

schervzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIII - Nº 228 - Marzo 2008 - 6,50 €

DOSIER

Las músicas del **agua**

ENCUENTROS

Bernard **Coutaz**
Carlos **Sandúa**

ACTUALIDAD

Natalie **Dessay**
Peter **Donohoe**
Lado **Ataneli**

REPORTAJE

La **ONE** republicana

REFERENCIAS

Gaspard de la nuit
de **Ravel**



9778402134807 00228

15 €
4 cds



Galería de retratos



37,50 €
10 cds

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



Scherzo

AÑO XXIII - Nº 228 - Marzo 2008 - 6,50 €

2	OPINIÓN		DOSIER
	CON NOMBRE PROPIO		Las músicas del agua
6	Natalie Dessay		José Luis Carles y Cristina Palmese 113
8	Rafael Banús Irusta		
	Peter Donohoe		ENCUENTROS
10	Emili Blasco		Bernard Coutaz
	Lado Ataneli		Bruno Serrou 126
	Barbara Röder		Carlos Sandúa
12			Pablo J. Vayón 132
	AGENDA		REPORTAJE
18			La Orquesta Nacional Republicana
46	ACTUALIDAD NACIONAL		Enrique Lacomba y Gúzman Urrero Peña 136
			EDUCACIÓN
60	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		Pedro Sarmiento 140
			JAZZ
64	ENTREVISTA		Pablo Sanz 142
	Rolando Villazón		LIBROS 144
	Juan Antonio Llorente		LA GUÍA 146
65	Discos del mes		CONTRAPUNTO
	SCHERZO DISCOS		Norman Lebrecht 152
	Sumario		

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, José Luis Carles, Jacobo Cortines, Rafael Díaz Gómez, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Joaquín García, José Antonio García y García, Carmen Dolores García González, Juan García-Rico, José Guerrero Martín, Federico Hernández, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Enrique Lacomba, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Bernardo Mariano, Santiago Martín Bermúdez, Leticia Martín Ruiz, Joaquín Martín de Sagaminaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Miguel Ángel Nepomuceno, Rafael Ortega Basagoiti, Cristina Palmese, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Barbara Röder, Jaime Rodríguez Pombo, Ignacio Sánchez Quirós, Leopoldo Rojas O'Donnell, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, Luis Suñen, José Luis Téllez, Guzmán Urrero Peña, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín, Reinmar Wagner.

Traducciones:

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (11 Números)	
España (incluido Canarias)	65 €.
Europa:	100 €.
EE.UU y Canadá	115 €.
Méjico, América Central y del Sur	120 €.

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



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

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

TRES ORQUESTAS BUSCAN DIRECTOR

El crecimiento cuantitativo y cualitativo de las orquestas españolas ha sido una de las mejores noticias de los últimos treinta años de nuestra vida cultural. Ligado a la construcción de nuevos auditorios — decisión política que no merece más que alabanzas—, su desarrollo ha supuesto el acceso de miles de aficionados a la música en vivo en condiciones más que notables, por más que todavía haya quien dé más importancia a la asistencia de trescientas personas a un concierto de música rock que a la presencia de seis mil en los tres conciertos de fin de semana de, por ejemplo, la Orquesta Nacional.

Una orquesta es una organización dinámica, que nace, crece y se desarrolla a través de triunfos y fracasos, de tranquilidades y de crisis. Y negociar adecuadamente los buenos y los malos momentos es una de las responsabilidades —la más importante de cara a su presente y a su futuro— de quienes las administran. Y entre ellas está, naturalmente, la de decidir quién debe asumir el cargo —fundamental donde los haya— de director musical del conjunto.

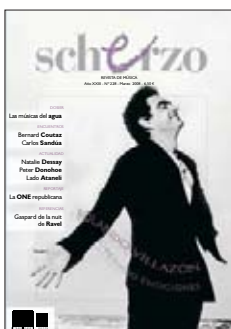
Tres orquestas españolas se encuentran en esa tesitura del cambio de titular: Sinfónica de Bilbao, Sinfónica de Euskadi y Orquesta de Granada. Tres orquestas de características y logros diferentes, con presencia importante en sus respectivas sedes y, en el caso de las dos últimas, con el valor añadido para su prestigio de ser huéspedes más o menos habituales de los estudios de grabación.

En Bilbao, la salida de Juanjo Mena estaba cantada. Al maestro de Vitoria —que hace un año escuchó cantos de sirena nada menos que desde Baltimore y que ha asumido el papel de primer invitado en el Teatro Carlo Felice de Génova— se le ha quedado pequeña la formación que ha ayudado a consolidar y parece que en su decisión de abandonarla han pesado problemas de organización interna y de programación. Su carrera está en ese momento en que o crece o se estanca y tras nueve años con la Sinfónica de Bilbao el camino había tocado a su fin.

La Sinfónica de Euskadi optó en su día por la fórmula de la doble titularidad con dos directores más eficaces que, como hoy se dice, carismáticos: Gilbert Varga y Christian Mandeal. La centuria vasca ha ganado en calidad en su última etapa, ha desarrollado una serie de excelentes programas divulgativos y su buena política —convenientemente apoyada— de grabaciones de músicos de la tierra ha sacado a la luz un interesantísimo panorama en buena parte escondido hasta ahora. Pero necesita el cambio.

La Orquesta Ciudad de Granada no acabó de acertar con la sucesión de Josep Pons —cuya labor en la ONE lo ha consagrado como un magnífico director y un sorprendente gestor artístico—, puesta en la batuta de Jean-Jacques Kantorow, un gran violinista que no parece haberse entendido con sus músicos y cuyo criterio programador se ha revelado poco imaginativo.

