras de los hermanos. He aquí un fragmento del artículo: “Ambos constituyen en nuestro país un caso de notoria excepción, haciendo espontáneamente una música que es como un eco lejano, repercutido en nuestro suelo, de esos músicos antes señalados (Bartók, Kodály, tocados en concierto anterior por Ember), más bien que de otros netamente alemanes”.

A continuación, Salazar, trazaba un breve retrato de los dos alevines y sentaba ya las bases de sus respectivos estilos: “Lírico, de un romanticismo tierno y afectuoso, Ernesto Halffter presentó tres pequeñas piezas líricas (reunidas más tarde con el título *Crepúsculos*), en las que la primera denota un sentido armónico notabilísimo, junto al suave melodismo de la segunda y al sentimiento intenso de la naturaleza de la última. Respecto al único trozo presentado por Rodolfo Halffter, su hondo sentido de la musicalidad moderna apenas habría sido percibido íntegramente sino por sensibilidades afines, constituyendo una página de una categoría que pocas veces asumen obras tan tempranas de artista tan jóvenes. Si esos muchachos saben ver claro, libres de temores y preocupaciones, conseguirán no poco, porque la materia es excelente”.

Un vaticinio acertado: aquellos jóvenes no tardarían en hacerse un nombre y en convertirse en dos de los compositores más significativos de su generación. Dos de los más importantes que ha dado nuestro país en el siglo XX. Doce años más tarde el propio Salazar ubicaba estéticamente las figuras de los dos compositores: “A mi entender, Ernesto y Rodolfo pertenecen a la primera promoción de la generación actual, si bien el primero a título precoz, y los veo más próximos al grupo de Mompou, Gerhard, Palau, Rodrigo y Blancafort. Sus rasgos de unión con la generación de maestros (Falla, Turina, Del Campo) están aún muy claros: Ravel, Stravinski, Schönberg, en unos y en otros, y, en los no catalanes, la influencia general de Falla”.

La Residencia de Estudiantes

No cabe duda de que las primeras escaramuzas de nuestros dos hermanos tuvieron un escenario fundamental, en el que, como hemos dicho, se puso de largo la generación de la que hablamos: la Residencia de Estudiantes, uno de los más importantes centros intelectuales de los años diez, veinte y treinta. Los residentes y sus amigos y colaboradores seguían el espíritu progresista del director de la entidad, Alberto Jiménez Fraud, abierto siempre a las ideas que iban fraguando la modernidad en toda Europa y que a veces encontraban ciertas dificultades para penetrar en la península. La visita de relevantes personalidades de la cultura musical foránea y el entusiasmo de nuestros jóvenes fue determinando la esperada y deseada puesta al día y la consecución de unos logros que acababan con un estado de cosas anclado en modos y reglas de un inmediato pasado, que se consideraba periclitado y prácticamente superado. La crisis, cuyos rasgos esenciales hemos esbozado más arriba, desembocó en lo que puede estimarse una edad argéntea, en cuya forja participó en primera línea la Residencia, que fue, por lo tanto, un espejo en el que se miró la joven música y al tiempo un elemento impulsor que acogió entre sus paredes gran parte de las nuevas aventuras.

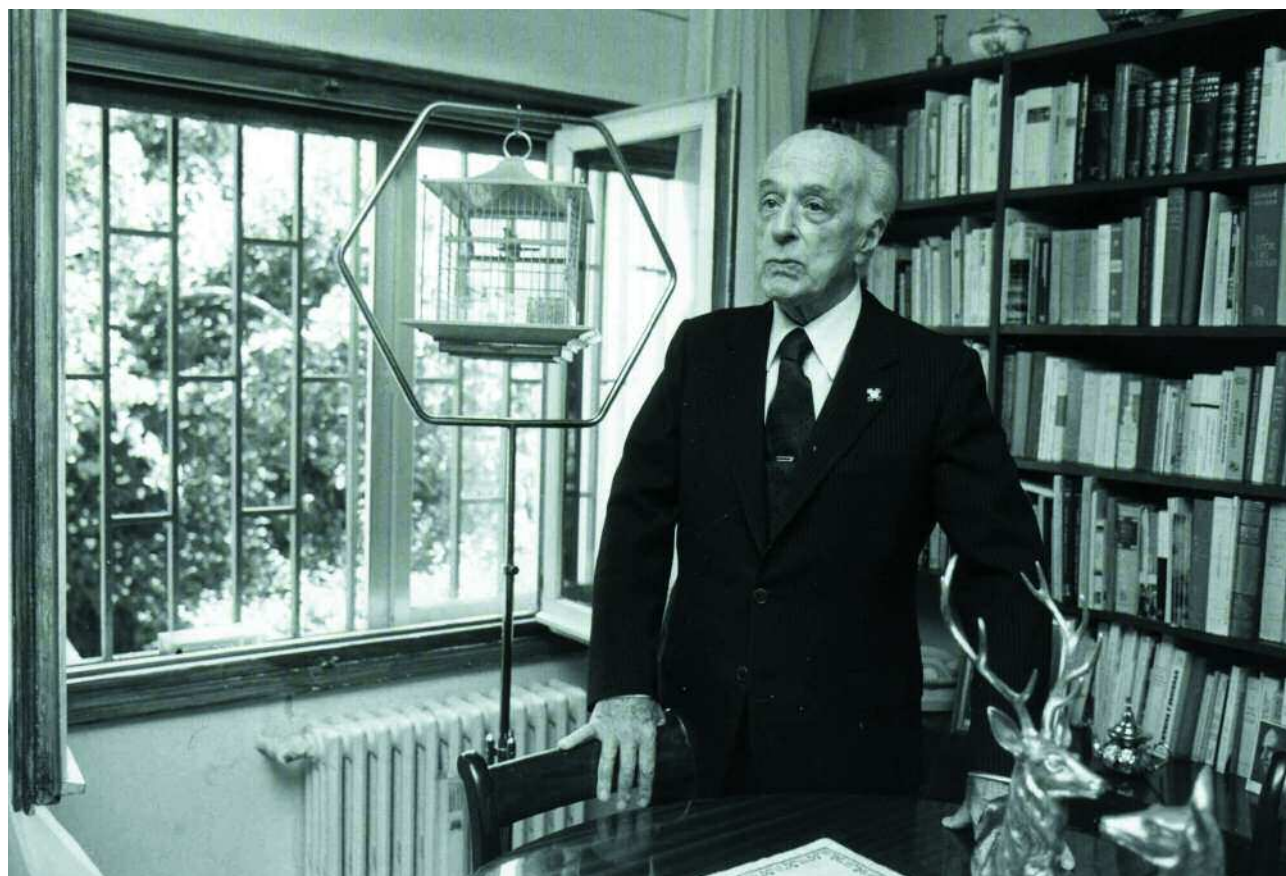
No es raro por ello que en la Colina de los Chopos se viera con cierta frecuencia, en reuniones y conciertos, en conferencias y actos diversos, a veces junto a Federico García Lorca o Alberti, a Ernesto y a Rodolfo. No tenía aún 20 años el primero cuando, por consejo de Falla, con quien estaba ya en contacto a través de Salazar, tenía ya en sus manos el proyecto de poner música, para los *Títeres de la Cachiporra*, la *Tragicomedia de don Cristóbal* o la *señal Rosita*. La relación con Lorca, según apuntan Dougherty y

Vilches de Frutos (*El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia*, 1918-1939. Madrid, 1992), debió de empezar, no obstante, en 1921 y 1922, con un proyecto de canciones para niños. Todo ello fue determinando una imperecedera amistad de Ernesto para con Federico, en la que no entró Rodolfo. Son muy bellas y humildes estas palabras del menor de los Halffter al vate granadino: "Cada carta tuya — le decía el 19 de septiembre de 1923— es un poema, bello como los luceros, y las mías qué poquito valen; si yo supiera escribir como tú sería feliz... pero no sé hacerlo mejor. Me da vergüenza enviarte estas cartas cuando las comparo con las tuyas; yo no soy artista y tú sí lo eres". Es una muestra de una estimable y entrañable correspondencia.

Rodolfo andaba un tanto al margen de esa relación, como lo estaba y estaría de la que su hermano mantenía y mantendría —en calidad de alumno dilecto (junto a Rosita García Ascot)— con don Manuel; lo que no niega las relaciones excelentes con el gaditano y la admiración hacia su figura compartida con Ernesto; y con todos los miembros de la generación. Pero Rodolfo participaba también en esas reuniones y actos oficiales de la Residencia. Fue cronista de las actividades de la institución el marido de Rosita, Jesús Bal y Gay, residente durante años, compositor y musicólogo de altura. En sus rememoraciones nos cuenta la importancia de aquellas actividades y menciona repetidamente (de manera concreta en el número de la revista *Residencia* publicado en México en 1963), la asistencia a ellas de los Halffter; como las de Gerardo Diego, Gustavo Durán, Salazar y otros.

Rafael Alberti fue otro documentado cronista de las cálidas reuniones de la Residencia. Y no sólo eso, sino que fue el autor de la base literaria elegida por Rodolfo y Ernesto para realizar algunas de sus primeras armas en el mundo de la canción de concierto (que adquiriría una gran proyección dada la fenomenal base poética nacida con el 27). *Marinero*

Ernesto Halffter en la biblioteca de su casa en Madrid: Años 80



en tierra, primer libro de Alberti, se publicó en 1925. Incluía una carta de Juan Ramón Jiménez y “tres ilustraciones musicales de tres jóvenes compositores”, “Gustavo Durán, Rodolfo y Ernesto Halffter”, que, “entusiasmados con el corte rítmico, melódico de mis canciones —cuenta el propio poeta—, pusieron música a tres de ellas. De ese trío, la de Ernesto, maravillosa —*La corza blanca*— consiguió, a poco de publicada, una resonancia mundial. Las otras dos —*Cinema* y *Salinero*— eran bellas también y se han cantado mucho”. Ernesto uniría a la citada pieza la basada en el poema *La niña que se va al mar*, no incluida en aquella edición por razones de espacio. Rodolfo añadiría con el tiempo otras cuatro canciones sobre poemas del mismo ciclo albertiano y las publicaría en 1960 con el nombre del libro del poeta: *Marinero en tierra*.

Caminos paralelos

Ya por esta época se iban clarificando las diferencias entre las maneras y los lenguajes compositivos de ambos hermanos: más luminoso, hasta cierto punto afrancesado, delicado, claro de líneas, efusivo el de Ernesto; más severo, organizado, rectilíneo el de Rodolfo. Es éste mismo quien en su trabajo *Manuel de Falla y los compositores del grupo de Madrid de la generación del 27* (Discurso de apertura del VII Curso Manuel de Falla, Festival de Granada de 1976) señala la influencia francesa en los pentagramas de su hermano: “En cierta medida, la música de Falla, de Ernesto y de Julián Bautista se afrancesó [...]. Y mi hermano —en *Automne malade*— logra que el oyente perciba el eco lejano de los cantos melismáticos, llenos de antiquísimo sabor mediterráneo, del *Misterio de Elche*, que, en aquel entonces, Ernesto acababa de descubrir”.

Manuel Arconada escribía en torno a los hermanos en su artículo *Ensayo sobre la música en España* (Proa, Buenos Aires, 9-4-1925): “Ernesto está bajo la preceptura de Salazar y Falla. El discípulo justifica a los maestros y éstos justifican a aquél. Halffter es nuestro músico joven de más avispado talento; tiene 20 años y ya dirige la Orquesta Bética de Cámara, agrupación de resonante porvenir. Ha estrenado diez o doce obras, todas ellas sugestivas, y ahora prepara el estreno en París de una ópera cómica”. (probablemente, Arconada se refiere a *La muerte de Carmen*, que quedaría incompleta). “Su hermano Rodolfo es otro de los músicos jóvenes que figurarán pronto en la primera línea de compositores españoles. Modesto y generoso, conserva su obra casi toda inédita, y de la cual ha desglosado últimamente una *Berceuse* que, según dijeron los críticos sevillanos, tiene reminiscencias schönbergianas.” No andaba descaminado el comentarista, aunque realmente Rodolfo no empezaría a trabajar la materia musical con un planteamiento serial heredado de Schönberg hasta muchos años después.

Los dos Halffter participarían, avanzada ya la fundamental década de los 20 y comenzada la siguiente, en algunos actos esenciales en el desarrollo y puesta al día de nuestra música y en el comienzo de una tímida equiparación a los que se hacía en los países del entorno. De seguro que ambos estaban aquella tarde de 1928 en la Colina de los Chopos cuando se estrenó en Madrid *El retablo de Maese Pedro*, un acto no plenamente documentado que Jorge de Persia (*La música en la Residencia de Estudiantes, Música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Ministerio de Cultura, 1986) da por verídico y que mostró la pequeña ópera de cámara en su formato original, con marionetas; como se había presentado cuatro años antes en París. El que estaba sin discusión —ya que era el director musical— en el estreno en la capital de *La historia del soldado* de Stravinski fue Ernesto. El acontecimiento se vivió en la Residencia en 1931. Curiosamente, los actores fueron sustituidos

por marionetas. Intervinieron, aparte Ernesto —con su hermano probablemente en la sala—, Cipriano Rivas Cherif, Daniel Vázquez Díaz y José Caballero entre otros.

Los pentagramas de Ernesto y Rodolfo aparecieron bastantes veces, juntos o por separado, en estos conciertos. Por ejemplo, en un recital del pianista José Cubiles; en una sesión a cargo del Cuarteto Rafael o en un ciclo —ya en 1933— organizado y dirigido por Pittaluga. En sus labores como director, el hermano más joven se preocuparía de tocar la obra del mayor. Así ocurrió, por ejemplo, con el movimiento inicial, *Nana*, de la *Suite para orquesta*, primera composición sinfónica de Rodolfo, que antes de que se estrenara en Madrid, en 1930, había sido presentada en Sevilla con la Bética de Cámara. Los nombres de ambos se unirían asimismo en aquel concierto homenaje a Fernández Arbós de 28 de marzo de 1934, en el que se incluyeron varios estrenos; entre ellos *Cavatina* de Ernesto y *Preludio atonal* de Rodolfo. Dos páginas que mostraban ya a las claras las disparidades de estilo y de lenguaje de ambos creadores, que con ellas establecían sin lugar a dudas sus respectivas estéticas, marcadas por la divergencia en el manejo del material, en los acentos, en la armonía y en la misma orquestación. Se hablaba de disonancias y ásperas sonoridades en relación con la partitura de esta última partitura, que, por cierto, lo certificaba Iglesias, andaba hasta hace poco en paradero desconocido.

Separación

Llegó la guerra y con ella el exilio. El hermano mayor se fue a México, país de acogida para tantos; allí se hizo un creador maduro, trazó una obra de limpia evolución, en la que abundan la polirritmia y la politonalidad y en la que aparecen, estratégica e inteligentemente manejados, elementos de signo serial. Una producción de una coherencia y un rigor proverbiales, con una cada vez más trabajada concisión y un espectro sonoro sobrio, de relativo colorido. Lo que establecía esenciales divergencias con la de Ernesto, siempre fantasmioso, impulsivo, lleno de color, variado, anárquico, conectado también en ocasiones con esquemas modales y, como su hermano, pero en mayor medida, partiendo no pocas veces de estructuras melódicas y armónicas heredadas de la música scarlattiana.

Rodolfo allá, si bien no dejó de venir de cuando en vez a partir de los sesenta a nuestro país, personaje acreditadísimo en el mundo de la enseñanza y de la creación en su país de adopción. Ernesto, entre Portugal —con ocasión de la guerra civil— y España, y eventuales desplazamientos a otros destinos; paseando su fachenda, su imaginación, su sonrisa y su esporádica genialidad; y creando una obra bastante más cuantiosa —si bien algo desperdigada— y, sobre todo, de una importancia musical incuestionable, más de lo que hasta hace poco se pensaba. Los kilómetros y el tiempo separaron a los hermanos, entre los que no dejó de haber algún que otro mal entendimiento. Pero los reencuentros se producían aquí y allí. En 1961, por ejemplo, se reunían en México partituras de ambos, en este caso junto a las del joven sobrino Cristóbal, en un concierto homenaje a la dinastía. Al año siguiente Rodolfo regresaba por primera vez a España para asistir a otro homenaje, en esta oportunidad dedicado exclusivamente a Ernesto, a quien se le concedía la Gran Cruz de Alfonso X. Los tres Halffter vuelven a reunirse con ocasión del III Festival de Música de América y España, en octubre de 1970. En este rapidísimo repaso recordemos que en la primavera-verano de 1988 Ernesto dedicó póstumamente unos breves compases pianísticos a su hermano fallecido.

Leonidas Kavakos

LA EXPLORACIÓN PERMANENTE

Leonidas Kavakos nació en Atenas en 1967 y es hoy uno de los artistas griegos de mayor fama internacional. Ganador de varios concursos, ha madurado ya musicalmente, pero cuando ya era famoso se dio la satisfacción de participar en el Concurso Paganini para tocar el instrumento del compositor. Kavakos es un violinista que toma riesgos, pero ninguna nota sale de su violín sin que sea bella. Comparte su actividad con la de director de orquesta de la Camerata de Salzburgo. También es director artístico del Festival Megaron de su ciudad natal. Toca un *stradivari*, el "Falmouth", de 1692, conseguido en Nueva York a cambio de un *Guadagnini* y de un *Bergonzi*.



Foto: Marco Borggreve

¿Cuándo se acercó a la música por primera vez? ¿No fue cuando su padre le regaló un violín a los cinco años?

Más o menos... Quiero decir que tenía oídos llenos de sonidos casi desde que nació, porque mis padres eran músicos y ensayaban en casa, así que siempre escuchaba música. Pero mi primera experiencia directa con el violín fue cuando tenía cinco años y recibí uno como regalo de Navidades. Y se convirtió en mi juguete preferido. Al principio no saqué más que una especie de ruido. Luego, me puse a estudiarlo poco a poco.

¿Fue su padre su primer profesor? ¿Y también su madre?

Sí, mi padre fue mi primer profesor. Quiero decir que estudié con él al principio, durante dos o tres años. Mi madre no me enseñaba pero por supuesto también vigilaba cómo tocaba... era pianista y realmente sabía poco del violín pero sí sabía cómo tenía que sonar la música. Así que ella participaba mucho en mi educación.