Las tres son diferentes entre sí pero los criterios para la elección de sus nuevos titulares no debieran diferir en lo esencial y las opciones que se presenten habrán de enfrentarse a las preguntas clásicas: ¿españoles o extranjeros?, ¿jóvenes dispuestos a crecer con la orquesta o maestros maduros que aporten más experiencia que imaginación?, ¿músicos mediáticos o formadores de orquestas? Si miramos el panorama internacional, los jóvenes aparecen como ganadores en la batalla. Los nombres de Andris Nelsons en Birmingham, Vasili Petrenko en Liverpool, Andrés Orozco-Estrada en la Tonkünstler de Viena o Marc Albrecht en Estrasburgo revelan que la apuesta va por ahí cuando se trata de dotar de nueva vida a orquestas que se saben con posibilidades. ¿Y si además de jóvenes fueran españoles? Porque, haberlos, los hay, y sólo esperan la oportunidad de que alguien asuma con ellos el riesgo de demostrar su valía. Por desgracia, nuestros públicos tienden demasiado a hacer de menos el material propio, también porque nuestra presencia internacional —y, por tanto, su correspondiente efecto rebote— es muy escasa. Y precisamente por eso, porque todavía no somos una plaza de primera, costará también convencer a los extranjeros. Veremos.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Felix Broede/DG

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

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Redactor Jefe: Enrique Martínez Miura

Edición: Arantza Quintanilla

Maquetación: Iván Pascual

Fotografía: Raía Martín

Secciones

Discos: Juan Manuel Viana

Educación: Pedro Sarmiento

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

Página Web: Iván Pascual

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

Departamento Económico: José Antonio Andújar

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

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

GRAFICAS AGA
Depósito Legal: M-41822-1985
ISSN: 0213-4802

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

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

© Scherzo Editorial S.L.

Reservados todos los derechos.

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

La música extremada CERCA DEL SILENCIO



Raía Martín

Le dice Kafka en una carta a Milena Jesenska: “un silencio como el que yo necesito no existe en el mundo”. Me acuerdo de esas palabras mientras escucho a Grigori Sokolov tocando los tiempos lentos de las sonatas de Mozart como si fuera Chopin y tocando los preludios de Chopin como si fueran música del siglo XX. La música se acerca al final, a las notas últimas, al silencio, los dedos pulsan las teclas con un sigilo que parece imposible en un hombre tan grande y de aire tan rudo. Va a terminar un preludio, y habrá una fracción de silencio antes de que empiece el próximo, un silencio muy corto pero también imprescindible, como el espacio en blanco que separa dos estrofas de un poema. Ahora nuestra atención lo que aguarda no es la próxima nota, sino el silencio, o el modo en que la última frase se disuelve en él. No va a durar mucho y por eso nos importa escucharlo, recreamos en su duración no mucho mayor que la que separa dos latidos. Y justo en ese momento, cuando la resonancia del pedal se extingue, incluso un poco antes, siempre ocurre algo: una tos cavernaria, un derrumbe de toses, un timbre, la musiquilla de un teléfono móvil que no fue apagado a pesar de manos delicadas parece enfurecerse: ataca con truculencia el arranque del próximo preludio, lo desbarata por dentro como un pintor expresionista americano que convirtiera en pura abstracción las líneas y manchas de un paisaje romántico. Pero la furia, controlada, no dura mucho, y en seguida intuimos de nuevo que la música se apacigua y el silencio deseado se acerca, nota por nota, más espaciadas ahora, casi tenues, como unos puntos suspensivos, hasta que la última de ellas es de nuevo demolida por la irrupción de la tos impaciente...

“Sin silencio no puede haber música”, dice Robin Maconie en un libro breve y luminoso que acaba de caer en mis manos, *La música como concepto*: “La música es una experiencia de transitoriedad”. Para escuchar su comienzo necesitamos que la preceda el silencio, para percibir la frontera entre lo que existe y lo que no existe, que es en el fondo el misterio de nuestra presencia transitoria en el mundo, que se extinguirá tan sin huella como esa última nota que parece que va a durar en el aire cuando la mano que toca ya se ha detenido y se apaga tan pronto. Necesitamos silencio para escuchar la música, pero también necesitamos la música para escuchar el silencio, no sólo después del final, sino detrás de las notas que están sonando, como el blanco del papel que nos permite ver por contraste el negro de las palabras escritas.

En clubes llenos de ruido, Bill Evans se inclinaba sobre el piano hasta que casi rozaba el teclado con la frente, como el que adelanta mucho el cuerpo para asomarse a un pozo de silencio escondido. Hay pianistas, y compositores, que lo llenan todo ansiosamente de notas y no se dan cuenta de que una parte del virtuosismo supremo está en lo que no se hace, en lo que se elige no decir, en la amplitud y la hondura del silencio. Cómo oímos callar a Bill Evans, a Frederic Mompou. La noche del concierto de Grigori Sokolov en el Auditorio Nacional estaba entre el público el pianista Javier Perianes, que ha tocado tan admirablemente la *Música callada* de Mompou. Imagino la atención con que escucharía cada paréntesis entre los preludios, el tormento que le depararía la imposibilidad del silencio.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

APOTEOSIS DE LA MENTIRA

Es muy posible que tengan ustedes la sensación de que la irrealidad le ha ganado la mano a la realidad, es decir que la mentira ha terminado tomando por asalto a la verdad y convirtiéndola en su sirvienta cuando sus servicios son necesarios. No se trata de un problema estrictamente político, como muchos desearían, se trata de otra cosa, más complicada y más difícilmente combatible porque se basa en una tendencia tan natural en los seres humanos como es no querer saber la verdad porque la verdad siempre trae complicaciones a la vida.