¿Opina que ha sido un *enfant prodige*? ¿Alguna vez presionaron sus padres para que se dedicara a la carrera de violinista?

No, esto es algo que les agradezco mucho a mis padres y a mi profesor, porque sabía tocar muy bien desde muy joven. No quiero decir a los ocho o nueve años sino a los doce o trece ya tocaba. Pero me dejaron a mi aire, podía trabajar y crecer como una persona normal así aprendí muchas cosas de la vida por mí mismo. Todo esto, más el violín y la música. Mis padres me dieron la oportunidad de crecer con la música y no tener que tocar profesionalmente a los doce o trece años. Di mi primer concierto a los 16 años. Fue después de recibir el diploma de violinista. Estudié con mi profesor un par de años más... luego me presenté al Concurso Sibelius en Finlandia y las cosas empezaron a tomar otro rumbo. Pero nadie me presionó. Mi padre siempre quería que fuera músico, alguien que ama tocar música y que disfrutaba con el violín. Pero mis padres no estaban empeñados ni

mucho menos en transformarme en un violinista profesional.

Antes de decidir convertirse en músico profesional, ¿qué significaba el violín para usted?

Quería al violín: me gustaba desde que me lo habían regalado. Me lo llevaba a la cama, estaba siempre entre mis juguetes, casi nunca estaba sin él. También jugaba con los violines de mi padre. Abría los estuches para mirarlos y los arcos... era como si tuviera hambre de ellos. Realmente los amaba. La decisión de dedicarme a tocar profesionalmente no fue apresurada sino gradual. Tuve mi primer recital en Atenas cuando tenía 16 años, después de recibir mi diploma. Luego toqué un par de veces con orquestas en el Festival de ahí. Y al presentarme al Concurso Sibelius en 1988 me dieron el primer premio. Luego las cosas empezaron a rodar, pero lentamente. No me lancé con toda prisa, porque creo que la dedicación profesional es algo que surge poco a poco y cuanto más pausadamente se va progresando, sin forzarla, mejor. La vida de un músico es muy dura y exige tener vocación. Si uno no tiene la fortaleza para resistir puede derrumbarse. Por eso opino que ya que es una vocación, es muy importante desarrollar una buena disposición hacia la carrera, y mis padres y profesor que eran muy conscientes de eso me dejaron crecer sin intentar dirigir mi vida. Al llegar a los 18 o 20 años, empecé poco a poco a tocar porque ya estaba preparado para ello. **¿Llegó un momento en que decidió convertirse en profesional o esa idea le vino poco a poco?**

Me vino poco a poco.

¿Además de su padre, quiénes fueron sus profesores?

Tuve mucha suerte. Quiero decir que el profesor con quien estudié y recibí mi diploma en Grecia fue Stelios Kafantaris. Era un profesor muy dedicado. Nunca aceptaba dinero de sus estudiantes con talento.

Como usted...

¡Cierto! No tuve que pagarle nada. Ganaba dinero porque también tenía muchos alumnos sin talento, e intentaba deshacerse de ellos. Les decía: "¡Debe querer a la música pero no aprenda a tocar el violín porque pierde el tiempo!". Pero la gente seguía queriendo recibir clases de él, así que les pedía mucho dinero para disuadirles. Pero no había forma y naturalmente ganaba dinero con lo que le pagaban los que no tenían talento. Fue una persona totalmente dedicada. También ayudaba a sus alumnos con cuestiones personales y tomaba parte en la formación del carácter del niño mientras estudiaba violín y música a la vez que

intentaba resolver los posibles problemas con las familias o los estudios. Se volcaba para ayudar a sus estudiantes, No puedo imaginar un profesor que quisiera más a sus alumnos. Y algunos de ellos eran muy pobres. Cuando tocaban muy bien durante una lección les daba dinero. Era así.

Este hombre tenía unos increíbles conocimientos de cómo elaborar una forma sana de tocar en términos de técnica pero también en términos de expresión. Fue también un buen director. Me ayudó en todo, a aprender a tocar el violín de manera no forzada y muy personal. No solía tocar mucho durante la lección. Realmente casi nunca tocaba para que el alumno pudiera encontrar el sonido que buscaba, luego di clases con Joseph Gingold y él fue una gran inspiración para mí. Había estudiado con Ysaÿe. Existían grandes diferencias entre él y mi profesor griego. Tocaba mucho durante la clase. Y pertenecía a la escuela franco-belga, de la que he aprendido delicadeza y expresión. Después estudié con un profesor no de violín sino de piano en Budapest; se llama Ferenc Rados. Me ayudó comprender la estructura armónica de una pieza de polifonía y también la manera de acercarse a ella. Uno puede acercarse a una pieza, incluso si la ha tocado muchas veces antes, como si fuera la primera vez. Es posible tener nuevas ideas y pasar por alto la tradición e intentar encontrar su propio camino. También lo creía mi profesor griego, pero Rados tenía unos insólitos conocimientos musicales y una inaudita combinación de instinto e inteligencia. Y eso es lo que aprendí de él: es la combinación del instinto y la inteligencia lo que eleva la música a un nivel muy alto. Bien, ellos eran mis profesores. Y de mis dos profesores, aparte por supuesto de mi padre y mi profesor griego con quienes aprendí a tocar, tanto Gingold como Rados, aunque sobre todo Rados, me ayudaron a hacer de todo un conjunto. Eso es importante, porque muchas veces los músicos se acercan a la música instintivamente. Hay los que son muy explosivos y otros que son académicos e intelectuales, siempre interpretan lo que está escrito en la partitura al pie de la letra. Pero una fusión de las dos cualidades es muy importante. Lo comprendí porque mi padre procedía de la música folclórica (la toca, fue violinista de ella). Y con esa clase de música todo es instinto. Ya sabe, se junta con un grupo y se ponen a tocar sin más preparación. Es creación sobre la marcha. Esa es una cosa, pero combinar la creación espontánea con el intelecto es muy difícil, iba yo apren-

diéndolo gradualmente con Rados.

¿Y usted qué prefiere ser, más intelectual o instintivo?

Creo que es la combinación de las dos cosas. En primer lugar depende mucho de la obra, pero también es cierto que el modo de acercarse a ella cuenta mucho. Así que, para mí, hay dos cosas muy importantes en una pieza cuando la estudio, primero la armonía y segundo su estructura rítmica. Por ejemplo, para mí no existe la melodía en el sentido que damos a la palabra hoy sino como una especie de canción, pero opino que una melodía tiene que tener un compás o *swing*, un ritmo que la hace más verdadera. Así que la expresión no es sentimental sino emocional. Para mí eso es muy importante. Ahora bien, el equilibrio entre estos dos elementos por supuesto depende de lo que se toca y también el lugar, depende de muchas cosas. Pero éstas son para mí las dos fuerzas que orientan mi manera de hacer música. Creo que los compositores —si remontamos a los clásicos: Beethoven, Haydn, Mozart e incluso algunos de una época tardía, Chai-kovski o Brahms por ejemplo— tenían un gran plan armónico. Incluso Bach, más que nadie, improvisaba además de tener sus propias armonías. Y cada uno tiene que encontrarlas. Es como un océano con islas: las islas son las armonías, y es necesario encontrar la ruta que va de una isla a otra. Se alcanza una desde la otra y la ruta debe mostrar un cierto ritmo. Para acercarse a ellas, hace falta seguir en una dirección concreta y de un modo concreto si uno no se quiere perder. Para mí, esto es, metafóricamente hablando, un poco lo que tiene que pasar con una pieza de música.

En cuanto a Joseph Gingold, cuando él escuchó por primera vez una cinta donde usted interpretaba, no creyó que fuera posible que tocara tan rápida y perfectamente a Paganini. ¿Y cómo lo hizo sin que le dieran calambres en los dedos?

Mucha gente dice que cuando toco parece que lo que hago es muy fácil ¡No lo es! Al lo mejor parece así porque he adquirido una posición con la mano que me costó mucho, a mí y a mi profesor, conseguir, pero no lo encuentro realmente fácil. más bien al contrario. Y ahora, desde hace, digamos, los últimos seis o siete años, cuando toco, es como si corriera un gran riesgo, porque la manera en la que quiero tocar no tiene en cuenta la seguridad en el escenario. Me arriesgo con la expresión y la emoción y es muy difícil, doloroso y agotador hacer todo esto a la vez que conservo una cierta seguridad técnica y la precisión. Y no siempre funciona. Escucho las

grabaciones de Casals, nunca tocó a la perfección, pero tenía una manera increíble de expresarse. Opino que es importante que la música tenga un mensaje vivo, es como la diferencia entre escribir a mano o escribir con el ordenador. Prefiero presentar al público un texto escrito a mano, que posiblemente tenga unas cuantas incorrecciones, imperfecciones, letras desiguales o deficientes pero es un texto con mensaje. Prefiero eso mil veces a una interpretación perfectamente preparada, incluso aunque signifique algunas limitaciones de expresión o emoción. Opino que la parte expresiva, aun en el fragmento de un concierto o una sonata más difícil técnicamente, tiene máxima importancia. La expresión tiene que ver con los colores, las ideas, la visión y la inspiración, pero no con la técnica.

¿Está nervioso antes de salir al escenario?

Sí, a veces, eso es humano. Encontrarse en un escenario no es fácil. Tienes que acostumbrarte. Algunas veces es más difícil que otras, somos humanos y depende de nuestro estado psicológico y físico del momento. Pero a veces también los nervios se deben a la concentración.

¿Quiénes eran sus ídolos del violín cuando estudiaba?

Siempre admiré a Kreisler. Encuentro su modo de tocar muy humano y expresivo, aunque no siempre se adaptaba a toda la música. Pero me gusta mucho su autoridad y originalidad. También me entusiasma alguien totalmente diferente: Kogan, que procedía de la escuela rusa. Era increíble. Tenía esa clase de emoción que para mí resultaba instintiva. Poseía una cualidad explosiva. Pero también respeto mucho a György Szegedy que fue, creo, el primer violinista intelectual del siglo XX. Encuentro su manera de tocar bastante moderna todavía hoy. Y fue un gran artista. Por supuesto también había muchos otros de gran talento como Josef Hassid, que murió muy joven. Pero de los violinistas con largas carreras esos eran mis favoritos durante mi juventud.

Ganó varios concursos de violín, incluyendo el Paganini, que fue su último concurso. ¿Por qué ha seguido presentándose cuando ya es famoso? La mayoría de los músicos se presenta solo al principio de sus carreras.

Cuando me presenté al Paganini ya había ganado tres premios. Pero concursé porque ofreció el mejor premio de todo que era tocar con el violín (*Cannone*) de Paganini. Eso es lo que me motivó, tener en mis manos y tocar el violín que había usado Paganini durante tantos años.

¿Qué sintió?

¡Es un violín excepcional! Probablemente el rey de todos. Tiene una increíble combinación de dulzura, poder, agresividad y elegancia en su sonido. Es fascinante. Volví a tocarlo hace dos años en Génova y es extraordinario, ¡desprende tanta energía! Y es un violín que tanta gente ha escuchado. Schumann lo oyó y hablaba de la insólita expresión de los colores que el instrumento producía. Es muy especial. Simplemente quería tocarlo y por eso me presenté al premio. Porque entonces se permitía tocarlo únicamente al ganador. Hoy son más flexibles, pero en la década de los ochenta el único que podía tocarlo era el ganador, nadie más. No hay tantas restricciones hoy, pero entonces no me quedaba más remedio que presentarme.

Me habló de Kogan y la técnica rusa, y dicho sea de paso usted convirtió su técnica en rusa diez días antes del Concurso Naumberg, ¿no corrió un gran riesgo?

Era una idea a la que había estado dando vueltas desde hace mucho: creo que la moderna manera de sostener el arco es buena, pero hay problemas en términos de homogeneidad de sonido en el arco y en términos de la fuerza que se saca del violín que no sea agresiva, sino potente pero suave. Me gusta un sonido potente pero suave, para que tenga una cualidad redonda. No debe ser un sonido estridente. Y luego están las posibilidades expresivas. Creo que mi forma de sostener el arco ahora, que realmente procede de la vieja escuela rusa, le da a la mano derecha muchas más posibilidades de expresión, el factor más importante a la hora de tocar. Y esto es un acercamiento muy diferente del normal que es con *vibrato*, gran sonido y dulzura. Lo que expliqué antes al referirme a las melodías rítmicas y la ruta entre las islas en una pieza de música concuerdan con mi idea de que la mano derecha ofrece unas increíbles posibilidades expresivas cuando se sostiene de esa forma. Hablé mucho de este tema con el Sr. Rados en Budapest, ya que no era violinista. Sabe mucho del instrumento pero al no ser violinista, no tiene el mismo lenguaje que quien aprendió de otra forma y tiene conocimientos procedentes de muchas escuelas.

Una mente abierta...

¡Exactamente! Eso pensaba yo y luego llega un momento cuando un cierto tipo de noción se convierte en seguridad y se decide ponerla en práctica. Y eso ocurrió diez días antes del concurso. ¿Qué podía hacer? Me dije "O ahora o nunca", gane o no. No iba a ser decisivo para mi carrera, porque hay muchas personas que nunca han ganado concursos y tienen excelentes

carreras. Creí que la nueva forma de sostener el arco y descubrir las nuevas posibilidades expresivas eran más importantes. Y lo hice. Fue complicado pero lo hice...

¿Es importante para un violinista de cierto nivel poseer un Stradivarius, considerando también lo caro que resulta?

Me gusta mucho lo que hacen los modernos *lutibiers*. Los de hoy son fantásticos y hay muchos y muy buenos, pero en cuanto a los *Stradivari*, al leer las cartas de los violinistas del siglo XIX, muchos decían que no eran lo bastante maduros en comparación con los *Amati*. Y como he dicho, hoy hay grandes *lutibiers* pero necesitamos tiempo para ver si sus violines llegarán a ser... realmente no estamos seguros. Los *Stradivari* no sólo tienen potencia sino una cierta clase de armónicos, una cualidad que dota al sonido de cierta espiritualidad. El *Stradivarius* permite la inspiración, ya sabe, diferentes maneras de decir las cosas. Los violines contemporáneos no lo permiten todavía. Algunos son fantásticos y con un sonido fuerte, al tocarlos consiguen llegar a muchos sonidos pero carecen de espiritualidad. Espero que en el futuro la tendrán... aunque todavía eso no lo sabemos. Pero el *Stradivarius* es un gran nombre y tiene una nobleza muy especial. Hay algo sedoso en su sonido. Estos armónicos son encantadores y muy importantes para los violinistas. ¡Pero el problema es su precio! Pocos violinistas al iniciar su carrera pueden adquirir un violín así. Buscan a algún patrocinador comprensivo con dinero y esperan no tener que devolverle el violín. Porque yo también recibí un violín para tocar un par de veces en mi vida, y resultó maravilloso cuando me dieron el violín y terrible cuando tuve que devolverlo, muy doloroso. Y muchos artistas están en esta misma situación, tocan violines que no son los suyos. Algunos tienen un contrato para hacerlo de por vida, lo que es fantástico. Pero opino que aún sería mejor tener dinero para comprar un violín. Es el problema de nuestro tiempo. Se puede adquirir un piano por 100-130 mil euros, pero ¡un violín! Pocos pueden permitirse el lujo de comprarlo.

Hoy el negocio de la música clásica dista mucho de lo que era al principio del siglo XX, entonces era como es hoy el *pop*. Hoy todo ha cambiado. Hay cada vez menos público para la música clásica y tenemos que esforzarnos para atraer a la gente joven. Y por consiguiente el mercado y las posibilidades financieras no son tan fuertes como deben ser. Eso no significa que violines tan soberbios como los *Stradivari* deben bajar de precio. ¡Sin embar-



go, son violines, no cuadros! Son instrumentos que tienen vida, los grandes violinistas pueden tocarlos y miles de personas pueden escucharlos. Así que creo que también se debe tener en cuenta el lado funcional de este problema. Pero, ya sabe, vivimos en una sociedad de consumo, y es un producto que escasea y es bueno que tenga una gran demanda, así que es inevitable que el precio suba.

George Prêtre me dijo que un instrumentista nunca debe dirigir orquestas porque no lo haría bien. Usted es un genial y famoso solista, ¿por qué dirige también? ¿Qué significa para usted?

Respeto mucho al Sr. Prêtre, pero no estoy de acuerdo porque en el arte no se excluye nada. Lo mejor del arte es que es abierto. Y por esta razón, por ejemplo, las sinfonías de Beethoven y de Brahms se tocan desde hace doscientos años... ¡y siguen siendo interesantes! Si sólo existiera un único modo de hacer las cosas, morirían. Creo que vivimos en una época en que las cosas son más y más así. Mire, si pensamos en personas como Joachim, Ysaÿe o Enescu... Enescu fue un genio, tocaba el violín, el piano, dirigía y componía maravillosa música. Igual que Joachim, bueno, no, nunca compuso maravillosa música, pero sí componía. En su época se tocaba mucho su música. Y también la de Ysaÿe, todo depende del artista. En cuanto a mi caso, empecé a dirigir no porque me esforzara para hacerlo sino porque me atraía. Me interesaba porque el repertorio para el violín es limitado en términos de ciertos compositores. Claro, casi todos los grandes compositores han escrito música para el violín. Sin embargo si tomamos el caso de

Mozart, escribió sus conciertos para violín en un solo año, cinco escritos en un año y era bastante joven cuando lo hizo. Sin embargo, con el tiempo la música de Mozart llegó a ser genial. Pasó lo mismo con Haydn, Beethoven, Schubert y, en gran parte, con Brahms. Un estudio de sus composiciones tienen la gran ventaja de ampliar mis horizontes, no me refiero a escuchar su música sino a formar una parte de ella. El momento decisivo me llegó cuando toqué con la Camerata de Salzburgo. Fue una colaboración magnífica y los músicos de la orquesta me dijeron "nos gustaría trabajar más con usted, por favor venga más a menudo". Así que empecé a colaborar con ellos gradualmente y ya sabe, las cosas siguieron y ahora estamos haciendo las sinfonías de Mozart, Beethoven y Schubert. Mucho repertorio diferente. Y todo esto me fascina porque el violín es apenas un instrumento polifónico. Opino que es muy polifónico pero muy raramente. Muy pocos compositores se atreven a tratar el violín como un instrumento polifónico y no melódico. Y al dirigir una orquesta todo es polifonía. Se trata de arreglarla y organizarla, lo que encuentro fascinante. Por eso empecé a dirigir y hay otra razón también. Una orquesta es como un instrumento. Se puede ser el mejor director del mundo, pero eso no significa nada para la orquesta si la relación entre la orquesta y el director no es buena. Nunca funcionarán juntos. Es como si yo intentara tocar un violín que no me va, no estaría contento ni el violín estaría feliz, es lo mismo. Así que si la relación funciona es posible obtener grandes resultados. Hay muchos ejemplos de grandes directo-

res dirigiendo grandes orquestas con desastrosas consecuencias, porque la relación no fue buena. No soy tajante en mis opiniones sobre ser director e intérprete a la vez. Creo que querer dirigir surge como la extensión de una necesidad musical, de un horizonte musical, no como una ambición profesional. Al menos no fue en mi caso. Me atraía y sigo desarrollando esa necesidad como una expansión de lo que tengo como músico y lo que sé. Es cuestión de ampliar mis propios horizontes. Y por supuesto, dirigir música añade algo a mis interpretaciones con el violín.

Ya ha hecho mucho en su vida. ¿Hay algún proyecto o algo que haya soñado llevar a cabo pero que todavía no ha conseguido?

La gente está continuamente creando proyectos o pensando en hacerlos. Soy muy afortunado porque estoy rodeado de personas que trabajan para mí. Son agentes muy entendidos y muy capaces de llevar adelante esos proyectos.

Hay sueños y deseos. Pero creo que se puede realizarlos muchas veces. No quiero vivir en un mundo de sueños a secas, me gustan los sueños conscientes. La mayoría de los sueños proceden de nuestro subconsciente, pero yo prefiero que sean conscientes. Eso significa que un artista proyecta algo que desea pero que a la vez es viable porque lo hace muy bien y piensa también en su público. Y luego diseña un proyecto y se esfuerza por llevarlo a cabo.

Nunca haría algo como "Puedo hacer esto y luego pararme". No pienso de esa forma. Creo que el arte y ser artista es un proceso muy vivo y a ras de tierra, pero a la vez con un contac-



Foto: Heige Kirchberger

to continuo con el cielo. Procuero mantener este equilibrio entre mis pensamientos y mis deseos.

¿Hay alguna clase de música que toque o escuche únicamente por gusto cuando está solo?

¡Además de la música clásica que escucho por supuesto que la hay! Me encanta la música folclórica.

¿De qué país?

Sobre todo de Grecia. Porque las diferentes regiones tienen música folclórica muy distinta. Además, el violín es un instrumento muy importante en esa clase de música. Pero lo trata muy vocalmente. No es el violín de la música clásica. Y hay mucho que aprender de eso. También encuentro fascinante el hecho, como mencioné antes, de que cuando los conjuntos se ponen a tocar hay espontaneidad y todos dan lo mejor de sí y lo pasan muy bien. Es muy animado y a la vez se aprenden muchas cosas. También me gusta el jazz, es música creativa. Me entusiasma y tengo una enorme admiración por los músicos que pueden salir a escena e improvisan. Demuestra un maravilloso talento y cuando tengo la oportunidad escucho esa música. Ahora bien, no tengo ningún entusiasmo por la clase de música que está en boga hoy... la música ligera. ¡Significa la destrucción de la mente! Algunas de

las canciones son graciosas y es divertido escucharlas. Pero son demasiado simples y lo que hace grande la música clásica o instrumental es que contiene algo abstracto. Y esta calidad proporciona al oyente la libertad de viajar mentalmente donde le plazca, en lugar de recibir la misma historia, con un texto manido y un sonido musical elemental que suelen decorar todas estas canciones de moda.

¿Le gusta tocar el violín cuando no está ensayando?

¡Por supuesto! También ensayo después de los conciertos. Me gusta tocarlo, ¡me encanta!

¿Tiene una pieza o compositor preferido, o simplemente improvisa?

Depende... lo intento de vez en cuando pero depende. Lo que sí es cierto es que me alegro que después de tantos años, después de tocar tantas veces, si fuera a preguntarme "¿Qué es lo que más le gusta hacer?", diría: "¡Tocar el violín!" En mi tiempo libre... también leo, por supuesto, y me interesan muchas otras cosas pero tocar el violín probablemente sigue siendo la cosa que más me emociona.

¿Cuál es su lema en la vida?

Mi lema... debo comportarme con sencillez. Mi lema procede de la antigua filosofía griega y es que uno debe ser como un niño. Pero no significa ser

tonto sino tener la mente abierta como un niño y tener la elasticidad para poder absorberlo todo.

Que se permite preguntarse...

¡Exactamente! Y crear de la nada... eso para mí es fuerza vital, se tiene que crear de la nada y también hacer una pregunta, comprender el problema y comprender esa misma pregunta. A veces no es necesario ni importante saber la contestación con tal que se siga preguntando, cuestionando, explorando, ese es el camino acertado. Pero es necesario hacer todo esto sobre una buena base, no se puede explorar sin saber lo que se busca. Se deben tener los pies en el suelo y una fuerte base, si no, todo se confunde y se pierde. Hay una línea muy tenue entre los dos lados. ¡Eso es! Para mí es lo más importante en la vida. Significa por ejemplo tocar el *Concierto* de Chaikovski como si nunca lo hubiera tocado antes, pero no me refiero a ser un excéntrico. Hay una diferencia. Quiero decir que tendría que empezar preguntándome cuáles son mis elecciones, mis decisiones y si estoy de acuerdo con lo que había hecho antes o no y luego descubrir otras cosas. Todos esos elementos son muy importantes para mí.

Franco Soda



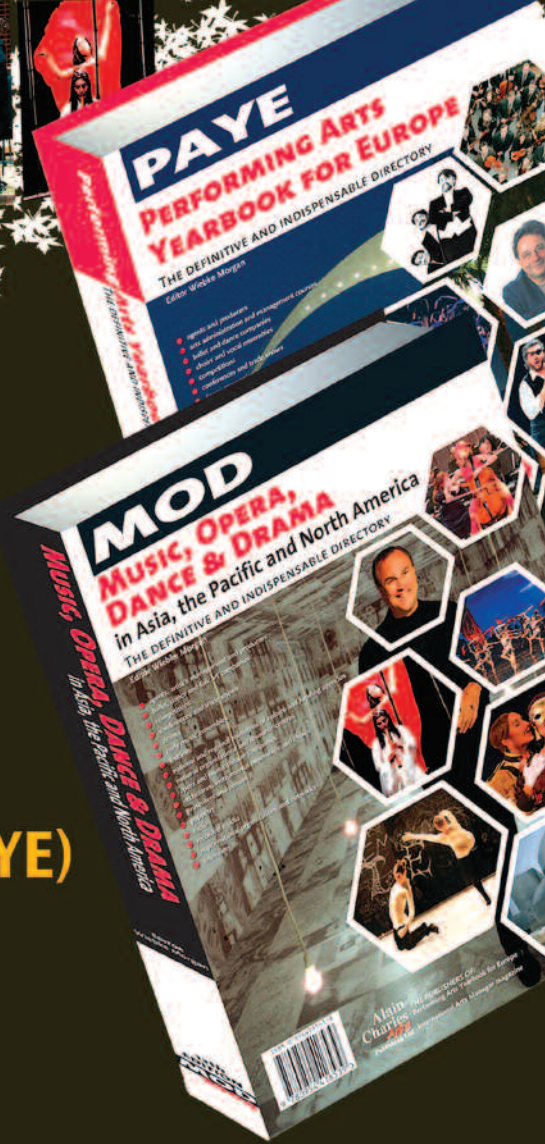
Success is all about contacts find them in

Performing Arts Yearbook for Europe (PAYE)

Music, Opera, Dance & Drama in Asia, the Pacific and North America (MOD)

The definitive and indispensable sources of business information for the performing arts

- More than 1,300 A4 pages of detailed information - revised every year
- Information about performing arts organisations in 65 countries from Australia to USA
- Thousands of key contacts including Artistic Directors and General Managers
- 24 different sections including Opera, Orchestras, Dance, Artist Managers, Festivals and Venues
- Full contact details including website and email addresses plus a short description of the organisation



Keep up-to-date and order the 2005 editions of PAYE and MOD now

Please fill out the form below and order your copy now

I would like to order copies PAYE & MOD 2005 at £108 €171 US\$195

I would like to order copies PAYE 2005 at £72 €115 US\$134

I would like to order copies MOD 2005 at £59 €94 US\$99

Name Organisation

Address

City Country

Tel Fax Email

Please charge my credit card: Mastercard / Amex / Visa

Card number Expiry date ____ / ____ Signature

Send to: Alain Charles Arts Publishing Ltd - Alain Charles House, 27 Wilfred Street, London, SW1E 6PR, United Kingdom.
 tel: +44 (0) 20 7834 7676 fax: +44 (0) 20 7973 0076 email: yearbooks@alaincharles.com www.api.co.uk

Michael Tippett

CIEN AÑOS DE UN BUSCADOR

Para una música que, quierase o no, ha tenido algo de provinciano, como le ocurre a la inglesa, las coincidencias en el tiempo son difíciles de asimilar. Vaughan Williams atravesó el siglo XX como el más importante de sus sinfonistas. Walton tuvo la prudencia de escribir sólo dos obras de esas características y Bax se murió en el ínterin. Bridge navegó sólo por los mares tranquilos de la tradición y por los más procelosos de la modernidad. Fould fue lo suficientemente excéntrico como para no representar un peligro a la hora de remover el estanque, como Lord Berners o Constant Lambert. El infravalorado Holst y el sobrevalorado Delius se dieron a la miscelánea y muchos otros a la música de ocasión, casi siempre religiosa. La única pareja que realmente ha podido competir por la supremacía de la música en el Reino Unido ha sido la formada por Benjamin Britten y Michael Tippett y, con todo, la victoria del primero ha sido clamorosa. Tras ellos, y con los síntomas más claros de llegar a durar, siguen por ahora Harrison Birtwistle y Mark-Anthony Turnage.



El centenario del nacimiento de Tippett (Londres, 1905-Wiltshire, 1998) es una buena ocasión para revisar a un compositor que ha vivido demasiado tiempo sumido en el malentendido. No se trata de que cualquiera de sus obras hubiera que ponerla en situación comparativa con las de Britten sino de cómo su imagen ha ido apareciendo en una suerte de curiosa distorsión respecto de la realidad de su estilo. Y es que Tippett, tildado por quienes no lo han oído o conocen poco de su obra de un autor digamos, para entendernos, de vanguardia, ha representado a lo largo de su vida el papel del continuo buscador más allá de cualquiera de las etiquetas que se le quieran aplicar. Fue siempre un creador ligado al devenir de su mundo, preocupado por lo que su música habría de tener de mensaje a la sociedad, de reflejo de su existencia. Individualista y, a su manera, profético, como su admirado Beethoven.

Los primeros estudios formales de música los recibiría Tippett en el Royal College of Music de Londres, con Charles Wood, para trabajar también la dirección de orquesta con Malcolm Sargent y Adrian Boult. Simpatizante trotskista, miembro durante algún tiempo del Partido Comunista, cerca luego de las organizaciones culturales del Partido Laborista, animó en los años treinta conciertos y actividades musicales para los parados y los pobres. Durante la Segunda Guerra Mundial se declaró objetor de conciencia y llegó a ingresar en prisión por esa causa. Su primer éxito como compositor llegaría con su *Doble Concierto para orquesta de cuerda*, estrenado en 1943, una obra que le sitúa dentro de la tradición de la música de su país y que todavía no hace pensar en su evolución posterior. El año siguiente vería la luz una de sus piezas maestras, el oratorio *A Child of Our Time*, una



Michael Tippett con Colin Davis después del estreno de la *Tercera Sinfonía* en 1972



Con Benjamin Britten

música de una enorme emoción que tiene como pretexto la captura y desaparición de un joven francés en París tras haber asesinado a un diplomático nazi. La obra —“una pasión que hace preguntas”, según su autor— representó el reconocimiento internacional de Tippett y es de las suyas quizá la más interpretada hoy, tal vez por su carácter extraordinariamente conmovedor al que no es ajeno el uso de los espirituales negros, portadores de esas preguntas a que él mismo hace alusión.

Sin embargo, y a pesar de ese éxito, la obra de Tippett tardaría en imponerse, en parte por eso que uno de sus maestros, Malcolm Sargent, le reprochaba: “su intelectualismo”, una acusación de mínima consistencia teórica pero de enorme eficacia práctica. Su creación es una mezcla curiosa y personal de resonancias del pasado —sus *Variaciones sobre un tema de Corelli*—

de miradas amplísimas a la gran tradición —sus cuartetos— en una panorámica que nos lleva de Beethoven a Bartók, de curiosa observación de la complejidad de las relaciones humanas —sus óperas con libreto propio casi siempre criticado por demasiado abstracto pero de las que supo extraer momentos tan brillantes como las *Danzas rituales* procedentes de *The Midsummer Marriage*—, y también de inteligente trabajo de búsqueda de una expresividad sostenida en una forma siempre indagatoria. Desde luego, son los cuartetos la quintaesencia de ese movimiento constante, admirativamente fieles a la esencia beethoveniana pero volcados en una investigación que no cesa, pero lo mismo cabría decir de una sinfonías que poseen una vertiente de humana calidez que llega a mostrarse hasta en el uso de la respiración física como material sonoro en

una de ellas. En el *Concierto para orquesta*, como en el *Triple Concierto* se da igualmente esa necesidad de búsqueda desde el lado de un rigor formal que quiere correr paralelo al juego de la tímbrica y del color.

El centenario de Tippett sería una buena ocasión para revisarlo fuera ya de esos lugares comunes en los que sin demasiada razón se le ha constreñido. Es lo suficientemente original, lo suficientemente irregular, lo suficientemente humano —hasta en los complejos conflictos de algunas de sus óperas— como para que su legado, filtrado por el tiempo, acabe un día por llegar al corazón de ese oyente que fue para él el compañero ideal de su búsqueda. No en vano su trabajo como compositor tuvo siempre por norte un anhelo de servicio a la sociedad.

Luis Suñén

DISCOGRAFÍA ESENCIAL

Concierto para orquesta. Triple Concierto. PAUK. IMAI. KIRSHBAUM. ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES. SIR COLIN DAVIS. PHILIPS 420 781-2.

Concierto para doble orquesta de cuerda. Divertimento on “Sellinger’s Round”. Pequeña música para orquesta de cuerda. Sonata para cuatro trompas. ACADEMY OF ST MARTIN IN THE FIELDS. SIR NEVILLE MARRINER. EMI 55452-2.

Concierto para piano y orquesta. Præludium. Fantasía sobre un tema de Haendel. Fantasía concertante sobre un tema de Corelli. SHELLEY. ORQUESTA SINFÓNICA DE BOURNEMOUTH. RICHARD HICKOX. CHANDOS CHAN 9934.

Sinfonías 1-3. HEATHER HARPER, SOPRANO. ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES. SIR COLIN DAVIS. DECCA 473092-2.

Sinfonía nº 4. Byzantium. ROBINSON. ORQUESTA SINFÓNICA DE CHICAGO. SIR GEORG SOLTI. DECCA 433 668-2.

Cuartetos de cuerda. THE LINDSAYS. ASV CDDCS 231.

Sonatas para piano. PAUL CROSSLEY. CRDC 4130.

A Child of Our Time. ROBINSON, WALKER, GARRISON, CHEEK. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BIRMINGHAM. SIR MICHAEL TIPPETT. CHANDOS CHAN 9123.

The Midsummer Marriage. REMEDIOS. CARLYLE. BURROWS. HERINX. HARWOOD. WATTS. CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. SIR COLIN DAVIS. LYRITA SRCD 2217.

PEQUEÑOS DESOLLINADORES

El Programa de Canto Infantil Padre Soler de la Universidad Carlos III acerca la música escénica a niños de cuatro municipios del sur de Madrid.

Foto: Jesús Antón Escudero



Feliz día aquel en el que la Universidad Carlos III de Madrid decidió que había que poner en marcha un programa de canto infantil. La cercanía en el tiempo, puesto que se trata de un proyecto joven y en pleno desarrollo, demuestra que es fácil hacer posible aquello que es deseable. El Programa de Canto Infantil Padre Soler es, desde 1998, fruto de la colaboración de universidad, ayuntamientos, escuelas municipales de música, colegios e institutos públicos, empresas privadas y fundaciones. Los niños y sus familias, los profesores y los gestores del proyecto son, por así decirlo, el jardín que este consorcio institucional ve crecer todos los días. Con un total de seis coros y algo más de 200 niños, se diferencia de la mayor parte de los coros infantiles por formar a los niños no sólo en el canto, sino también en el movimiento y el trabajo actoral. Estos niños, como reza el título de uno de sus montajes, son pequeños deshollinadores que semana a semana hacen que corra un aire limpio por las chimeneas musicales de las ciudades de Getafe, Leganés, Parla y Pinto. La población que suman estos cuatro municipios se acerca al medio millón de personas y lo lógico será, como ya está sucediendo, que en el futuro el programa tenga que extender su red a un mayor número de coros, centros y

actividades. Se puede ver la información básica del programa en la página web de la Universidad (www.uc3m.es, buscar el SIJA-Servicio de Información Juvenil y Actividades Culturales y Deportivas) y también se puede preguntar en el teléfono del Auditorio Padre Soler, 916 249 764.

Hablamos con David Rodríguez Peralto (D.R.P.), director del programa, con Nuria Fernández (N.F.), directora musical, y con Judith Borrás (J.B.), responsable de técnica vocal.

¿Cómo surgió esta idea?

D.R.P.— El programa comenzó en 1998 con el objetivo de fomentar una enseñanza pública de calidad. Empezó con dos coros infantiles en colegios públicos de Getafe y Leganés. Después se firmaron dos convenios de patrocinio con los ayuntamientos de Parla y Pinto, en los que se incorporó al proyecto el coro de las respectivas escuelas municipales de música. El convenio lo firmaron los ayuntamientos con la Universidad Carlos III. La idea vino de la Universidad, y en concreto de Isabel Uruña, entonces directora del programa y ahora directora de la orquesta de la universidad. La Universidad, la Fundación Marc Rich y Telefónica, por una parte, y por otra los ayuntamientos de Parla y Pinto financian el proyecto. El

programa ha ido creciendo y ahora hay tres niveles, siempre con el objetivo de dar una formación artística integral, no sólo musical, en la que intervienen el movimiento y el trabajo actoral. Los niños son siempre alumnos de centros públicos de la zona sur de Madrid. En total hay cerca de 200 niños de los cuatro municipios.