Esa irrealidad está en todas partes y quienes reaccionan contra ella son esas personas, por ejemplo, que han dejado de creer en los medios de comunicación. Porque el terreno que ocupa la irrealidad —es decir, no se olvide, la mentira— no sólo tiene su reino en las relaciones sociales cotidianas sino en otros espacios, como es entre otros la cultura. La cultura está herida de muerte porque se ha convertido, como predijeron hace ya mucho tiempo los pensadores de la Escuela de Francfort, no tanto en un instrumento de combate ideo-

lógico como de mercado puro y duro, un objeto que se compra, se vende, se promociona, se utiliza y si no responde a lo que se ha querido de él sencillamente se destruye.

¿Qué va a pasar con ese sistema de valores que, querámoslo o no, es nuestra compañía para orientarnos en un mundo cada vez más oscuro? El porvenir no es precisamente esplendoroso. La revolución tecnológica de los últimos veinte años es un útil perfecto para consumir el triunfo de lo irreal. Desde la maquinaria de esa revolución se nos puede intentar hacer creer lo imposible y frente a ello no tenemos otra defensa que un pensamiento cada día más crítico, cada día más instalado en la negación de lo que intentan vendernos como correcto y positivo. Es un trabajo ímprobo sin duda. Pero quizá sea la única manera de no ver cada día nuestro rostro reflejado en un espejo sin sentir el cosquilleo de la abyección.

Javier Alfaya

DUDAS Y ANÉCDOTAS
SOBRE ARGENTA

Sr. Director:

En primer lugar darle a usted y a Don Manuel García Franco y al resto de colaboradores mi más afectiva enhorabuena por el dossier que en enero apareció en su revista sobre el gran Ataúlfo Argenta. Yo, por edad (tenía 2 años cuando murió), no tuve la suerte de poder admirar en persona al maestro, pero desde el momento de mi niñez en que mi afición por la música se manifestó, por boca de mis padres y familiares, comenzó a sonar en mis oídos como un referente el nombre del director de orquesta montañés. Su vida, su dramática e inoportuna —más que nunca— muerte y, por supuesto, su arte impresionante, siempre me cautivaron y siempre gocé con sus grabaciones discográficas de zarzuela que, gracias a Dios, nos quedaron en aluvión, y con sus entonces escasísimas (nunca han sido muchas) interpretaciones sinfónicas que, con el paso de los lustros, fueron aumentando sobre todo cuando nuestra Radio Nacional, siempre tan mezquina (más papista que el Papa) y poco cuidadosa en la conservación de sus registros, destapó el tarro de las esencias (siempre en frascos pequeños) con aquella *Heroica* y aquellos *Don Juan* y *Concierto* de Brahms con Menuhin que nos dejaron a tantos boquiabiertos; si alguna duda quedaba de su impresionante quehacer “en vivo”, estas muestras de su pulso y su idiomatismo transfigurante de

CARTAS
AL DIRECTOR

la máxima orquesta española de entonces, las borraré de un plumazo.

Por todo ello, este dossier me ha hecho disfrutar enormemente y, para mí, su único defecto es no haberse extendido aún más para goce e información de todos los interesados.

No obstante lo dicho, quisiera hacerle una puntualización y referirle dos anécdotas que no aparecen en este homenaje de su revista, bien porque en realidad no sean ciertas, bien porque no haya sido considerada importante su cita.

La puntualización consiste en que tengo entendido que el programa que iba a interpretar Argenta cuando le sorprendió la muerte contenía la *Sinfonía “Renana”* de Schumann. El sr. García del Busto en *Hace medio siglo...* recuerda, como programa inmediato al fallecimiento, otras obras (Smetana, Chopin, C. Halffter y Bartók) pero más adelante D. Fernando Herrero, en su homenaje, parece mantener mi teoría. Quizá, leyendo más detenidamente, lo que concluyo es que el concierto de la *Renana* se suspendió y el primero que dio la ONE tras morir su director fue el que cita D. José Luis.

La primera anécdota narra que el maestro ganó en su juventud un importante concurso de piano, creo que en Bélgica, cuyo premio consistía en un magnífico ins-

trumento de cola... Que tuvo que vender para subsistir a las penurias de la Guerra Civil, o a las de los tiempos que siguieron a su conclusión.

La otra es de zarzuela y es el motivo por el cual mando esta carta a la atención de D. Manuel García Franco. Y aprovecho el mismo para agradecerle profundamente haber puesto al alcance de los ciudadanos de a pie ¡por fin! la lista completa de las zarzuelas, y los años, que grabó Argenta. Parece mentira que algo tan sencillo (seguramente no lo era tanto, dada la propensión de nuestras discográficas a no dar pistas sobre las fechas de registro) haya tardado tanto tiempo en desvelarse. Que Dios se lo pague. Ahora lo que falta es que se editen todas en aceptables condiciones económicas (¡ay, si Brilliant, Membran o Naxos se volvieran locos!) pues el nivel sonoro, hasta donde llega mi oído, es en general excelente e impropio de nuestra tierra y de aquellos tiempos. La anécdota: oí una vez en un programa de radio que, en la grabación de *La verbena de La Paloma* —ya no sé si en la primera o en la segunda— durante la interpretación del número *Nocturno* del sereno y los guardias, no había quien diera las voces internas de “¡Francisoooo!” y lo hizo el propio Argenta quedando su voz así incluida en el registro. Y no le canso más. Con mi agradecimiento since-ro le envío un saludo muy cordial; he disfrutado mucho.