¿Y cómo se organizan los distintos coros?

D.R.P.— Tenemos tres niveles: preparatorio, segundo y tercero. En el nivel preparatorio empiezan a los seis o siete años, integrándose en el coro infantil de su municipio, que hace un ensayo semanal de dos horas. En ese ensayo, además del profesor de la propia escuela municipal de música, trabajan con un pianista acompañante y técnica vocal con Judith.

Para el nivel dos, cada quince días hay una ruta de autobuses que parten de Pinto, Parla, Getafe y Leganés y los sábados por la mañana, durante toda la mañana, combinan el trabajo vocal con el actoral. El nivel dos es ya música escénica. En este nivel hemos hechos dos cuentos: *La Bruja Azafrán*, de César Reda, y *Mira Marí*, de David Azurza. Son cuentos escénicos, con coreografías y partes cantadas a coro y por solistas. Para este segundo nivel contamos con cien niños aproximadamente. En este nivel se trabajan producciones con un equipo grande: ilu-

minación, director de escena, coreógrafos, maquillaje, vestuario, etc.

El nivel tres lo forman ahora cuarenta niños que o bien presentan más aptitudes o bien llevan más tiempo trabajando en el coro. Tanto en lo musical como en lo escénico se montan cosas de mayor complejidad: se deja de cantar a dos voces y montamos obras de Britten, Copland, Mendelssohn, etc. Las chicas permanecen en el coro hasta que por edad y desarrollo optan por otras actividades. Los chicos, al mudar la voz, tienen la opción de ir a otros coros de adultos. Esto ha sucedido un poco por casualidad, pero para Getafe y Leganés está el coro de la Universidad, en Parla está el coro de adultos que dirijo yo en la Escuela Municipal, y en Pinto, también disponen de un coro de adultos en su escuela municipal de música. El itinerario está hecho.

¿Está previsto que crezca el coro?

D.R.P.— La clave está en la mayor participación de más niños en los coros infantiles de las respectivas escuelas municipales. Según las características de estos coros, pueden tener de 25 a 55 niños cada uno. Nos gustaría que aumentase el número de niños por coro y el número de coros. Nosotros hacemos las pruebas de acceso en los centros públicos y el nivel preparatorio es el punto de partida de todo. Después, para el nivel dos, solemos dar paso a veinticinco o treinta alumnos de cada ciudad.

J.B.— Muchas madres se sorprenden cuando admitimos a sus hijos en el coro, pero hay que explicar que no buscamos niños superdotados, sino niños que tengan capacidad de aprender, que son prácticamente todos. Los educamos musical y vocalmente nosotros. Hay muy pocos niños que no presenten condiciones. Lo que hace falta es trabajar con ellos, porque el ochenta por cien viene con problemas vocales.

N.F.— Se ha perdido el repertorio de canciones infantiles y los niños cantan cosas que están pensadas para adultos, tanto en las letras como en la música. Lo que hacen a menudo es imitar las voces de los adultos, pero esto no son sino malos hábitos y el trabajo del coro está para mejorar esos hábitos.

¿Qué hace falta para formar un equipo profesional completo?

D.R.P.— Además de nosotros tres, el programa cuenta con los directores de los respectivos coros: Saida Ruano, Aiblin Brito, Carlos Delgado y yo mismo. El responsable de los aspectos teatrales es José Luis Arellano, que desempeña el papel de director de escena. Tenemos además dos pianistas

acompañantes, dos coreógrafas y más especialistas, como por ejemplo los encargados del diseño de vestuario, una modista, una regidora, una peluquera y maquilladora, etc., pero estos últimos tienen una forma de colaboración más puntual, según las necesidades y las fechas de los montajes.

Parece que el trabajo es intenso.

D.R.P.— Sí, y conviene decir que contamos con grandes apoyos. Por una parte, a lo largo de los años hemos desarrollado una excelente relación con los directores y algunos profesores de los colegios e institutos con los que trabajamos. Constituyen toda una red que nos facilita muchas cosas. Por otra, se han creado asociaciones de padres de niños del proyecto, y es difícil explicar el entusiasmo que despierta, el nivel de implicación de muchos padres y lo mucho que nos ayudan en muchos aspectos.

¿Cuesta mucho dinero?

D.R.P.— Es difícil calcular un presupuesto, porque intervienen los ayuntamientos, la universidad, etc., pero tal vez el presupuesto esté cerca de los cien mil euros anuales.

La universidad también organiza un curso de dirección de coros, dirigido por Nuria Fernández. ¿Hay una relación directa entre ambos proyectos?

N.F.— El curso lo ofrece la universidad en colaboración con el Centro Regional de Innovación y Formación Las Acacias de la Comunidad de Madrid y cuenta con profesores de técnica de dirección y de técnica vocal. Los alumnos del curso de dirección tienen que asistir a algunos ensayos de las actividades musicales que hacemos con el coro de adultos de la universidad y con los niños. En cualquier caso, todos vienen por lo menos a un ensayo de los niños, porque todo el mundo tiene inquietudes en este sentido, dado que son maestros y pedagogos. Por otra parte, hay pocas oportunidades de este tipo en Madrid.

D.R.P.— Muchos de los alumnos del curso de dirección son precisamente maestros de los centros de los que nos llegan los niños, y los directores de los coros municipales hemos sido también alumnos del curso. La relación no es oficial entre ambas cosas, pero de forma oficiosa sí que hay un contacto permanente.

¿Hay alguna conexión de este curso y el programa de canto infantil con la formación superior?

N.F.— No, no hay conexión con la enseñanza superior. Estamos donde queremos estar. Creo que en España faltan especialistas en dirección de coros. La oferta educativa es pequeña. Hay muy pocos sitios donde se pueda estudiar dirección de coro, porque se

enseña en conservatorios superiores con un acceso muy restringido; en las escuelas de magisterio, donde supuestamente se tendrían que formar, a pesar de que la ley dice que tiene que dedicarse tiempo a la formación coral, la realidad es que la formación musical específica tiene muy pocos créditos dentro del plan de estudios. Luego están cursos esporádicos, que vienen de muy diversos lugares, y que son muy buenos, pero tienen el problema de no tener continuidad, porque suelen partir cada año de cero. De todas formas empieza a haber gente más formada. Creo que hasta ahora no había sido así.

D.R.P.— Además, el enfoque que mantenemos nosotros de formación integral no se da en España. Las disciplinas artísticas (danza, música, teatro, escenografía, etc.) en España se dan la espalda unas a otras. No hay cultura de colaboración, a pesar de que hace falta realizar un trabajo en común. Mucho tiempo de los ensayos los tenemos que dedicar a decir lo obvio: que todas las disciplinas son importantes, que hay que encontrar los espacios de colaboración y distribuir el tiempo, que cada disciplina tiene su propio lenguaje y su técnica... No tenemos ninguna tradición de música escénica, cuando en realidad, la formación, si la enfocamos desde este punto de vista integral, es mucho más atractiva para los niños, más motivadora, y desde el momento que la prueban, se acaban los problemas de convencerles de lo importante que es el coro, porque lo único que quieren es venir aquí.

J.B.— Mi experiencia en la escuela de música es que los padres dan más importancia a que sus hijos toquen un instrumento, cuando no se trata de elegir entre instrumento o coro, sino que son cosas que se complementan. Una de las principales dificultades para formar el coro es mantener la asistencia a lo largo del curso, porque muchas familias piensan que el tiempo de los ensayos del coro es un tiempo perdido, y con la carga de actividades que tienen los niños, muchos lo dejan.

Es obvio que el equipo que dirige este programa es consciente de que lo que ofrecen es singular en su planteamiento, pese a que la idea parezca de antemano poco innovadora: no sólo canto, no sólo música, sino una práctica que integra música, danza y teatro desde la infancia y desde el ámbito de la enseñanza pública. Nos alegra poder dar buenas ideas a aquellos que las necesitan para "desatascar" sus chimeas creativas. Enhorabuena y suerte.

El cantar de los cantares

LA VERDAD DEL BARBERO

Hace unas semanas se ha representado en el Real de Madrid, como bien saben los lectores, *El barbero de Sevilla* de Rossini. Tras asistir a la representación, se nos ocurren unas cuantas ideas que deseamos plasmar en este espacio, aun a costa de suspender momentáneamente la publicación sistemática de los temas relacionados con las voces y su engarce con el arte de canto.

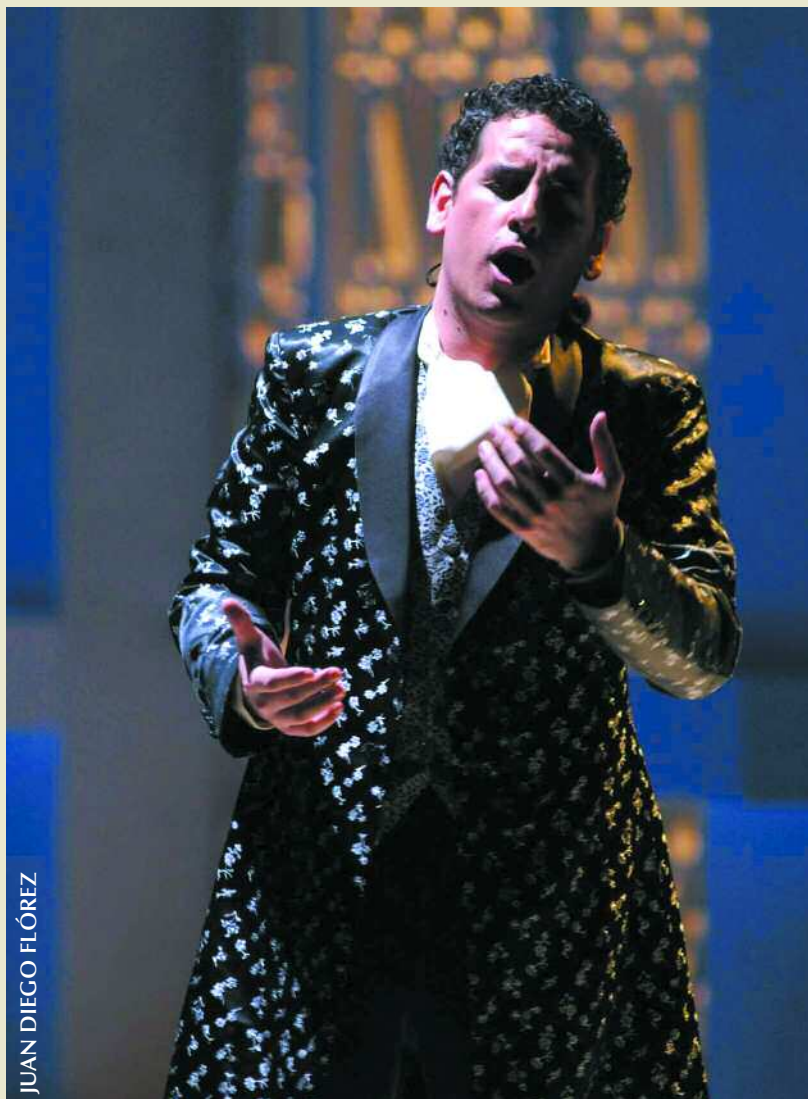
Han sido dos los repartos que han cantado la obra. En el primero —que es el que se ha podido seguir por televisión y radio— la figura indiscutiblemente era el tenor peruano Juan Diego Flórez, que tan grata impresión causara en sus anteriores presencias en Madrid y otras ciudades españolas, aunque en la capital solamente había actuado en conciertos con piano. Era, pues, su puesta de largo operística ante la sociedad madrileña. No vamos a entrar aquí en un análisis de sus condiciones, que han sido repetidamente analizadas por el firmante y otros colaboradores de SCHERZO. Cantó estupendamente sin duda. Lo que queremos significar es la no total adecuación de su instrumento para el Conde de Almaviva. Veamos. El personaje fue escrito para el tenor español Manuel García, que era, como se sabe, un tenor oscuro, un *baritenore*, como lo eran otros cantantes de la época llamados Andrea Nozzari o Giacomo David, dotados, pese a ese tinte baritonal, para la coloratura más compleja y endiablada, que Rossini se preocupó de emplear con largueza, sabedor de esas cualidades. Si en vez de ser García el primer Almaviva hubiera sido, por ejemplo, un tenor tipo Domenico Donzelli, también oscuro pero poco hábil para las agilidades, la línea vocal habría estado de seguro menos adornada. Esta es la causa, hablando de Donzelli, de que el protagonista masculino de la *Norma* de Bellini tenga un canto generalmente *spianato*, con escasas florituras: era precisamente este cantante el disponible para la creación. Si Bellini hubiera contado con Rubini, es muy posible que el procónsul romano hubiera tenido una escritura más aguda y más profusa en ornamentos; como la de Elvino de *Sonámbula* o, incluso, Arturo de *Puritanos*.

Como decimos, García era ducho en sortear cualquier obstáculo de la escritura; como en vencer sin problemas las notas graves que abundan en

una tesitura que no se eleva hacia el sobreagudo y que es más bien central, y no hay más que repasar la partitura original, revisada con acierto por Alberto Zedda, en la que esas excursiones hacia lo alto son escasas. Puesto que los *baritenori* desaparecieron de la faz de la tierra hace siglos, la parte fue pasando paulatinamente a las voces más ligeras, que podían desarrollar con pocas dificultades los pasajes más ornados y rápidos; lo que determinó ciertos cambios de octava cuando las notas eran demasiado bajas y algunos saltos a la franja más alta, frecuentemente en falsete, pero un falsete que venía dado por el tipo de emisión, exangüe y blanquecino, de esas

voces de poco peso, ligeras y linfáticas; no por la elección de un modo de decir y de exponer, eminentemente belcantista, en el que el uso de esa emisión afalsetada está previsto como un elemento más del estilo; como un adorno expresivo perfectamente lícito. La consecuencia fue que el carácter de la escritura y por tanto del personaje se desvirtuó en gran medida. Como sucedió, por razones similares que enseguida explicaremos, con el personaje de Rossina.

Flórez tiene ciertas dificultades en los graves, donde su voz pierde peso, y en el centro, que no es robusto, aunque la claridad y calidad del timbre, la facilidad del canto, la penetración del



JUAN DIEGO FLÓREZ

Javier del Real

sonido compensan suficientemente la carencia. Es además un virtuoso en la coloratura y coloca, aquí y allí, discretos adornos y algún que otro sobreguido, en el que, gracias a su aérea emisión a plena voz, se defiende perfectamente. Un antecedente histórico sería Giovanni David (hijo de Giacomo), otro cantante rossiniano, pero de otro carácter: un tenor de los llamados contraltinos, empleado por el compositor en otras óperas. Ambos tipos, el tenor oscuro y el tenor claro, se dieron la mano en una obra posterior, *La donna del lago*. Ni que decir tiene que, con las limitaciones apuntadas, Flórez realizó una exhibición en la muy difícil aria *Cessa di più resistere*, situada poco antes del *vaudeville* final; una página que, como se sabe, eliminó el compositor después de los primeros días. Utilizó su tercer tema en el rondó de Angelina de *La cenerentola*, estrenada en 1817. Y el aria desapareció del *Barbero*. Prácticamente hasta que aparecieron tenores como el americano Rockwell Blake —un rossiniano a tener en cuenta, a despecho de su ingrato timbre de lírico-ligero— o como Flórez.

La pupila

La Rosina del primer reparto, María Bayo, es una soprano lírica —en origen lírico-ligera— con una primera octava un tanto desguarnecida y falta de auténtico apoyo, de ahí esas sonoridades como flotantes en tierra de nadie, faltas de carne y de cuerpo. Su timbre, aunque eso va en gustos, no posee demasiado atractivo. En la segunda octava, sobre todo en su primera mitad, adquiere más robustez, volumen y peso. No es, afortunadamente, una soprano ligera, un jilguero de los que durante decenios cantaron y transformaron la parte, un poco en la línea seguida por los tenores con Almaviva. Recordemos de pasada la falange de canarios flauta españoles, todas grandes cantantes, pero inadecuadas para el papel: María Barrientos, Elvira de Hidalgo, Mercedes Capsir, María Galvany, Graciela Pareto, Angeles Ottein... Ellas, y otras de esa clase, hacían verdaderas diabluras: volatas, escalas y sobreguidos añadidos, cambios de octava... Introducían frecuentemente, en la lección de música, arias de Rossini o de otros autores: un número de exhibición. Un poco en la línea en la que se mueve en estos años Edita Gruberova, que no es ya, ni mucho menos, una ligera, pero que gusta de practicar verdaderas acrobacias.

La voz idónea, digámoslo ya, sería la de una contralto-coloratura, como lo fuera Geltrude Giorgi-Righetti, la pri-

mera intérprete del papel en aquella aciaga tarde romana de 20 de febrero de 1816. Como lo eran asimismo algunas de sus colegas de la época, llamadas Adelaida Malanotte o Rosmunda Pisaroni. Pero este tipo vocal, de tinte penumbroso, fácil gorjeo y rotundo espectro sonoro, desapareció hace mucho. Rosina la han cantado a lo largo del siglo XX con propiedad, lo que al menos es garantía de conservación de algunas de las esencias básicas, mezzos más o menos líricas —Conchita Supervía, Teresa Berganza, Marilyn Horne, Cecilia Bartoli, Veselina Kassarova, Sonia Ganassi...—, que seguían la escritura original. Rossini nunca admitió una ligera. Transigió, con reservas, a que abordara esta parte una soprano lírica como Elisabetta Fodor-Mainvielle, en una representación veneciana de 1819. Para ella redactó un aria de lucimiento —que provenía de otra ópera del autor, *Demetrio e Polibio*—, que se introduce poco antes de la Tempestad del acto II. La línea vocal de una lírica, que es la seguida por Bayo, circula en un terreno intermedio, quedándose con las notas agudas de las ligeras menos elevadas y aguantando los graves más soportables.

Fue preferible por ello la interpretación, en el segundo reparto, de Laura Polverelli, que es una mezzo lírica de timbre no demasiado grato y corta por arriba, pero que respetó la escritura primigenia y mantuvo por ello el original y más lógico carácter vocal de Rosina. Por supuesto, Polverelli no cantó el aria citada, pero, a cambio, ofreció una recreación más natural, menos forzada en la expresión, y su coqueteo, su paso, casi inapreciable, de jovencita, de pupila cautelosa, a mujer con recursos, fue más sobrio y convincente. La cavatina *Una voce poco fa* sonó en su voz de manera lógica, exceptuando alguna escalada a la zona alta, en donde esta cantante no prospera.

Las voces graves

En la segunda distribución interpretó a don Bartolo Carlos Chausson, que dio un recital de cómo se debe hacer un personaje bufo como éste: cantándolo canónicamente, con voz llena de bajo-barítono, y derramando gracia a raudales. De hecho elevó a alturas insospechadas una representación algo lastrada por la batuta más bien cansina de Gelmetti, a quien hay que agradecerle en todo caso que empleara la partitura revisada por Zedda, que devuelve a la obra su grácil y transparente orquestación. Y no le faltaron al director aciertos instrumentales parciales. Como tampoco estuvieron ausentes en la

dirección escénica de Sagi, con dos o tres ideas magníficas y algunas otras más discutibles. Volviendo a don Bartolo, está claro que su tesitura es, en efecto, la de ese bajo bufo, de voz robusta que es Chausson; y no la de un baritonillo, casi atenorado, como Bruno Praticò, un cantante que no deja de tener su gracia, distinta, menos racial que la del aragonés, pero que resulta a todas luces insuficiente para lo que se pide en el cometido del tutor.

Siempre muy aplaudido en Madrid, Ruggero Raimondi tuvo un indudable triunfo personal con su don Basilio. El bajo-barítono italiano mostró sus actuales credenciales, que parten de limitaciones antiguas: emisión *brutta*, estentórea, sonoridades leñosas y abiertas, cuando no nasales, destimbradas. No se puede ni se debe cantar una *Calunnia* tan alejada de la finura fraseológica, tan exenta de matices. Y mira que es un aria que tiene cosas para lucirse. El canto áspero está en este artista, eso sí, acompañado, y nos lo ha hecho ver en más de una ocasión, de gestos grandilocuentes y de una actitud escénica imponente, de una presencia física importante, que para muchos borra las notorias imperfecciones. Ildebrando d'Arcangelo, un bajo joven, lírico, que cantó en el segundo reparto, posee una voz más fresca, más timbrada, mejor emitida, pero es artista impersonal, que no tiene ninguna gracia, que no aprovecha, como Raimondi, en lo escénico, las posibilidades del avaricioso maestro de música. Flojo.

Ninguno de los Fígaros estuvo a gran altura; porque ninguno de los dos posee las características del barítono llamado *brillante*: ancho centro, graves sólidos y coloratura eficaz. Al menos José Carbó, en la segunda distribución, apuntó agudos firmes y timbrados; que en *El barbero* son casi lo de menos, porque, excepto los soles de la cavatina, prácticamente no existen de la pluma de Rossini. Pietro Spagnoli canta siempre de manera desdibujada por evidentes y proverbiales defectos de posición. En el agudo final de la cavatina marró casi todos los días. Uno y otro hubieron de luchar contra el carácter, de señorito andaluz, que otorgó al personaje la dirección escénica. Un aplauso en cambio para la forma en que ésta vio a la criada, Berta, que representó y caracterizó magníficamente, con una vis cómica sensorial, Susana Córdón, que evidenció, además, una emisión limpia y bien controlada y un timbre de soprano bastante lucido.

JORGE PARDO: LA RAZA DE NUESTRO JAZZ



“Colaboro con todo aquel que me llama, no sé decir que no a un proyecto”.

Jorge Pardo no lo sabe, pero en esta confesión reside buena parte del caudal musical que atesora. El saxofonista y flautista tiene el corazón dividido entre el swing y la bulería, el bebop y la soleá, aunque en la trastienda de su inspiración habiten géneros y estéticas de todo tipo. Ama la música y su profesión, aunque no por encima de todas las cosas. Y en esta condición artística reside la otra gran razón de su patrimonio artístico: su humanidad. La vitalidad técnica y expresiva, el conocimiento y el trabajo, y ese montón de noches a su espalda terminan por acotar el talento de uno de los grandes ciudadanos del jazz europeo.

El verano pasado, y tras varios años de alianza creativa, el madrileño abandonó pacíficamente las filas del sexteto de Paco de Lucía. La decisión se veía venir, como quien dice, ya que en las últimas temporadas se había entregado a sus proyectos personales. También es comprensible la necesidad de renovar el lenguaje, la actitud y el gesto, porque un artista sin ambición

es un ciudadano más de la cultura. Y desde sus orígenes, desde la fundación del grupo Dolores, Jorge Pardo siempre demostró mucha hambre musical. La decisión de abandonar la tutela del guitarrista saltó a los teletipos del jazz poco tiempo después, al trascender su fichaje por el nuevo grupo de Chick Corea, Touchstone. La experiencia, como comenta él, empezó casi por casualidad, aunque luego ha adquirido palabras mayores. Tras actuar en verano durante dos meses seguidos junto al venerable pianista, el reencuentro se produjo el pasado mes de febrero en Nueva York; allí, en el mítico Blue Note, la banda de Chick Corea se encerró seis días seis, en lo que fue una semana de aplausos y elogios encendidos.

Además de los vientos de Pardo, Corea ha convocado para esta nueva aventura a otros dos escoltas del guitarrista de Algeciras, el bajista Carles Benavent y el percusionista Rubem Dantas; el baterista americano Tom Brechtlein cierra los créditos de la banda. Lo más importante del proyecto,

que ya cuenta con una grabación en directo realizada en Bruselas (su publicación todavía no ha sido anunciada), es que cuenta con material propio; tras medirse y tantearse, Corea ha compuesto piezas propias, todas ellas inspiradas en el universo latino y flamenco. “Chick Corea es como un niño cuando le hablas de flamenco”, confiesa Pardo, uno de los verdaderos patriarcas de este latido musical. En este sentido, todo este lote de composiciones exclusivas serán registradas próximamente en un álbum de estudio en Florida.

El saxofonista y flautista madrileño es, junto a Chano Domínguez, auténtico artífice del llamado jazz-flamenco. Ambos músicos dieron cuerpo y alma a un sentimiento jazzístico que anteriormente habían apuntado popes foráneos como Miles Davis, John Coltrane o el propio Chick Corea y referencias cercanas como Pedro Iturralde o Tete Montoliú, pero fueron ellos dos los encargados de dar verdadero sentido y verdadera definición a la expresión “jazz-flamenco”; tanto Jorge Pardo

como Chano Domínguez materializaron y culminaron este abrazo musical, ya que hasta entonces jazz y flamenco habían compartido aire y espacio, pero nunca tiempo. Uno de los trabajos más satisfactorios de la pareja es, sin duda, el titulado *Diez de Paco*. Ya, individualmente, el catálogo del madrileño nos regala generosos testimonios discográficos, todos ellos publicados en el sello Nuevos Medios: *Veloz hacia su sino*, *Las cigarras son quizás sordas*, *Mira* o *A mi aire*.

Al margen de la puesta en marcha de su nueva andadura junto al fundador de Return to Forever, el artista mantiene abiertos todos sus frentes creativos abiertos. Así, prosigue su actividad con el trío D'3 que comparte junto al contrabajista Francis Pose y el baterista José Vázquez "Roper", y que ya cuenta con dos registros: *D'3 Directo* y *Quid pro quo* (Satchmo Records). También a tres bandas continúa el compromiso iniciado hace ya tiempo junto al bajista Carles Benavent y el baterista y percusionista Tino Di Geraldo; después de un silencio discográfico de cuatro años, a su entonces *Concierto de Sevilla* en breve le sucederá *Sin precedentes*, "un álbum muy ecléctico, pero que mantendrá nuestras señas de identidad a partir de recreaciones sobre fandangos, bulerías, tanguillos... También habrá un homenaje al "Gali" [baterista pionero del jazz y el flamenco fallecido hace dos años], que será muy especial para nosotros".

Y la actualidad de Pardo no acaba aquí, ya que acaba de grabar junto a compañeros como Gerardo Núñez, Enrique Morente o Paco de Lucía, la banda sonora de *Iberia*, la nueva película de un cineasta muy musical, Carlos Saura (*Flamenco, Tango, El amor brujo, Sevillanas, Carmen...*).

Igualmente, estos días también "vuelca" en distintas páginas web (www.jorgepardo.com, www.flamencodigital.com y www.flamenco-world.com) sus primeras grabaciones en formato Mp3, todas inéditas para el gran público.

Slide Hampton, Pat Metheny, Michael Brecker, Gil Goldstein, Don Alias, Alex Acuña... La nómina de jazzistas internacionales con los que Pardo ha colaborado es tan extensa como la relación de artistas nacionales con los que ha compartido atril y tarima: Iñaki Salvador, José Luis Gutiérrez, Tete Montoliú, Miguel Ángel Chastang, Marc Miralta, Javier Colina, Chano Domínguez, Tomás San Miguel... Y todo ello sin contar sus incursiones flamencas, que aquí bien podrían resumirse en tres grandes nombres: Camarón de la Isla, Enrique Morente y el mencionado Paco de Lucía. Como ya

se ha señalado, es un creador que renuncia a muy pocas invitaciones. Y animado por ese impulso vital a aprender y conocer, entre los últimos proyectos con más alcance que ha desarrollado es el que llevó por título *La Fábrica de Tonadas*, en el que, junto al cantante de pop Santiago "Juan Perro" Auserón, llevó al territorio del jazz los temas más conocidos del grupo *ochentero* Radio Futura.

Hay artistas que conciben el éxito con la calculadora. Jorge Pardo no; quien conoce al madrileño sabe que no es hombre de números ni laureles

—aunque también los tiene—, porque realmente vive instalado en el corazón de la música. Es maestro y pionero de nuestro jazz, espejo modélico de la creación viva, y sin embargo siempre ha estado alejado de los movimientos mercantilistas de la industria. Por eso, para el que suscribe, existe una deuda con él en los estamentos culturales de este país no suficientemente reconocida —y mucho menos pagada. Claro, que es un pensamiento que él ni siquiera se habrá planteado.

Pablo Sanz

CARTELERA

JAIME MARQUÉS.

El guitarrista brasileño afincando en nuestro país acude fiel a su cita con la Sala Clamores, inaugurando nuestra cartelera con una actuación prevista para el primero de enero.

13º CICLO JAZZ ES PRIMAVERA.

Marzo. Club de Música y Jazz San Juan Evangelista. Madrid. El templo del jazz madrileño abre sus puertas a una nueva edición de un ciclo cuyo nombre alude directamente a su principal patrocinador, El Corte Inglés. En esta ocasión, y para el primer tramo de marzo, el programa cuenta con destacadas propuestas del jazz contemporáneo, como el trío del guitarrista Allan Holdsworth (día 3), el grupo liderado por el pianista Larry Willis y el contrabajista Miguel Ángel Chastang (día 4) y el trompetista Dave Douglas (día 14), que acude con su formación y proyecto Nomad.

24º FESTIVAL DE JAZZ DE TERRASSA.

Del 24 de febrero al 20 de marzo. Terrassa. Tras superar sus compromisos de febrero, el veterano festival catalán amplía ahora su cartel con nuevos latidos jazzísticos. Entre los convocados, el saxofonista Jerry Bergonzi (día 12), el trompetista Dave Douglas (día 15), y el vibrafonista Steve Nelson y el pianista Mulgrew Miller (día 18), entre otros.

FESTIVAL DE JAZZ DE PRIMAVERA

2005. Marzo. Santander. La primavera acompaña el florecimiento de numerosos certámenes como el de la capital cántabra, que este año contará con las actuaciones del baterista Bill Bruford y sus Earthworks (día 4) y el guitarrista Allan Holdsworth (días 5 y 6), entre otras actuaciones y actividades.

CICLO DE JAZZ IBÉRICO DE PONTEVEDRA.

Marzo. Pontevedra. La localidad gallega dedica su programación de este año al jazz que se practica en nuestra península. Tras el concurso del pianista portugués Bernardo Sasseti el pasado mes de febrero, ahora le toca el turno a los gallegos Baldo Martínez (día 5) y Alberto Conde (día 12).

GIRA ESPAÑOLA DE US3.

Marzo. El grupo de jazz británico con que- rencias de pop y música electrónica aterriza en nuestro país para presentarnos las esencias de su último disco: *Questions*. Las ciudades que visitará son Barcelona (día 9), Bilbao (día 10), Madrid (día 11), Valencia (día 12) y Murcia (día 13).

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE DEE DEE BRIDGEWATER.

29 de marzo. Gran Canaria. La cantante presentará su particular homenaje a la canción francesa, registrado en su álbum *J'ai deux amours*, en el escenario de la Sala Sinfónica del Auditorio Alfredo Kraus. Dee Dee Bridgewater estará acompañada por Luis Winsberg (guitarra), Marc Berthoumieux (acordeón), Ira Coleman (bajo) y Minino Garay (percusión).

SALA CLAMORES.

Días 3, 4 y 5 de marzo. Madrid. Algunos de los mayores embajadores de nuestro jazz se encerrarán durante tres noches en la madrileña Sala Clamores. La alineación del equipo liderado por el saxofonista Perico Sambeat está compuesta por el pianista Mariano Díaz, el contrabajista Javier Colina y el baterista Marc Miralta. Ahí es nada.

Un libro colectivo estudia al compositor

RECUERDO DE BERNAOLA



© Ikeder

abarca prácticamente todas las vertientes en las que se desarrolla la carrera del músico, arranca con una introducción, casi una semblanza, de José Luis Balbín, el periodista para quien Bernaola escribió una de sus piezas incidentales más conocidas, la sintonía del célebre programa *La Clave*. Una vez presentada la personalidad de Bernaola, José Luis García del Busto traza un “Pequeño retrato de un gran músico”, que no es sino una apretada biografía en donde tal vez abunden en exceso las denominaciones a los premios y reconocimientos públicos concedidos a Bernaola en lugar de hacerse una distinción temática y por etapas de su obra compositiva. La mención apelotonada de obras del período posterior a 1982 es un ejemplo del tono del artículo, simplemente acumulativo.

La entrevista con Carlos Villasol es de notable interés. En ella, Bernaola resume a la perfección su talante frente al hecho compositivo. Bernaola se reconoce a sí mismo como un autor de oficio más que notable, lo que le ha permitido abordar sin dificultades cualquier tipo de escritura musical. La entrevista arranca en los años iniciales de la década de los años 50, cuando, mientras la Orquesta Nacional de España programaba música de los epígonos de la tonalidad, en el Ateneo madrileño surgía un aula de música donde se interpretaban las obras pertenecientes a los autores de la generación rompedora que se da cita en los cursos de Darmstadt. Bernaola subraya el interés que por la figura antirretórica de Webern desprendiera este grupo de compositores. Pero es curioso leer, en este contexto, la siguiente frase, dicha por el propio Bernaola: “De Schönberg, que era el patriarca máximo de principios de siglo y que llegó a participar bastante en aquellos cursos de Darmstadt hasta que falleció, se tomaba algo así como el universo sonoro, pero el discurso musical que interesaba era el de Webern”. Sorprende que el interlocutor, Villasol, no rectificara a Bernaola: que se sepa, la participación de Schönberg en los cursos de Darmstadt fue espiritual, testimonial, pero nunca con una presencia física efectiva. Bernaola, en la entrevista, tras reconocer la deuda que siempre tendría con las enseñanzas de Petrassi, reconoce que aprendió de Maderna que la estructuración del espectro sonoro “hay que hacerla con mucho rigor”: “Con Maderna aprendí a organi-

zar la masa sonora, el universo sonoro. Pero, a pesar de que en Darmstadt había un verdadero sarampión del serialismo, yo nunca hice una obra serial. Ni una”.

En lo tocante a la expresividad musical y a la resonancia de la Nueva Música entre el público receptor, Bernaola duda firmemente de que una obra contemporánea pueda tener un largo alcance y una alta apreciación entre los aficionados por el simple hecho de contener aportes de la tradición; cuestiona que el éxito pueda venir por esta vía y cree también que, aunque desease llegar a “la mayor cantidad posible de gente”, el autor no puede hacer nada en este sentido: “la música gusta o no gusta, pero yo no me puedo proponer nada”. No ve Bernaola con satisfacción la existencia de tantas orquestas en el panorama de nuestra música: “no sé para qué se hacen tantas orquestas. ¿Para tocar siempre lo mismo?”. Para Bernaola, la orquesta ha de abarcar todas las épocas, “para que los oyentes vean que toda la música es igual de válida”.

Lo interesante del artículo de Juan Antonio Zubikarai, “Músico vasco”, se concentra en la página 53. En ella, Zubikarai recurre al escrito “Diagnóstico de la música actual”, publicado por Ramón Barce en 1973, en el que los cursos de verano de Darmstadt son considerados abiertamente de “fenecidos”, una “especie de funesta pasarela de la moda musical en la que había que asomarse para saber qué es lo que se debía hacer”. Barce acaba su diagnóstico con una recomendación: “La música de hoy debe salvar estos tres escollos patológicos: la angustiada búsqueda de la originalidad, la agónica dialéctica con el pasado y las predicciones del historicismo agorero”. Zubikarai aclara que “todo lo expuesto por Barce no ha de aplicarse en su conjunto a un “maestro tan consciente y formado como Bernaola”, para, a continuación, justificar el recurso del compositor vasco a insertar elementos de la tradición a partir de obras como *Bartok-i Omenaldia*, de 1981, diciendo que “Bernaola, sin perder la posición propia, lanzó su mirada hacia otros horizontes”. Se refiere, por supuesto, al uso de materiales históricos por parte de la llamada generación del 51: tientos, batallas imperiales y otras formas antiguas. Sobre este particular, el texto de Luis Mazorra, “Inventario y retóricas”, supone un pertinente repa-

JESÚS VILLA-ROJO (Ed.): Carmelo A. Bernaola. Estudio de un músico

Ikeder Mínima y Fundación BBK. Bilbao, 2003. 247 págs.