Antonio Fuentes Miranda
Úbeda

Música reservata

WAGNER: MÚSICA, RELATO Y CINE

En alguna ocasión se han descrito (negativamente) los dramas musicales de Wagner como *poemas sinfónicos con voces superpuestas*, voces que, en la mayor parte de los casos, duplican total o parcialmente determinadas líneas instrumentales que no son necesariamente las principales. Mas allá de la grandilocuencia de su descripción como *unendliche Melodie*, melodía infinita, el *melos* vocal wagneriano resulta, de hecho, escasamente autónomo pero, sobre todo, no suele ofrecer un interés ni una personalidad melódica suficiente si se abstrae del contexto instrumental en que se inserta: se pasa de la declamación al recitativo y de éste al arioso sin que los límites entre tales rúbricas queden nunca nítidamente definidos ni se mantengan más allá de unos pocos compases. En Wagner, el canto no es autosuficiente ni autónomo con respecto a la orquesta como sucede en la ópera italiana contemporánea (aunque allí se encuentra duplicado instrumentalmente: pero lo está tan sólo para asegurar su absoluta preeminencia textual y melódica), sino que está entretreído en la textura general, de la que emerge tanto por su tímbrica específica como por su función de portaestandar de la palabra: es una especie de énfasis añadido a la prosodia, pero también un mecanismo amplificador de la materia conceptual que en ella se encarna, donde la orquesta suministra lo que Wagner, en la tercera parte de *Opera und Drama*, denomina *die dramatische Gebärde der Handlung*, el gesto dramático de la acción. El canto marca así una especie de punto de tangencia virtual entre dos universos extraños el uno al otro: el de la sintaxis musical abstracta y el del signo lingüístico definido. Se establece de este modo una suerte de *perspectiva semántica* que, por así decir, subordina el punto de vista del personaje a lo que cabría denominar *el punto de vista orquestal*, que en último término es el del relato, es decir, el del propio compositor y libretista (o si se prefiere, y como tantas veces se ha dicho, el del coro de la tragedia griega) que, mediante un juego de asociaciones reminiscentes, aporta una información suplementaria que rebasa, incluso, el conocimiento que los propios personajes tienen acerca del sentido último de la trama en la que se hallan inmersos.

Se ha señalado de una manera meramente intuitiva que Wagner es el creador de la música fílmica, afirmación exacta que no suele ir acompañada de mayores razones que la justifiquen: esa preeminencia significativa de una orquesta invisible (como la del *mystische Abgrund* de Bayreuth) constituye la razón profunda de semejante aserto, en la medida en que tal orquesta fantasmal teje su red de alusiones temáticas de un modo autónomo, más allá de lo declarado por las figuras escénicas cuyo canto acompaña y del que revela su significación definitiva. El ejemplo, paradigmático de tan señalado, de la frase de las trompas que identifica a Siegfried

sobre el motivo del fuego en el final orquestal de *Die Walküre* ahorra mayores comentarios. Ni Wotan ni Brünnhilde (pero tampoco un espectador que desconozca el resto de la *Tetralogía*) han podido escuchar ese tema, que anticipa la presencia de uno de los personajes sustanciales de la continuación de la obra y que supone un enigma que solamente se despejará en el transcurso de las jornadas sucesivas de la epopeya. En el episodio, verdadero *flash-forward* musical, la orquesta asume una función que, más allá de lo estrictamente musical, es específicamente narrativa, y en tal sentido resulta perfectamente lógica (prescindiendo de su valoración peyorativa) la crítica a la que se hacía referencia en las primeras líneas de esta nota: estaríamos ante un ejemplo de relato musical que, en lugar de acompañarse de un programa literario para uso del espectador del concierto, se nutre de la significación que las voces aportan, pero de la que no son las últimas responsables. El canto, en Wagner, implica el nivel de la denotación mientras la orquesta abre un espacio connotativo y relacional que abrocha el sentido del programa ideológico e iconográfico.

Del mismo modo, la cinematografía resitúa el significado último de la acción a través de la banda sonora. Scottie reconoce el collar de Carlotta Valdés en el cuello de Judy bajo el aspecto de Madeleine *porque en ese*



punto suena el ritmo de habanera asociado a la figura del retrato, lo que le permite recordar el momento en que, en su sueño, ha visto la imagen de la joya, y que ha sido el único instante en todo el film en que a ésta se le ha concedido un plano de detalle exento, al margen de la persona que la luce: las cosas funcionan *como si el personaje escuchase la banda sonora* y la música desvelara el sentido (y por ende, el misterio de la mujer) en ese giro crucial de la narración en el que, gracias a la acción combinada de la planificación y del sonido, el punto de vista vuelve a ser el del hombre, permitiéndole alcanzar el significado de su pesadilla y mirar la verdad frente a frente: la verdad del deseo, la verdad de la muerte. Un episodio como el descrito sería impensable sin el precedente del operismo wagneriano.

Hay un momento clave en la historia del cine sonoro: la célebre secuencia de *Peter Ibbetson*, el excepcional film de Henry Hathaway (1935) en la que Gary Cooper pasea junto a Ann Harding por un paisaje irreal (ficcionalmente, se trata de las almas desencarnadas de dos amantes físicamente separados) y, repentinamente, le pregunta: "¿escuchas esa música?", refiriéndose a la propia banda sonora (de Ernst Toch). Nunca se habrá desnudado la mirada del espectador (en la medida en que *escuchar* y *mirar* son procesos equivalentes) con mayor pertinencia ni más exquisita sutileza. También eso le adeudamos a Wagner.