Editado por Jesús Villa-Rojo, el libro *Carmelo A. Bernaola. Estudio de un músico*, publicado por la colección Mínima de Ikeder, recoge diversas aproximaciones a la estética y al pensamiento musical de uno de los autores más significativos de la moderna música española. El tono general es de un nivel muy apreciable, empezando por la calidad de la impresión, muy por encima de lo acostumbrado en nuestra bibliografía musical. Se aprecia un marcado carácter artesanal en la composición gráfica, que llega a un alto grado de exquisitez y refinamiento en las ilustraciones que acompañan el texto de Sánchez-Verdú, dedicado al tema de la repetición. Cada imagen de las alfombras de Turkmenistán o Anatolia parece haber sido insertada manualmente en cada uno de los ejemplares de la obra.

La cuidada selección temática, que

so acerca de la presencia de citas, homenajes y apropiaciones en la obra de Bernaola.

Pero el que constituye el más valioso y documentado artículo de todo el volumen es el que viene firmado por José María Sánchez-Verdú, un extenso, apasionante y lúcido texto titulado “*Fantasías* o el elogio de la repetición. Acercamiento a procesos repetitivos en la obra de Carmelo A. Bernaola”. Por la agudeza del análisis y la modernidad de las propuestas, el texto de Sánchez-Verdú se eleva por encima del tono general del presente libro. En el artículo, Sánchez-Verdú se acerca a un aspecto de la obra de Bernaola muy poco tratado y que el compositor gaditano considera de gran importancia: la utilización y desarrollo de materiales repetitivos y el juego con la variación y el contraste en este tipo de materiales. A Verdú le interesa particularmente el tema, hasta el punto de que él mismo asume en su propia obra procedimientos de este tipo. Su interés le lleva también a comparar el empleo de materiales repetitivos en la obra de Bernaola con la de otros compositores, aunque no tengan nada que ver con la estética del músico vasco, como es el caso de los trabajos de repetición regular de muy cortos motivos en la obra de Morton Feldman, para quien

“la característica decisiva del tratamiento de patrones musicales consiste en la modificación irregular de estas repeticiones regulares”. Sánchez-Verdú anota igualmente casos puntuales de repetición, como *Zurezko olerkia*, de Luis De Pablo, *Preludio a Madrid 92*, de Halffter, algunas piezas de Sotelo, *Hybris*, de José Manuel López o *Arquitecturas de ausencia*, del propio Verdú, para quien la repetición, como estructuración del lenguaje musical (desde el punto de vista de las microestructuras o de la gran forma) constituye en Carmelo Bernaola “un elemento fundamental, un caso especial dentro del panorama de la moderna música española”.

Sánchez-Verdú se centra en la pieza *Fantasías*. Por medio de exhaustivos ejemplos gráficos y fragmentos de partituras, Verdú enmarca *Fantasías* en el recinto de la Alhambra, pues considera que la obra de Bernaola “crea una red de diseños de lacería en la escucha muy similares a los diseños ornamentales de los azulejos nazaríes en su refinado trabajo con repeticiones de patrones y diseños laberínticos”. En la escucha, viene a decir Verdú, las *Fantasías* destacan por el empleo de un material especialmente austero, desarrollado en un período temporal en el que las duraciones parecen par-

lizarse. Verdú compara la pieza con el ejercicio de la caligrafía. De esta forma, se observan en la obra diferentes procesos en los que los materiales (muy diferenciables en sus contornos melódicos, armónicos y tímbricos) “son puestos en juego de modo encadenado y todos sometidos en el lenguaje maduro de Bernaola a una limpieza total de retórica”.

Si Verdú se concentra en una pieza como *Fantasías* para explicar el tema de la repetición, un especialista como Joan Padrol, en su visión del Bernaola cinematográfico, peca de redundante. El escrito “Carmelo Bernaola, músico de cine” se detiene en títulos muy poco significativos. El texto no es sino un listado comentado de los muchos trabajos que Bernaola hiciera para el medio cinematográfico, en el que, si bien hay títulos apreciables (*Españolas en París*, *Pim, pam, pum fuego*), no se encuentra ahí precisamente lo mejor del autor.

Es una lástima que un volumen tan cuidado en el aspecto formal y con textos tan memorables como el citado de Verdú, no contenga ningún apéndice bibliográfico en su parte final ni un mínimo catálogo de obras del músico vasco.

Francisco Ramos

Recorrido por la música cubana

ESTILOS Y RECUERDOS

MAYA ROY: Músicas cubanas.

Traducción de Iciar Alonso Aragués.

Akal Músicas del Mundo 11. Contiene CD. 253 págs.

Aunque Maya Roy no pretenda ofrecer una panorámica exhaustiva de todos los géneros existentes en Cuba, no está lejos de conseguirlo, pues empieza el CD con el recuerdo africano de los rituales yoruba y acaba con los muy modernos y marchosos NG La Banda y Los Van Van. Entre ambos ejemplos musicales están todos los que son y viceversa, es decir, la tribu o big band de Benny Moré, el Trío Matamoros con las voces de Cueto y Siro Rodríguez, el Septeto Nacional, el Conjunto de Arsenio Rodríguez que presenta un increíble trío de trompetistas, la fabulosa Orquesta Kubavana con un joven Pata-Valdés en la tumbadora...

Los estilos musicales están también prácticamente todos, el son, claro está,

el oriental y el estilo lento de La Habana, el más raro danzón en su versión clásica y en el nuevo estilo de 1938 (los años corren), el guaguancó que es un antepasado de la rumba... maravillas en grabaciones de los años veinte hasta hoy.

La recopilación sonora justifica por ella sola la compra del librodisco; y la autora consigue el prodigio de escribir un texto que se lee como una novela de Alejo Carpentier. Tras una sólida introducción que evoca, cómo no, el mestizaje musical y la internacionalización de los ritmos cubanos, Maya Roy trata con profundidad las músicas rituales de origen yoruba, bantú, abakúa, arará, y sus prolongaciones. Edificantes son también los generosos capítulos respectivamente dedicados a la rumba en todas sus variantes, al danzón (de la prehistoria a la posteridad) y al son, es decir la milagrosa trinidad musical cubana. Eso sin pasar por alto las fiestas de carnaval, las tonadas de

las zonas rurales, la canción y el epílogo “esperemos” provisional del Buena Vista Social Club con el guitarrista norteamericano Ry Cooder que propone un mestizaje acelerado y desencadena, junto con Wim Wenders que filmó la hazaña, la nueva querella entre antiguos y modernos. Se agradece aquí a la autora que sugiere por escrito lo que algunos pensaban por lo bajini: que la guitarra hawaiana de Ry Cooder y la película de Wim Wenders son a más de mamarrachada un insulto a la música cubana. Acaba el texto tratando de la efervescencia musical tan compleja y contradictoria como la situación de la isla. Más que razonable es la orientación bibliográfica de 80 volúmenes, y envidiable es la selección discográfica de 400 títulos, bellas son las presentaciones de algunos músicos, y las fotos escogidas son emocionantes hasta el llanto.

Pedro Elías

schetzo

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

BARCELONA

3-III: Misha Maiski, chelo; Karin Lechner, piano. Bach, Schubert, Stravinski. (Petit Palau).



MAISKI

4,5,6: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Franz-Paul Decker. Orfeo Català. Lott, Frey, Wagner. (Auditori [www.auditori.org]).

11: Pinchas Zukerman, violín; Marc Neikrug, piano. Mozart, Brahms, Beethoven. (Ibercamera [www.ibercamera.es]). Palau [www.palaumusica.org]).

11,12,13: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Franz-Paul Decker. Orfeo Català. Secunde, Frey, Pfitzner, Strauss. (Auditori).

14: Coro de Cámara de Stuttgart. Orquesta Barroca de Stuttgart. Frieder Bernius. Lunn, Taylor, Kobow, Noack. Bach, *Pasión según san Mateo*. (Euroconcert. Palau).

16: Cuarteto Melos. Mendelssohn, Debussy, Brahms. (Petit Palau).

18,19: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Ernest Martínez Izquierdo. Magnus Lindberg, trombón. Boulez, Lara, Lindberg. (Auditori).

GRAN TEATRE DEL LICEU
WWW.LICEUBARCELONA.COM

ROBERTO DEVEREUX (Donizetti). Abel. Sánchez, Zajick, Bros, Servile. **2,5,8,11,14-III.**

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Callejari. Gas. Devia, Alaimo, Giménez, Torres. **18,20,22,23,29,30,31-III.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM

3,4-III: Miguel Ángel Gómez Martínez. Iván Martín, piano. Rachmaninov, Musorgski-Ravel.

10,11: Gilbert Varga. Sol Gabetta, chelo. Erkoreka, Haydn, Usandizaga. **17,18:** Vasili Petrenko. Pedro Pardo, fagot. Charles, Vivaldi, Mendelssohn.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

2-III: Al Ayre Español. Eduardo López Banzo. Carlos Mena, contratenor. Torres, Nebra, Blasco.

8: Trío Parnassus. Lalo, Reger, L. Ferdinand.

14: Cuarteto de Tokio. Haydn, Mendelssohn, Brahms.

22: Cuarteto Keller. Denes Varjon, piano. Debussy, Bartók, Beethoven.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

18-III: Arthur Fagen. Carlos Espinosa, contratenor. Haendel, Vivaldi, Mendelssohn.

CÓRDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA
WWW.ORQUESTADECORDOBA.ORG

17-III: Dorian Wilson. Gary Hoffman, chelo. Ravel, Saint-Saëns, Bizet.

CUENCA

XLIV SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
WWW.SEMANADEMUSICARELIGIOSA.COM

18-III: The English Concert. Andrew Manze, Biber.

19: Cuarteto Brodsky. Tanaka, J. L. Turina, Beethoven.

— Coro y Orquesta Barrocos de Amsterdam. Ton Koopman. Bach, *Pasión según san Mateo*.

20: Carlos Mena, contratenor; Juan Carlos Rivera, vihuela. Victoria, Mudarra, Escobar.

— Ensemble Plvs Ultra. Schola Antiqua. Michael Noone. Boluda, Navarro, Torrente, Ceballos.



NOONE

21: Elena Gragera, mezzo; Antón Cardó, piano. Wolf, Soler, Rincón, Brahms.

— Cantus Cölln. Konrad Junghänel. Schein, Lechner, Schütz.

22: La Trulla de Bozes. Carlos Sandúa. Ruimonte, Guerrero, Aguilera de Heredia.

— Orquesta de la Comunidad de Madrid. Paul Goodwin. Joan Eric Lluna, clarinete; Patricia Rozario, soprano. Mozart, Tavener, Haydn.

23: Pierre Hantaï, clave. Bach, *Variaciones Goldberg*.



HANTAÏ

— JONDE. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Fabio Biondi. Almajano, Andueza, Mena, Zapata, López. Schütz, Vivaldi, Arriaga, Bach. **24,25,26:** La Venexiana. Claudio Cavina. Monteverdi, *Selva morale e spirituale*.

24,25,26,27: Schola Antiqua. Juan Carlos Asensio. Canto gregoriano.

24: JONDE. Riccardo Frizza. Isabel Rey, soprano; Daniela Barcellona, mezzo. Puccini, Boccherini, Jurado, Rossini-Sciarrino.

25: Cappella della Pietà de' Turchini. Antonio Florio. Maria Grazia Schiavo, soprano; Stéphanie D'Oustrac, mezzo. Pergolesi, Provenzale.

26: Ensemble Elyma. Gabriel Garrido. Monteverdi, *Vespro*.

27: La Risonanza. Capilla Peñaflorida. Fabio Bonizzoni. Vivaldi.

EUSKADI

SINFÓNICA DE EUSKADI
WWW.ORQUESTADEEUSKADI.ES

4,15-III: Cristian Mandeal. David Geringas, chelo. Aragüés, Rorem, Chaikovski. (San Sebastián; **7:** Vitoria, **8:** Pamplona, **16:** Bilbao).

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA
WWW.ORQUESTACIUDADGRANADA.ES

4-III: José Caballé. Steven Isserlis, chelo. Sotelo, Schumann, Dvorák.

11: Josep Pons. Matthias Goerne, barítono. Mahler, *Das Knaben Wunderhorn*.

18: Coro de la OCG. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Sebastian Weigle. Monar, Moral, Rügamer. Mendelssohn, *Segunda*.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA
WWW.VILLAMARTA.COM

11-III: Florilegium. Derek Lee Ragin, contratenor.

LA CORUÑA

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

4-III: Víctor Pablo Pérez. Isabel Monar, soprano. Schedrin, Alís, Ravel.

11: Justin Brown. Anne Gastinel, chelo. Vaughan Williams, Elgar, Walton.

LAS PALMAS

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
WWW.OFRANCANARIA.COM

18-III: Coro de la OFGC. Juanjo Mena. Elena de la Merced, soprano; Josep Miquel Ramón, barítono. Faure, Guridi, Ravel.

XXXVIII FESTIVAL DE ÓPERA
WWW.FESTIVALDEOPERA.COM

MARIA STUARDA (Donizetti). Carminati. Esposito. Blancas, Kutzarova, Secco, Palatchi. **15,17,19-III.**

LEÓN

AUDITORIO CIUDAD DE LEÓN
WWW.AUDITORIOCIUDADLEON.NET

10-III: Orquesta del Festival de Lucerna. Yuri Bashmet. Programa por determinar.

15: Coro y Orquesta Filarmónica de Bonn. Heribert Beissel. Pergolesi, Mozart, Haydn.

18: Cuarteto Melos. Mendelssohn, Debussy, Brahms.

20: Sinfónica Ciudad de León "Odón Alonso". Luis Miguel Abelló. Miguel Ángel Fernández Vega, piano. Schumann, Brahms.

MADRID

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música

XXXII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

Martes, 1 de marzo de 2005.
22,30 horas

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica

TERESA BERGANZA Y EL OCTETO IBÉRICO DE VIOLONCHELOS

Director: **Elías ARIZCUREN**

Programa

Joaquín Nin: Canciones Populares españolas

Alberto Ginastera: Pampeana nº 2

Xavier Montsalvatge: Canciones negras

Cristóbal Halffter: Fandango

Manuel de Falla: Siete canciones populares españolas.

Venta de localidades: Taquillas del Auditorio Nacional

Venta telefónica: Servicaixa
902232211

TEATRO REAL

MARZO

Información: 91/ 516 06 60. Venta
Teléfono: 902 24 48 48. Venta en
Internet: teatro-real.com. Visitas
guiadas: 91 / 516 06 96.

ÓPERAS:

LOHENGRIN

de Richard Wagner.

Marzo: 1, 4, 7. 19:00 horas.
Producción de la Deutsche Oper
Berlin (1990).

Director musical:

Jesús López Cobos.

Director de escena original:

Götz Friedrich.

Solistas: Kwangchul Youn (4, 7) /
Kristinn Sigmundsson (1),

Christopher Ventris (1, 4) / Jeffrey
Dowd (7), Gwynne Geyer, Richard
Paul Fink, Birgit Remmert, Detlef

Roth. Coro de la Comunidad de
Madrid. Coro y orquesta titular del

Teatro Real (Coro y Orquesta
Sinfónica de Madrid).

ELENA E COSTANTINO

de Ramón Carnicer.

Marzo: 12, 14. 20:00 horas.

Ópera en versión de concierto.

Director musical: Jesús López
Cobos. **Solistas:** Isabel Rey,

Robert McPherson, Saimir Pirgu,
Eduardo Santamaría, Lorenzo

Regazzo, Mariola Cantarero, David
Menéndez. Coro y orquesta titular

del Teatro Real (Coro y Orquesta
Sinfónica de Madrid).

LA TRAVIATA

de Giuseppe Verdi.

Marzo: 20, 21*, 22*, 23, 26, 27.
20:00 horas; domingos, 18:00

horas. Todas las funciones son fuera
de abono y a precios reducidos.

*Funciones de abono conjunto con
el Teatro de la Zarzuela. Producción

del Teatro Real, en coproducción
con la Asociación Bilbaína de

Amigos de la Ópera, y en colaboración
con el Gran Teatre del Liceu

de Barcelona (2003).

Director musical:

Jesús López Cobos.

**Director de escena, escenógrafo
y figurinista:** Pier Luigi Pizzi.

Solistas: Norah Amsellem (20, 22,
26) / Inva Mula (21, 23, 27), Itxaro

Mentxaka, María Espada, José Bros
(20, 22, 26) / Raúl Hernández (21,
23, 27), Renato Bruson (20, 22, 26)

/ Vladimir Stoyanov (21, 23, 27),
David Rubiera, Marco Moncloa,

Lorenzo Muzzi. Coro y orquesta
titular del Teatro Real (Coro y

Orquesta Sinfónica de Madrid).

CONCIERTO SINFÓNICO PEDAGÓGICO.

Marzo: 5, 6. 11:00 y 13:00 horas.

Director musical: Wolfgang
Izquierdo / Simeón Galduf.

Orquesta-Escuela de la Orquesta
Sinfónica de Madrid.

CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Martes, 8 de marzo, 19.30 horas.
Auditorio Nacional
(Sala de Cámara)

Concierto de la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Solistas: Marta Knörr; Pablo Sáinz Villegas; Francisco José Segovia; Celia Alcedo; Andrés Gomis; Marco Antonio Pérez; Mariana Gurkova; Juanjo Guillem.

Programa: Monográfico
Jesús Torres.

Lunes, 14 de marzo, 19 horas.
Auditorio MNCARS.

Concierto de MovableDo.

Horacio Curti: shakuhachi;
Alexandra Rombolá: flautas;
Esteban Algora: acordeón.

"Japón: de la tradición a la vanguardia".

Programa: Obras de Hosokawa; Takahashi, Takemitsu, Fujikura.

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Sábado, 5 de marzo de 2005.
20,00 horas.

Iglesia del Colegio de Nuestra Sra. de las Maravillas

Pedro María Sánchez, narrador
Eduardo Santamaría, tenor
José Antonio López, barítono
José Ramón Encinar, director
G. Fernández Álvez
Getsemaní Pasión y muerte de Jesús de Nazaret

Martes, 15 de marzo de 2005. 19.30 horas.
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.

Jordi Domenech, contrateno
José Antonio López, Jesús
Joan Martín Rayo, barítono
Jordi Casas Bayer, director

J. S. Bach
La Pasión según San Juan

Martes. 29 de marzo de 2005.
19,30 horas
Auditorio Nacional.
Sala de Cámara

Ana Häsler, soprano
José Ramón Encinar, director

S. Revueltas
Homenaje a García Lorca para
orquesta de cámara
C. Prieto

Al poeta, al fuego, a la palabra
para soprano, ocho voces y
orquesta de cámara sobre textos
de Vicente Aleixandre

X. Montsalvatge
Cinco canciones negras, para
soprano y orquesta de cámara
sobre textos de Rafael Alberti,
Nicolás Guillén, Néstor Luján
y Juan Pereda Valdés
O. Esplá

La Pájara Pinta, basada en
el poema homónimo
de Rafael Alberti

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.

La Venta de Don Quijote, de Ruperto Chapí y **El Retablo de Maese Pedro**, de Manuel de Falla (programa doble).

Del 11 de marzo al 10 de abril de 2005 (excepto lunes, martes y días 24 y 25 de marzo) a las 20:00 horas. Miércoles 16 y 30 de marzo, 6 de abril (matinés para niños o en familia) y domingos, a las 18 horas. Dirección Musical: Lorenzo Ramos. Director de Escena: Luis Olmos. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

XI Ciclo de Lied.

Lunes 28 de marzo, a las 20 horas.
Christine Schäfer, soprano;
Graham Johnson, piano.
Programa: F. Schubert.
Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

3,4: Orquesta Pablo Sarasate. Ernest Martínez Izquierdo. Nelson Goerner, piano. Montsalvatge, Prokofiev, Sibelius. (Teatro Monumental).

4,5,6: ONE [www.ocne.mcu.es]. Miguel Harth-Bedoya. Miguel Poveda, voz; Juan Gómez, guitarra. Bretón, Amargós, Galindo. (A.N.).

5: Pinchas Zukerman, violín; Marc Neikrug, piano. Mozart, Brahms, Beethoven. (Liceo de Cámara. A. N.).
— Les Jeunes Solistes. Safir Rachid. Vivier. (Música de Hoy [www.musicad hoy.com]. A. N.).

8: Hélène Grimaud, piano. Chopin, Rachmaninov. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo [www.scherzo.es]. A. N.).

— Proyecto Guerrero. Alvin Lucier. Lucier. (Música de Hoy. A. N.).

10,11: ORTVE [www.rtv.e.es]. Leopold Hager. Mendelssohn, Mahler. (T. M.).

15: Europa Galante. Fabio Biondi. Maurizio Naddeo, violonchelo; Gianciomo Pinardi, mandolina. Corselli, Boccherini, Conforto. (Siglos de Oro. Academia de San Fernando).



16,17: Cuarteto de Tokio. Haydn, Takemitsu, Stravinski, Mozart. / Mozart, Beethoven, Mendelssohn. (Liceo de Cámara. A. N.).

17,18: ORTVE. Adrian Leaper. Antonio Meneses, chelo. Brahms, Haydn, Shostakovich. (T. M.).

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Ciclos Musicales de la Comunidad de Madrid

Auditorio Nacional de Música

Martes, 8 de marzo de 2005,
22,30 horas

Director: Jesús López Cobos

Programa

Sinfonía nº 5
en do sostenido menor de
G. Mahler

18: Joven Orquesta Gustav Mahler. Franz Welsler-Möst. Simon Keenlyside, barítono. Mahler, Strauss. (Ibermúsica. A.N.).

18,19,20: OCNE. Ilan Volkov. Sergei Teslia, violín. Bach, Schoenberg, Berg. (A.N.).

19,20: Coro y Orquesta de la Capilla Real de Madrid. Oscar Gershensohn. Bach, *Cantatas*. (Parroquia de Santa Teresa y Santa Isabel).

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA

10,11-III: Octav Calleya. Mendelssohn, Musorgski, Rimski-Korsakov.

17,18: Coral de Bilbao. Miquel Ortega. Ignacio, Álvarez. Brahms, *Réquiem alemán*.

MURCIA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOMURCIA.ORG

11-III: Sinfónica de la Región de Murcia. José Miguel Rodilla. Rosa Torres Pardo, piano. Bernaola, Falla, Ravel.

17: Coro y Orquesta Barrocos de Amsterdam. Ton Koopman. Bach, *Pasión según san Mateo*.



OVIEDO

AUDITORIO PRÍNCIPE FELIPE

WWW.AYTO-OVIEDO.ES/AUDITORIO/

6-III: Pinchas Zukerman, violín; Marc Neikrug, piano. Mozart, Brahms, Beethoven.

13: María João Pires, Ricardo Castro, pianos.

28: Solistas de Hamburgo. Boris Matchin, violonchelo. Mozart, Haydn, Shostakovich.

PALMA DE MALLORCA

SINFÓNICA DE BALEARES CIUDAD DE PALMA

WWW.SIMFONICA-DE-BALEARS.COM

3-III: Edmon Colomer. Anna Gourari, piano. Mas Porcel, Chaikovski, Stravinski.

PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM

3,4-III: Orquesta de RTVE. Adrian Leaper. Iñaki Alberdi, acordeón. Guridi, Trojan, Beethoven.

10,11: Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona. Ernest Martínez Izquierdo. Vadim Gluzman, violín. Chaikovski.
17: The King's Consort. Robert King, Keith, Moore, Gilchrist, Harvey. Bach, *Pasión según san Mateo*.

18: Ana Savtska, violín. Ysaÿe, Paganini, Sarasate.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

AUDITORIO DE GALICIA REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

www.auditoriodegalicia.org

3-III: Real Filharmonía de Galicia. M. Zumalave. A. Ciccolini, piano.

X. Viaño, S. Rachmaninov, Chaikovsky.

10-III: Real Filharmonía de Galicia. A. Ros Marbà.

Mª João Pires, piano.
W. A. Mozart.

17-III: Real Filharmonía de Galicia. A. Ros Marbà. M. Rudy, piano.

M. v. Weber, F. Schubert/F. Lizst, R. Schumann.

31-III: Orquesta Sinfónica de Galicia. J. López Cobos. G. Mahler.

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

WWW.TEATROMAESTRANZA.COM

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Luisotti. Alli. Pons, Prestia, Portilla, Viviana. **5,7,9,11-III.**

TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

Auditorio de Tenerife
www.ost.es
Información: 922 239801

4-III: J. Pons/F. F. Guy. Mosolov, Prokofiev y Chaikovski.

11-III: P. McCreesh/J. Perianes. Delius, Beethoven y Mozart.

18-III: L. Hager/A. Persson/D. Peckova/R. D. Smith/P. Ens/C. Silva. Wagner.

30 y 31-III y 1 y 2-IV: R. Gimeno/B. Cabrera. Conciertos didácticos y en Familia. Obras de Haydn, Sibelius, Grieg, etc.

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA

WWW.PALAUVALENCIA.COM

1-III: Sinfónica de Radio Saarbrücken. Günther Herbig. Sergei Khachatryan, violín. Mozart, Bruckner.

2: Sinfonietta New Amsterdam. Candida Thompson. Janine Jansen, violín. Haendel, Bach, Walton.

4: Orquesta de Valencia. Claus Peter Flor. Till Fellner, piano. Schumann, Brahms.

6: Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam. Marco Boni. Stravinski, Mozart, Haydn.



8,9,10: Pinchas Zukerman, violín; Marc Neikrug, piano. Beethoven, *Sonatas*.

11: Orquesta de Valencia. Miguel Ángel Gómez Martínez. Montiel, Sala, de Simone. Martinucci, Respighi, Wolf-Ferrari.

12: English Baroque Soloists. English Baroque Solists. Coro Monteverdi. Escolanía de Nuestra Señora de los Desamparados. Harvey, Padmore. Bach, *Pasión según san Mateo*.

14: Ha-Na Chang, chelo. Ligeti, Bach, Britten.

VALLADOLID

SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
WWW. ORQUESTACASTILLAYLEON.COM
17,18-III: Tuomas Ollila. Eldar Nebolsin, piano. Sibelius, Melchers, Rachmaninov.
31: Eduardo López Banzo. Mozart, Haydn.

ZARAGOZA

AUDITORIO DE ZARAGOZA
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM
8-III: Klassische Philharmonie Bonn. Chor Bonn. Heribert Beissel. Pergolesi, Mozart, Haydn.
14: Sinfónica de Singapur. Lan Shui. Gil Shaham, violín. Sarasate, Chaikovsky, Strauss.
16: Naum Grubert, piano. Franck, Beethoven, Schumann.
21: Cuarteto Melos. Mendelssohn, Debussy, Brahms.

INTERNACIONAL

AMSTERDAM

REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL
2,3,4-III: James Conlon. Vadim Repin, violín. Sibelius, Shostakovich. / Garrick Ohlsson, piano. Schulhoff, Ullmann, Shostakovich.
18,20: Philippe Herreweghe. Coro de Cámara de Holanda. Prégardien, Volle, Sampson, Connolly. Bach, *Pasión según san Mateo*.



HERREWEGHE

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

NORMA (Bellini). Reynolds. Joosten. Rossi Giordano, Giuseppini, Miricioiu, Steiger, Bosi. **7,10,13,16,20,22,25,28-III.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLIN-PHILHARMONIC.COM
5,6,7-III: Christian Thielemann. Bruckner, *Quinta*.



THIELEMANN

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE
Z MRTVÉHO DOMU (Janáček). Schlöndorff. Carlson, Johannsen, Kollo, Pauritsch. **1-III.**

DON PASQUALE (Donizetti). Abel. Arnould. Praticò, Chen, Lopera, Ivan. **2,5-III.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Rundel. Krämer. Zeppenfeld. Bieber, Carlson, Stefanescu. **4-III.**

DAS RHEINGOLD (Wagner). Märkl. Friedrich. Hale, Brück, Pauritsch, Bieber. **12-III.**

DIE WALKÜRE (Wagner). Märkl. Friedrich. Franz, Rydl, Hale, Lang. **13-III.**

SIEGFRIED (Wagner). Märkl. Friedrich. Franz, Ulrich, Hale, Rydl. **18-III.**

GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Märkl. Friedrich. Franz, Carlson, Rydl, Watson. **20-III.**

TOSCA (Puccini). Chaslin. Barlog. Papian, Shicoff, Stensvold. **23-III.**

LA Fanciulla del West (Puccini). Sutej. Nemirova. Kabatu, Agache, Tanner, Bell. **26,30-III.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Mayrhofer. Friedrich. Brück, Kaune, McCarthy, Orfila. **28,31-III.**

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

LA TRAVIATA (Verdi). Barenboim. Mussbach. Samuil, Kammerloher, Schröder, Castronovo. **4,6,9,12-III.**

ELEKTRA (Strauss). Boder. Dorn. Prieu, Connell, Goldberg, Yang. **11,15,18-III.**



BARENBOIM

CARMEN (Bizet). Barenboim. Kusej. Villazón, Domashenko, Röschmann. **20,23-III.**

PARSIFAL (Wagner). Barenboim. Eichinger. Trekel, Pape, Fritz. **28-III.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE
JULIE (Boesmans). Ono. Bondy. Magee, Erman, Avemo. **8,10,13,15,17,19,23,25,30-III.**
THE TURN OF THE SCREW (Britten). Ono. Bondy. Dumait, Delunsch, Miller, Schaer. **18,20,22,24,26,29,31-III.**

CLEVELAND

ORQUESTA DE CLEVELAND
WWW.CLEVELANDORCHESTRA.COM
3,4,5-III: Mark Wigglesworth. Wagner, Tippett, Brahms.

10,11,12: Vladimir Fedosejev. Truls Mørk, chelo. Schumann, Shostakovich. **17,18,19,20:** David Robertson. Dawn Upshaw, soprano. Haydn, Dutilleux, Vivier, Strauss.

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE
DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Boder. Hollmann. Gould, Anthony, Ketelsen, Rasilainen. **1-III.**
SALOME (Strauss). Boder. Mussbach. Schmidt-Futterer, Herlitzius, Schmidt, Pecková. **2,6,9,12-III.**
ELEKTRA (Strauss). Boder. Berghaus. Runkel, Schnaut, Anthony, Neumann. **3,10-III.**

ARIADNE AUF NAXOS (Haendel). Jordan. Marelli. Westbroek, Koch, Damrau, Liebold. **4,8-III.**

LE CONVENIENZE ED INCONVENIENZE TEATRALI (Donizetti). Zanetti. Kirchner. Mescheriakova, Cachemaille, Henneberg, Kim. **11,13-III.**

PARSIFAL (Wagner). Albrecht. Adam. Goerne, Belobo, Gould, Herlitzius. **25,28-III.**

CLEOFIDE (Hasse). De Marchi. Gruber. Bayo, Köler, Martínez, Cordier. **26,30-III.**

FILADELFIA

ORQUESTA DE FILADELFIA
WWW.PHILORCH.ORG
3,4,5,8-III: Andreas Delfs. André Watts, piano. Weber, Mozart, Mendelssohn.

10,11,12,15: Christoph Eschenbach. Barbara Bonney, soprano. Smetana, Grieg, Dvorák.



ESCHENBACH

17,18,19: Christoph Eschenbach. Ravel, Sierra, Salonen.

23,24,25,26: Yakob Kreizberg. Hilary Hahn, violín. Dvorák, Barber, Shostakovich.

31: Roger Norrington. Elgar, Haydn, Vaughan Williams.

FRANCFORT

OPÉRA FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE
L'INCORONAZIONE DI POPPEA (Monteverdi). Debus. Gilmore. Lascarro, Chum, Ardam, Palacios. **5,12,19-III.**

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Böer. Lovy, Aikin, Montvidas, Marsh, Huijpen. **11,13,18,20-III.**

VOLO DI NOTTE / IL PRIGIONIERO (Dallapiccola). Friend. Warner. Sidhom, Kang, Lazar, Delamboy. **12,19,25-III.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Jones. Kirchner. Baldvinsson. Fink, Stasmeister, Edelmann. **26,28-III.**

L'ORFEO (Monteverdi). Carignani. Goerden. Gerhaher, Stricker, Mayer, Stallmeister. **13,14,16,17,18,19,20,21,23,25,27,28-III.**

JOVANSCHINA (Musorgski). Petrenko. Pade. Frank, Eliasson. **27-III.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE
WWW.GENEVEOPERA.CH
MARIA STUARDA (Donizetti). Pidò. Garichot. Di Donato, Fontana, Cutler, Furlanetto. **29,31-III.**

LAUSANNE

OPÉRA
WWW.OPERA-LAUSANNE.CH
LA GROTTA DI TROFONIO (Salieri). Rousset. Fonzo. Lallouette, Milanese, Amet, Schukoff. **6,9,11,13,15-III.**

LISBOA

TEATRO SÃO CARLOS
WWW.SAOCARLOS.PT
LA NAVAIRRESE (Massenet) / CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). Webb. De Monticelli. Shkosa, Porretta, Guelfi. **22,24,26,28,30-III.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.LSO.CO.UK
10-III: Sinfónica de Londres. Colin Davis. Lang Lang, piano. Tippett, Beethoven.

20: Richard Hickox. Tasmin Little, violín. Elgar.

23: Rafael Frühbeck. Ayako Uehara, piano. Chaikovsky, Respighi, Stravinski. THE SOUTH BANK CENTRE
WWW.SBC.ORG.UK

1-III: Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazi. Till Fellner, piano. Beethoven, Elgar.

3: Ópera de Zúrich. Nikolaus Harnoncourt, Kasarova, Mijanovic, Kaufman, Polgar. Monteverdi, *Coronación de Poppea* (versión de concierto).

5: Orquesta Filarmónica de Londres. Ingo Metzmacher. Midori, violín.

Beethoven, Hartmann.

6: Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazi. Joshua Bell, violín. Beethoven, Mendelssohn, Mahler.

9: Orquesta Filarmónica de Londres. Mark Elder. Angela Hewitt, piano. Mozart, Mahler.

10: Real Orquesta Filarmónica. Leonard Slatkin. Mark Kaplan, violín. Walton, Vaughan Williams.

11: Orquesta Filarmónica de Londres. Alexander Briger. Mendelssohn, Chaikovsky, Dvorák.

12,13: Cuarteto Emerson. Mendelssohn, *Cuartetos*.

15: Orchestra of the Age of Enlightenment. Robert Levin. Bach, Mozart, Mendelssohn.

16: The Nash Ensemble. Knussen, Birtwistle, Carter.

17: New London Consort. Philip Pickett. Gooding, Robson, King. Bach, *Pasión según san Juan*.

18: Cuarteto Ciurlionis. Chaikovsky, Villa Lobos, Ciurlionis.

19: Orquesta Filarmónica de Londres. Marin Alsop. Christian Lindberg, trombón. Barber, Turmage, Brahms.

22: Orquesta Philharmonia. Charles Mackerras. Paul Lewis, piano. Brahms, Mozart.

23: Mitsuko Uchida, piano. Beethoven, Schubert, Boulez.

24: Orquesta de Cámara de Europa. Andrés Schiff. Haydn.



SCHIFF

31: Cuarteto de Tokio. Mozart, Beethoven, Takemitsu.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Mackerras. McVycar. Hartmann. Evans, Kaappola, Rootering. **3,4-III.**

DIE WALKÜRE (Wagner). Pappano. Warner. Silvastii, Dalayman, Milling, Terfel. **5,9,12,15,19,22,28-III.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Oren. Leiser. Gallardo-Domás, Berti, Lucic, Elliott. **21,24,29,31-III.**

LUCERNA

FESTIVAL DE PASCUA
WWW.LUCERNEFESTIVAL.CH

12-III: Collegium Vocale Gent. Philippe Herreweghe. Rubens, Kieland, Mammel. Bach, Kuhnau, Lotti.

13: Academy of Ancient Music. Edward Higginbottom. Rydén, Mena, Allen, Hiltz, Ganz. Bach, *Pasión según san Marcos*.

14: Pierre-Laurent Aimard, piano. Messiaen, *Veinte miradas sobre el niño Jesús*.

15: Le Concert des Nations. Jordi Savall. Lully, Marais, Bach, Haendel.

16: Orquesta de Cámara de Europa. Andrés Schiff, piano y dirección. Haydn.

17: Collegium Musicum Luzern. Coro Académico de Lucerna. Aldis Koch. Locher, Zürcher, Frey, Brechbüller. Bach, Mozart, Hadyn.

18,19: Coro y Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Stoyanova, Garanca, Skelton, Höll. Dvorák, *Ráquiem*. / Thomas Hampson, barítono. Mahler, Bruckner.