José Luis Téllez

CON NOMBRE

PROPIO

Nuevos horizontes

NATALIE DESSAY



Fotos: Simon Fowler

Natalie Dessay prosigue la línea de las grandes sopranos ligeras francesas como Mado Robin, Lily Pons o Mady Mesplé. Sin embargo, ha conseguido llegar aún más allá y convertirse en una de las artistas más completas de nuestros días, brillando tanto por sus extraordinarias dotes vocales como por su impresionante talento de actriz. Su catálogo abarca desde las óperas de Monteverdi y Haendel hasta las operetas de Offenbach, y sus interpretaciones de Olympia en *Les contes d'Hoffmann*, Ophélie en *Hamlet*, Zerbinetta en *Ariadne auf Naxos*, Marie en *La fille du régiment*, la Juliette de Gounod o la Reina de la Noche se han convertido ya en legendarias.

Nacida en Lyon y educada en Burdeos, al principio soñó en convertirse en bailarina, pero posteriormente

estudió canto y teatro en el Conservatorio de Burdeos, donde progresó a tal velocidad que completó cinco cursos en un año, graduándose con el primer premio a los veinte años. En 1989, tras un breve periodo en el coro del Capitole de Toulouse, ganó el segundo premio en el Concurso de Nuevas Voces de Francia, lo que le permitió proseguir sus estudios en la Ópera de París y su primer contrato como solista.

En 1992 cantó su primera Olympia en la Ópera Bastille, en una producción de Roman Polanski, y al año siguiente fue invitada a la Staatsoper de Viena como Blonde en *El rapto en el serrallo*. En 1993 fue nuevamente Olympia en la producción inaugural de la renovada Ópera de Lyon y en 2001 ya había interpretado el papel en ocho producciones diferentes, inclu-

yendo su debut en La Scala de Milán. En esa década fue también la Reina de la Noche (Aix-en-Provence, Salzburgo), Ophélie (Ginebra, Londres), Aminta en *La mujer silenciosa* de Richard Strauss (Viena), Fiakermilli en *Arabella* (en su presentación en el Met, a la que siguieron Olympia y Zerbinetta), Lakmé en la Ópera Comique de París (un papel que grabaría posteriormente para EMI Classics con Michel Plasseon, convirtiéndose en uno de sus mejores registros discográficos), Eurídice en *Orfeo en los infiernos* de Offenbach en Lyon, y, en París, Morgana en *Alcina* de Haendel y el papel titular de *El ruiseñor* de Stravinski (filmado también en DVD por Virgin Classics). Entre los directores con los que trabajó durante esta época figuran nombres tales como Pierre Boulez, James Levine, Christian Thielemann, James Conlon, William Christie y Marc Minkowski.

En 2001, la carrera de la soprano entraría en una nueva fase cuando abordó un proyecto largamente acariciado, como fue la asunción del personaje titular de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, que grabó en su versión francesa junto a Roberto Alagna y encarnó en escena en 2004 en Chicago, en 2006 en la Ópera-Bastille (en un impactante montaje de Andrei Serban), y en una nueva producción para la inauguración de la temporada 2007-2008 del Metropolitan de Nueva York. Otro papel donizettiano que le ha valido importantes éxitos es el de Marie en *La fille du régiment*, junto a Juan Diego Flórez, en la divertida producción de Laurent Pelly tanto en Londres como en Viena. Sus primeras apariciones como Amina en *La sonnambula* de Bellini tuvieron lugar en 2004 en Lausanne, Burdeos, La Scala y Viena (nuevamente con Juan Diego Flórez),

y acaba de aparecer en el mercado la grabación en vivo realizada en Lyon en noviembre de 2006.

En el Liceu de Barcelona, donde se presentó con un deslumbrante recital en la temporada 1999-2000 (tras haber debutado en nuestro país como Zerbinetta en Bilbao), y ha regresado como Ophélie de Thomas y Manon de Massenet, y donde está previsto que cante su primera Marguerite de *Faust* en la temporada 2010-2011, Natalie Dessay es una auténtica estrella. Esperemos que también lo sea en el Real, y que el concierto del 30 de marzo sea el comienzo de una futura colaboración. El público del coliseo madrileño podrá al fin conocer a una de las grandes estrellas de la lírica actual, que se presentará de la mano del director musical del teatro, Jesús López Cobos, en un programa que incluirá, además de especialidades de la artista como las arias de *Manon* de Massenet, *Hamlet* de Thomas y *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, la gran escena de Violetta del acto I de *La traviata* de Verdi, uno de los próximos retos de la soprano. El recital se completa con la obertura de la opereta *La bella Helena* de Offenbach, el poema sinfónico *El cazador maldito* de César Franck, la obertura de *Norma* de Bellini y el ballet del acto III de *Macbeth* de Verdi.