19: Les Jeunes Solistes. Rachid Safir. Huber, Gesualdo.

20: Concentus musicus Wien. Coro

Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Raimondi, von Magnus, Lippert, Scharinger. Haydn, Mozart.

HARNONCOURT



LYON

OPÉRA
WWW.OPERA-LYON.COM
LE ROI MALGRÉ LUI (Chabrier). Pidò. Pelly, Rivenq, Léger, Naouri, Beuron. **2,4,6,8-III**.
POLLICINO (Henze). Pérez. Perton. Cantantes del Nuevo Estudio de la Ópera de París. **29,30,31-III**.

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALA.ORG
PIKOVAIA DAMA (Chaikovski). Temirkanov. Medcalf. Vaneiv, Hvorostovski, Obratsova, Gertseva. **2,5,9,11-III**.
SANCTA SUSANNA (Hindemith) / IL DISSOLUTO ASSOLTO (Corghi). Muti. Cobelli. Serjan, Pinter. **10,12,13,15,17,19,20,22,23-III**.

MONTPELLIER

OPÉRA NATIONAL
WWW.OPERA-MONTEPELLIER.COM
TOSCA (Puccini). Zanetti. Auger. Tamar, Dyka, Porretta, Nagore. **3,4,5,6,8-III**.

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MUENCHNERPHILHARMONIKER.DE
10,11,12-III: Osmo Vänskä. Joshua Bell, violín. Rautavaara, Chaikovski, Sibelius.
18,19,20: Coro de la Filarmónica. Frans Brüggen. Schäfer, Reiter, Im, Brummelstroette, Roth. Bach, *Pasión según san Mateo*.
BAYERISCHE STAATSOOPER
WWW.STAATSOOPER.DE
RIGOLETTO (Verdi). Mehta. Dörrie. Vargas, Damrau, Delavan, Rieger. **2,5-III**.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Bicket. Duncan. Mosuc, Damrau, Rempé, Reiss. **4-III**.
DER FREISCHÜTZ (Weber). Schneider. Langhoff. Gantner, Kuhn, Kaune, Smith. **6,9,12-III**.
LA CENERENTOLA (Rossini). Bramali. Ponnelle. Lopera, Gantner, Praticò, Reiss. **8,11,16,19-III**.

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Schneider. Dorn. Röschmann, Sindram, Borchev, Spence. **13,18-III**.
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Märkl. Busse. Zaharchuk, Sindram, Belrán, Gavanelli. **17,21,26-III**.
PARSIFAL (Wagner). Fischer. Konwitschny. Titus, Rootering, Seiffert, Meier. **20,24,27-III**.

NÁPOLES

TEATRO CARLO
WWW.TEATROSANCARLO.IT
DIE WALKÜRE (Wagner). Tate. Tiezzi. Ventris, Sigmundsson, Eglitis, Stemme. **24,26,30-III**.

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPÉRA
WWW.METOPERA.ORG
SAMSON ET DALILA (Saint-Saëns).

De Billy. Gruber, Stoyanova, Botha, Tian. **1,5,12,16,19-III**.

NABUCCO (Verdi). Levine. Guleghina, White, Hugues, Jones. **2,5,8-III**.
DON CARLO (Verdi). Colenari. Guleghina, White, Putilin, Burchuladze. **3,7,10,14,19,24,29-III**.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Benini. Karnéus, Polenzani, Chausson, Furlanetto. **4,9,12,17-III**.
DER ROSENKAVALIER (Strauss). Runnicles. Denoke, Graham, Aikin, Rose. **11,15,18,23,26,30-III**.

TOSCA (Puccini). Conlon. Guleghina, Licitra, Delavan. **21,25,31-III**.
CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni) / I PAGLIACCI (Leoncavallo). Davies. Urmana, Armiliato, Dessì, Pons. **22,26-III**.

DON GIOVANNI (Mozart). Jordan. Nitescu, Sabbatini, Finley, Ramey. **28-III**.

PARÍS

7,9-III: Orquesta de Cámara Mahler. Coro del Teatro. Marc Minkowski. Wottrik, Bork, Hawlata, Beethoven, *Leonore* (versión de concierto). (Teatro de los Campos Elíseos [www.theatrechampselysees.fr]).



8: Le Concert d'Astrée. Emmanuelle Haïm. Cangemi, Prina, Breslik. Haendel, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*. (T.C.E.).

14: Coro y Orquesta Barrocos de Amsterdam. Ton Koopman. Bach, *Pasión según san Mateo*. (Châtelet).

16: Pierre-Laurent Aimard, piano. Beethoven. (T.C.E.).

23: Akademie für Alte Musik Berlin. Coro de Cámara RIAS. René Jacobs. Dasch, Piau, Henschel. Telemann, *Pasión Brockes*. (T.C.E.).

24,26: Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Schäfer, Streit, Genz. Bach, *Pasión según san Mateo*. (T.C.E.).

25: Orquesta de Cámara de Colonia. Coro de Cámara de Dresde. Director: Helmuth Müller-Brül. Im, Janson, Nolte. Bach, *Pasión según san Juan*. (T.C.E.).

31: Orquesta Nacional de Francia. Daniele Gatti. Michel Dalberto, piano. Bach, Mozart, Berg. (T.C.E.).

OPÉRA BASTILLE
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR
OTELLO (Verdi). Gergiev. Serban. Gubanova, Isokoski, Álvarez, Bertocchi. **2,5,8,10-III**.



VOINA I MIR (Prokofiev). Jurowski, Zambello. Skovhus, Guriakova, Kiknadze, Voropaev. **3,6,8-III**.

TURÍN

TEATRO REGIO
WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT
IL TROVATORE (Verdi). Palumbo. Fassini. Nucci, Raspagliosi, Pentcheva, Giordani. **3,5,6,8,9,10,12,13,15,16-III**.

VENEZIA

TEATRO LA FENICE
WWW.TEATROLAFENICE.IT
PARSIFAL (Wagner). Viotti. Krief. Schöne, Holle, Storey, Soffel. **12,15,18,20,23-III**.

VIENA

MUSIKVEREIN
WWW.MUSIKVEREIN.AT
1-III: Grigori Sokolov, piano. Programa por determinar.
4: Sinfónica de la Radio de Viena. Philippe Jordan Markus Schirmer, piano. Bernstein, Shostakovich.
10: Orquesta Barroca de Friburgo. Thomas Quasthoff, barítono. Mozart. **11,13**: Sinfónica de Viena. Kent Nagano, Till Fellner, piano. Webern, Wolf, Brahms.
12,13: Concentus musicus Wien. Coro Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Raimondi, von Magnus, Lippert, Scharinger. Haydn, Mozart.

14: Joven Orquesta Gustav Mahler. Franz Welser-Möst. Simon Keenlyside, barítono. Mahler, Strauss.

16,17: Sinfónica de Viena. Coro de la Sociedad de Amigos de la Música. Marcello Viotti. Buffle, Haidan, Joyner, Cachemille. Martin, *Golgotha*.

30: Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. Mahler, *Novena*.

29,31: Orquesta Sinfónica Chaikovski de Moscú. Vladimir Fedoseiev. Oleg Maisenberg, piano. Chaikovski, Glinka, Rachmaninov.

STAATSOPER
WWW.WIENER-STAATSOPER.AT
ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Schnitzler. Bonfadelli, Villazón, Eröd. **1,4,7,10,13-III**.

AIDA (Verdi). Viotti. Komlosi, Dessì, Farina, Maestri. **2,5-III**.

WERTHER (Massenet). Jordan. Garanca, Tonca, Álvarez, Eröd. **3,6-III**.

I FAVORITE (Donizetti). Chaslin. Barcellona, Ikaia-Purdy, Daniel, Dumitrescu. **8,12,16-III**.
PETER GRIMES (Britten). Young. Diener, Sadé, Opie. **11,14,17,20-III**.

FEDORA (Giordano). Armiliato. Valayre, Keszei, Iarin, Eröd. **15,18,21-III**.

I PURITANI (Bellini). Chaslin. Bonfadelli, Miles, Flórez, Frontali. **19,22,27,30-III**.

PARSIFAL (Wagner). Schneider. Fujimura, Struckmann. **26-III**.
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Märkl. Merbeth, Lisnic, Kirchschrager, Tezier. **29-III**.

ZÜRICH

OPERNHAUS
WWW.OPERNHAUS.CH
L'INCORONAZIONE DI POPPEA (Monteverdi). Harnoncourt. Flimm. Kasarova, Mijanovic, Pessatti, Liebau. **1,5,17,18-III**.
MACBETH (Verdi). Carignani. Pountney. Marrocu, Hampson, Salminen, Beczala. **2,4,8,10-III**.



LOHENGRIN (Wagner). Weikert. Wilson. Magee, Schnaut, Andersen, Salminen. **6,9,13,16,20-III**.
FALSTAFF (Verdi). Welser-Möst. Miller, Mei, Janková, Kaluza, Raimondi. **26,30-III**.

VIU EL PALAU

la Biblioteca del Palau
per INTERNET

- Catàlegs de documents
- Arxiu de partitures de l'Orfeó Català

Progresivament s'anirant completant
els seus continguts

www.palaumusica.org

PALAU MÚSICA CATALANA
BARCELONA

FUNDACIÓN
Telefónica

Amb la col·laboració de
Fundación Telefónica

UN CORO ES UNA BUENA COSA

Una mañana de verano durante el festival de Dartington, un acto en el que los músicos amateurs y profesionales colaboran de igual a igual, me encontré entonando un coro de Berlioz al lado de un hombre que, debido al corte de su camisa y los cuatro lápices muy afilados que le asomaban del bolsillo, era inconfundiblemente francés.

Mientras tomábamos café, empezamos a charlar. Me explicó que él y su mujer eran miembros de una sociedad coral de París. Al enterarse de mi profesión, se puso pálido. “Por favor, no escriba para Francia nada relacionado con este festival,” me imploró. “Hay 500 coros en París y todos querrán participar”.

El hombre tenía toda la razón del mundo. Porque, como la mayoría de actividades sociales en Francia, la de cantar en grupo depende de los caprichos de la moda. De repente se convirtió en *le dernier cri de tout* París. Al parecer hay jóvenes ejecutivos que antes aprovechaban su hora de comer para hacer gimnasia pero que ahora prefieren ensayar con algún coro. También parece que muchos padres empiezan a enviar a sus hijos a colegios que ofrecen buenas clases de solfeo. El Instituto Francés del Arte Coral, que tiene unos 280.000 socios, se ve desbordado en este momento por la cantidad de solicitudes que está recibiendo. Hoy en día, los ensayos corales son para la burguesa París lo que los círculos de lectores son para la clase media londinense.

La causa de esta locura coral la tiene una película francesa de presupuesto modesto que, sorprendentemente, ha ganado más dinero en Francia que *Harry Potter*, *Spiderman* y *Shrek 2*.

Los chicos del coro relata la sencilla historia de un músico fracasado que, a finales de los años cuarenta, da clases en un internado para niños abandonados y gracias al coro que forma con ellos, consigue desbaratar el brutal régimen del colegio e inculcar orden y esperanza en sus alumnos.

No es, ni mucho menos, una obra original. El argumento es una nueva versión de la película clásica de 1945 *La cage aux rossignols* (La jaula de los ruiseñores) de Jean Dreville. La influencia enriquecedora de la música en los niños difíciles ha sido tema de un montón de películas que van desde soberbias hasta rematadamente malas, desde *Sonrisas y lágrimas* (1965) hasta *El Opus de Mr. Holland* (1995).

La música clásica o semi-clásica es una metáfora cinematográfica habitual para mostrar la mejora espiritual de una persona. La banda sonora de *Los chicos* es una creación nada excepcional con sus bucólicas canciones compuestas por un tal Bruno Coulais. Sin embargo, hay una excepción, el trascendental *Hymne a la nuit*, una obra maestra coral que evoca la noche rural con todos sus murmullos y susurros.

Esta película, incluido su pequeño presupuesto de 5, 5 millones de euros, no contiene nada que augurara tan gran éxito, y por mucho que echemos una mirada retrospectiva para intentar hallar la causa, no se encuentra una explicación creíble. Es verdad es que hay una fuerte carga de nostalgia en la película: una vuelta proustiana a la época de la posguerra, cuando se solía recluir a los innumerables huérfanos, bastardos y niños expósitos —hijos todos de cuatro años de ocupación alemana y la colaboración de Vichy— en los colegios situados en lugares remotos.

Y también es cierto que el director está muy familiarizado con el tema. Christophe Barratier, de cuarenta y un años, se crió en un internado porque su familia estaba casi siempre fuera, haciendo películas. Su tío, el coproductor de *Los chicos*, financió a Costa Gavras, director griego de izquierdas, y su madre apareció en *Z*. Cuando era niño, Barratier buscaba un refugio contemplativo en la guitarra clásica, que estudió según las pautas marcadas por el conservatorio. Al darse cuenta de que la única salida que tenía era dar clases, optó por la profesión familiar, pero siempre ha mostrado un ojo implacable que descarta los finales felices.



Pero ninguno de estos factores podía haber provocado semejante explosión nacional de coros si la película de Barratier no hubiera calado inadvertidamente en lo más hondo de la psique moderna, y creo que sé la razón. Los coros representan una de las últimas fronteras de la libertad humana y su arte interpretativo es más bien el único que aún queda libre de cargas fiscales y subvenciones. También es la única música que estimula de inmediato a los participantes.

“Puedo ir a un ensayo un viernes por la tarde sintiéndome deprimido”, me dijo un amigo del Coro del Festival del Crouch End de Londres que está ensayando el *Réquiem* de Brahms con la Royal Philharmonic Orchestra y Daniele Gatti, “pero nada más empezar a cantar, todo mi desaliento se esfuma”. No existe esa sensación cuando se toca un cuarteto de Brahms con la viola ni cuando se interpreta al segundo enterrador en una producción amateur de *Hamlet*.

Además de hacer que uno se sienta bien, participar en un coro es un acto que proporciona reconocimiento. Durante los últimos meses he visto cómo un grupo de jóvenes de veintitantos años iba preparando y ensayando unas composiciones de música litúrgica antigua que habían restaurado impecablemente. Luego el grupo dio dos conciertos con esa música en Bevis Marks, la sinagoga más antigua del Reino Unido (hay un CD que se puede encontrar en www.sephardimusic.com) que resultaron ser grandes éxitos de taquilla. El concierto brindó una doble revelación: la fuerza de la tradición y la aparición de un nuevo adalid comunitario.

Porque las aptitudes necesarias para formar e inspirar un coro son las mismas que se requieren para dirigir las empresas y los países. El hecho de aglutinar dos docenas de voces en diferentes registros para que trabajen, en unión o por separado, en armonía y en contrapunto es una hazaña de organización que pocos directores corporativos podían llevar a cabo, sobre todo cuando los cantantes, que no son remunerados, tienen la moral alta debido únicamente a una nebulosa satisfacción personal y la recompensa social de tomar un par de copas con los demás después del ensayo. Lo que los franceses descubrieron, gracias a *Los chicos*, es que se puede obtener satisfacción y un sentido de la propia valía a través de una actividad voluntaria que no tiene nada que ver con el resto de nuestras vidas de por sí demasiado reglamentadas, y que cantar en grupo permite que la gente se olvide de sus obligaciones cotidianas. Aún no se sabe si el fenómeno sobrevivirá. La tradición coral británica está arraigada en la fe religiosa y en la industria pesada, las dos en plena recesión. Las aldeas mineras que tenían magníficos coros ahora mandan su gente a trabajar a los centros de llamadas telefónicas.

Los coros no profesionales en Inglaterra están en buena forma y con muchas ganas de cantar, pero tienen que luchar para captar un público dispuesto a asistir a sus conciertos, y necesitan dar conciertos porque es un aliciente para que sus miembros no falten a los ensayos. Por otro lado, los gustos del público influyen, así que los coros se vuelven más precavidos en sus elecciones musicales. El coro de Crouch End, que prefiere cantar nuevas obras de Adams, Reich y Adès, ha optado por interpretar el *Mesías* en su próximo concierto.

Las sociedades corales necesitan nuestro apoyo, y no me refiero a las subvenciones. Es que simplemente debemos reconocer su importancia en nuestras comunidades, ya que representan un baluarte de la libertad y la fraternidad e incluso de una esporádica y alborotada anarquía. Así que recomiendo que asista a los conciertos de su coro local. Nunca se sabe, a lo mejor le ayuda a conservar la cordura.

Norman Lebrecht

Conciertos de Primavera en
Castilla y León
Allegro
Marzo-Abril-Mayo 2005

♥ **Amsterdam Baroque Orchestra & Choir • Ton Koopman, director**
Escolanía de Segovia de la Fundación Don Juan de Borbón
J. S. Bach: La pasión según San Mateo
Jueves 17 marzo • VALLADOLID. Auditorio Feria de Muestras • 20:30 hs.

♥ **La Risonanza • Capilla Peñaflores • Fabio Bonizzoni, director**
A. Vivaldi: Vísperas solemnes para el domingo de Pascua
Domingo 3 abril • VALLADOLID. Auditorio Feria de Muestras • 19:30 hs.

♥ **Harmonie Universelle • G. P. Telemann (Don Quijote), A. Vivaldi y J. S. Bach**
Jueves 28 abril • SORIA. Palacio de la Audiencia • 20:30 hs.
Viernes 29 abril • ZAMORA. Iglesia de San Cipriano • 20:30 hs.

♥ **Ensemble Durendal • Salga la luna. La música en Cervantes**
Viernes 6 mayo • ÁVILA. Auditorio San Francisco 20:30 hs.
Sábado 7 mayo • BÉJAR. Teatro Cervantes 20:30 hs.
Domingo 8 mayo • SEGOVIA. SAN JUAN DE LOS CABALLEROS 19:30 hs.



Beethoven

eta bere lagunak

y sus amigos

Musika / Música

La folle journée

Bilbao 2005

Palacio Euskalduna Jauregia

Teatro Arriaga Antzokia

martxoak 4, 5, 6 marzo

Antolatzailea / Organiza:

Babesleak / Patrocinan:

Laguntzaileak / Colaboran:



Bizkaiko Foru
Aldundia
Kultura Saila

Diputación Foral
de Bizkaia
Departamento de Cultura

EL CORREO

Radio Bilbao