Rafael Banús Irusta

Madrid. Teatro Real. 30-III-2008.
Natalie Dessay, soprano.
 Orquesta Titular del Teatro Real.
 Director: **Jesús López Cobos**.
 Obras de Offenbach, Massenet,
 Franck, Thomas, Bellini,
 Donizetti y Verdi.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BELLINI: *La sonnambula*. FRANCESCO MELI, CARLO COLOMBARA, JAËL AZZARETTI, SARA MINGARDO. CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE LYON. Director: EVELINO PIDÒ. **Virgin 513826.**

HAENDEL: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. ANN HALLENBERG, SONIA PRINA, PAVOL BRESLIK. LE CONCERT D'ASTRÉE. Directora: EMMANUELLE HAÏM. **Virgin 6342825.**

MASSENET: *Manon*. ROLANDO VILLAZÓN, SAMUEL RAMEY, MANUEL LANZA, DIDIER HENRY. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. Director musical: VÍCTOR PABLO PÉREZ. Director de escena: DAVID MCVICAR. **DVD Virgin 506897.**

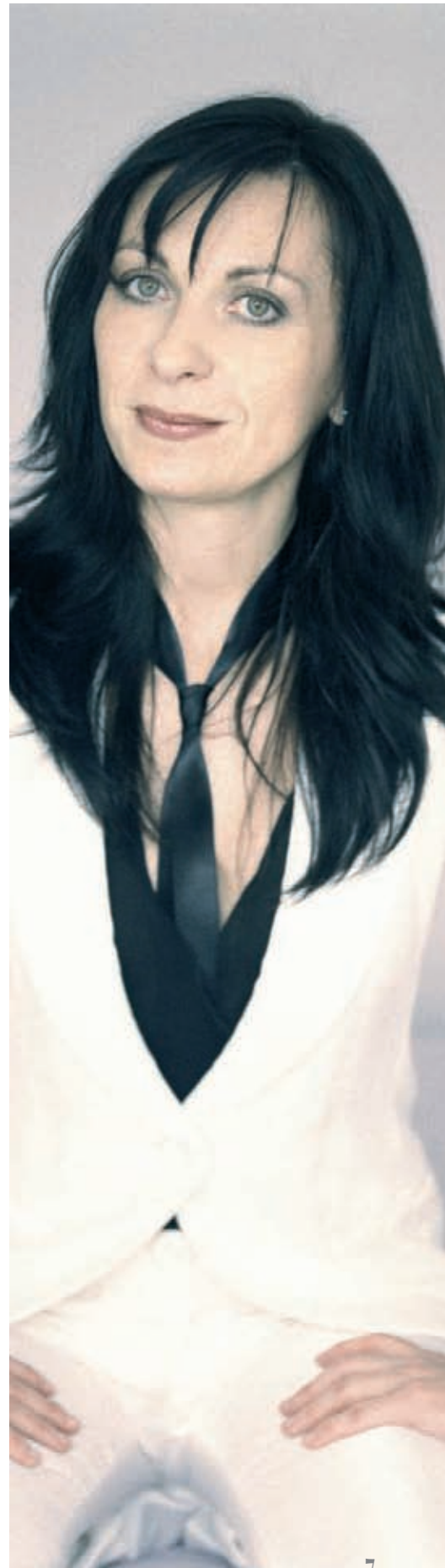
MOZART: *Arias de ópera y de concierto*. ORQUESTA DE LA ÓPERA DE LYON. Director: THEODOR GUSCHLBAUER. **EMI 685521.**

OFFENBACH: *Orphée aux enfers*. VÉRONIQUE GENS, LAURENT NAOURI, EWA PODLES. CORO DE LA ÓPERA DE LYON. ORQUESTA DE CÁMARA DE GRENOBLE. Director: MARC MINKOWSKI. **EMI 672520.**

AMOR. Arias y escenas de Richard Strauss. FELICITY LOTT, ANGELIKA KIRCHSCHLAGER, SOPHIE KOCH. ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director: ANTONIO PAPPANO. **Virgin 570520.**

ARIAS DE ÓPERA FRANCESA. CORO LES ÉLÉMENTS. ORQUESTA DEL CAPITOLE DE TOULOUSE. Director: MICHEL PLASSEON. **Virgin 561023.**

ARIAS DE ÓPERA ITALIANA. CONCERTO KÖLN. Director: EVELINO PIDÒ. **Virgin 524327.**



El pianista de la versatilidad

PETER DONOHOE

Este versátil pianista, cuya trayectoria viene marcada sin duda por los vínculos artísticos contraídos con Olivier Messiaen e Ivonne Loriod durante su estancia en París, nace en Manchester en 1953 y estudia en el Royal Northern College of Music con Derek Wyndham. Bien pronto destaca en los concursos, pero será desde su éxito en el Concurso Internacional Chaikovski de Moscú en 1982 (donde ganó el primer premio), cuando desarrolle una más que notable carrera en Europa, EEUU, Lejano Oriente y Australia. Peter Donohoe, reconocido como uno de los mejores pianistas de nuestro tiempo por su musicalidad, estilo inquieto y técnica impecable, fue invitado en 2006 a los Países Bajos para ser nombrado Embajador de la Música para Oriente Medio. Reconocido tanto por la prensa como por sus colegas (tocó en la inauguración de temporada con la Filarmónica de Berlín dirigida por Sir Simon Rattle, concierto que supuso el debut de éste como director artístico de la importante orquesta alemana), este año será el artista residente en la XLVII Semana de Música Religiosa de Cuenca. El motivo del centenario del nacimiento de Olivier Messiaen parece más que suficiente para contar con la colaboración de un músico que precisamente destaca por tener un repertorio extenso e inquieto. Interpretará distintas obras, entre las que sobresalen el *Cuarteto para el fin de los tiempos* y dará la conferencia: *Messiaen, el hombre, sus influencias, su legado*. Los intereses de este artista son amplios, no solamente se centra en la música contemporánea: también aborda con solvencia y clarividencia el repertorio romántico (no olvidemos que su grabación de la *Sonata* de Liszt obtuvo el Grand Prix International du Disque). Sin embargo, la apuesta de Donohoe por la música británica es indudable: fundador y consejero artístico de la British Piano Concerto Foundation, tiene el conocido propósito de querer concienciar al público del repertorio pianístico británico tanto a nivel de conciertos como en grabaciones. La actividad concertística de Donohoe es rica. Así, en la última temporada acaba de ofrecer la obra completa para piano y orquesta de Chaikovski con la Sinfónica de Dallas, además de actuar junto a las más importantes formaciones de Lon-



Susie Ahlburg

dres, la Royal Concertgebouw, Leipzig Gewandhaus, Filarmónica de Múnich, Sinfónica de la Radio Sueca, Orchestre Philharmonique de Radio France, Sinfónica de Viena y la Filarmónica Checa. Directores de la talla de Christoph Eschenbach, Neeme Järvi, Lorin Maazel, Kurt Masur, Andrew Davis y Evgeni Svetlanov han colaborado con el solista británico para ofrecer música a un nivel extraordinario. Peter Donohoe también es un destacado intérprete de música de cámara, toca frecuentemente junto al pianista Martin Roscoe, con quien ha actuado en Londres

y en el Festival de Edimburgo (y han grabado CDs dedicados a Gershwin y Rachmaninov) y con el Cuarteto Maggini, con el que también alterna en recitales y con quien ha grabado varios discos con las más sobresalientes obras de cámara británicas.

Emili Blasco

Cuenca. XLVII Semana de Música Religiosa. **Peter Donohoe**, piano, artista residente.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

ELGAR: *Cuarteto de cuerda op. 83. Quinteto con piano op. 84.* CUARTETO MAGGINI. Naxos.
MESSIAEN: *Oiseaux exotiques. Sept Haikai.* NETHERLANDS WIND ENSEMBLE. Chandos.
RACHMANINOV: *Música para dos pianos.* Con MARTIN ROSCOE, piano. Naxos.
TIPPETT: *Sonatas para piano n.ºs 1-3.* Naxos.

Seguro que tiene muchos motivos para invitarles a casa.



Solti



Karajan



Bernstein



Christa Ludwig



Perlman



Barenboim

Ahora le damos otro.

-30%
selección dvd



Ahora encontrará una gran selección de grabaciones magistrales en dvd con el 30% de descuento. Son los invitados que le gustaría llevar a su casa y son más de setecientos dvd. Prográmese su propia temporada. Verá y escuchará a los grandes de todos los tiempos y se ahorrará un 30%. Pero recuerde que sólo están en su espacio de música de El Corte Inglés.



Una vida sin máscara

LADO ATANELI



Fotos: Johannes Ifkovits

El barítono georgiano Lado Ataneli, celebrada estrella de la ópera y multifacético creador de personajes, habla sobre sus comienzos, sus éxitos y sus buenas y hondas amistades en la vida y el escenario. “¿Qué señalaría usted como rasgo más importante de su carácter?”, le pregunto y responde con su divisa vital: “La sinceridad y la cordialidad. Me gusta vivir sin máscara”.

Encontré al conocido cantante en el aeropuerto de Francfort poco antes de su viaje a Nueva York donde cantó en el Metropolitan el protagonista del verdiano *Macbeth*. Figura entre los más demandados especialistas de Verdi, Puccini y el verismo, un cantante que, según escribió un periodista norteamericano, “nos llega desde el profundo corazón de Tiflis” y que en 2003 debutó en aquella sala neoyorkina

bajo la dirección de James Levine. Entonces obtuvo un gran éxito como Germont en *La traviata* y como Nabucco.

A los dieciséis años ya fue descubierto su potencial de voz como extraordinario cantante de carácter. Fue en su natal Tiflis, en Georgia. Acompañaba a su hermana, que estudiaba canto en la Escuela local, y el maestro advirtió su natural impostación y su inteligente musicalidad. Asimismo cursó Ataneli inglés y ciencia de la cultura. Música, pintura y poesía determinaron desde siempre su vida. La belleza de las obras de arte y su historia fascinaron al joven cantante. Ellas lo condujeron a la escena. El tenor Nodar Andguladze lo tomó de alumno y pronosticó que tendría “una garganta de oro”. Naturalmente poseía tanto la dote lírica como la dramática. “Gracias

a Dios lo supe muy pronto” dice el intérprete de *Macbeth*. “Ya a los dieciséis años mi voz era fuerte y oscura”.

La primera ópera de su vida, su primera gran impresión operística fue la georgiana *Absalón y Esther* del gran músico nacional Sachari Paliaschwili, cuyas obras son, entre nosotros, casi desconocidas. Lado iba con frecuencia a la Ópera y allí se inició en Verdi y tuvo el presentimiento de que alcanzaría un dorado futuro si se dedicaba a cantar, no sólo en su imaginación sino en la realidad.

Pasó el examen de ingreso y, luego de tres años de estudios intensivos en el Conservatorio de Tiflis fue contratado en 1989 por el Teatro Nacional para cantar el Renato del verdiano *Ballo in maschera*, un brillante debut como barítono dramático. Permaneció allí hasta 1995, cantando a Rossini, el mencionado Germont y otros roles, entre ellos Absalón en la recordada pieza georgiana.

En 1990 fue invitado a actuar en Alemania. Por entonces, en Duesburg funcionaba un Festival Prokofiev. Lado Ataneli se dio a conocer con *Guerra y paz* y *Bodas en un monasterio*. Luego de interpretarlas ni se le ocurrió que Alemania llegaría a ser su segunda patria. Entre tanto, siguió su carrera en Tiflis, alternando la escena con la canción de cámara y el concierto orquestal, Beethoven en primer lugar. Después vinieron las invitaciones internacionales y el Scarpia de *Tosca* lo condujo a Helsinki y a todas las grandes salas. Tanto así que un agente de Ausburgo se dedicó a contratar en exclusiva su Scarpia.

Al tiempo, Ataneli aprendió el alemán, incidiendo en su afición y curiosidad por las lenguas. Ello se advierte conversando con él. Se lo ve feliz narrando su vida en Alemania, donde empezó en 1996 su singladura mundial. Su gran amor al país lo decidió a quedarse en él, donde casó con Manana, la pianista que habitualmente lo acompaña.

Entre sus premios figura el Francisco Viñas, obtenido en 1991 en Barcelona, así como el I Castelli y el XV Belvedere en Viena. Recuerda Ataneli que en el jurado barcelonés figuraba Giuseppe Taddei, el cual, escuchándolo, gesticulaba y dirigía, gritando: “¡Más, más!” con ello lograba entusiasmarlo, aunque, dice Lado, “me habló de mi gran capital, que no debía despilfarrar forzando la voz con un empuje excesivo”.



“Me gusta aprender y aprendo de los grandes, como Piero Cappuccini por su gran dramatismo. He estudiado cómo trata cada palabra italiana, qué profundidad de significado consigue. También me impresionan el carácter originalmente musical, la fuerza y el corazón de Taddei. Renato Bruson es sencillamente grandioso tanto en el belcantismo como en papeles dramáticos, por ejemplo el Gérard de *Andrea Chénier*. No canto como ellos, tengo mi propia identidad vocal y teatral, pero debo manifestar mi gran admiración por semejantes maestros”.

Los personajes que canta Ataneli desde su corazón sin máscara son Scarpia, Sharpless, Tonio, Alfio, Gérard, Iago, Giorgio Germont, Jack Rance, Don Carlo di Vargas, Renato, Simone Boccanegra, Rigoletto, Amonasro y el Conde de Luna. Comenta: “Me interesan tres en especial. Rigoletto, un hombre polifacético, al cual interpreto intentando mostrar todos sus pliegues. Se burlan de su gran corazón, de su invalidez. No tiene dinero y su único haber es su hija, a la cual quiere proteger de la maldad mundana. Su sentimiento burlado se convierte en odio, venganza, desprecio. Cree empuñar al destino, es un marginado que quiere obtener respeto. Cuando llega el momento en que la circunstancia lo obliga, descarga sus sentimientos. Un cambiante rol para un cantante”.

En cuanto a Macbeth, que cantó en enero de 2008 en Nueva York, pudo presentarlo en su debut en la Scala sustituyendo en tres funciones a Bruson. “Es uno de mis personajes favoritos, un señor feudal manipulable y débil, arrepentido en el fondo de su corazón, sabiendo qué está bien y qué está mal. Obedece demasiado al consejo de su mujer y, en buena medida, es ella quien lo conduce al abismo”.

Pero Ataneli quiere especialmente a una obra sombría de Verdi, *Simone Boccanegra*. “Las figuras verdianas tienen múltiples y coloridos aspectos humanos. Se puede ver en la hondura abismal de sus almas y, como cantantes, encarnar toda su fuerza y toda su flaqueza, mostrar sus sentimientos”.

Llegamos ahora a un momento musical y bellamente emotivo en la vida de Ataneli, su encuentro y colaboración con Plácido Domingo. Se conocieron en Múnich, en 2002, durante una representación de *La Gioconda*. “Después lo visité durante unas funciones de *La dama de picas* y me presenté formalmente. Pasamos unos momentos muy agradables ensayando, en estudio, el dúo de *La Gioconda* bajo la dirección de Marcello Viotti. Nos entendimos en todo, en lo artístico y en lo humano. Todo funcionó

con sencillez y es una dicha para mí y para mi futuro. Volvimos a coincidir en *I pagliacci* que puso en escena Franco Zeffirelli en Londres. Canté cuando se celebraron los dos aniversarios: los cincuenta años de la Ópera de Washington y los diez de dirección a cargo de Plácido. Lo hice como Monforte en *I vespri siciliani*”.

Durante febrero y marzo de este año Ataneli canta el Barnaba de *La Gioconda* en el Real de Madrid y en coproducción con el Liceo de Barcelona y la Arena de Verona. La obra de Ponchielli que, según Eduard Hanslick parece hecha entre Boito y Verdi, se abre con la aparición del espía del Consejo de los Diez, el falaz Barnaba. “Es un personaje tenso, tenebroso, abismal y malvado, un siniestro intrigante” dice riendo Ataneli “y se advierte en él que Boito va a escribir, luego, el libreto de *Otelo* donde aparece Iago, muy parecido a Barnaba, con su misma profunda maldad y sus mismos conflictos existenciales, su misma doblez psicológica. Desde que canté el conjurado Renato en *Un ballo in maschera* me fascinó esta capacidad de Verdi para hurgar en lo complejo del alma humana, hasta encarnar el mal. Iago y Barnaba guardan un aspecto cortésano y digno, que es falso, y tras las cortinas tejen odiosos planes. Para Barnaba vale la cita verdiana extraída del *Credo* que canta Iago: “La morte e il nulla/ E vecchia fola il Ciel!” o sea “La muerte y la nada/ el Cielo es un cuento de viejas”.

Ataneli ha estudiado con minucia su Barnaba, iluminando psicológicamente sus negras honduras, lo cual demanda una fuerte y nerviosa caracterización. Es un hombre emocionado por el mal pero que debe desenvolverse con una fingida ternura, construyendo diversas máscaras. “Espero no haber ido demasiado lejos con mi trabajo” dice riéndose.

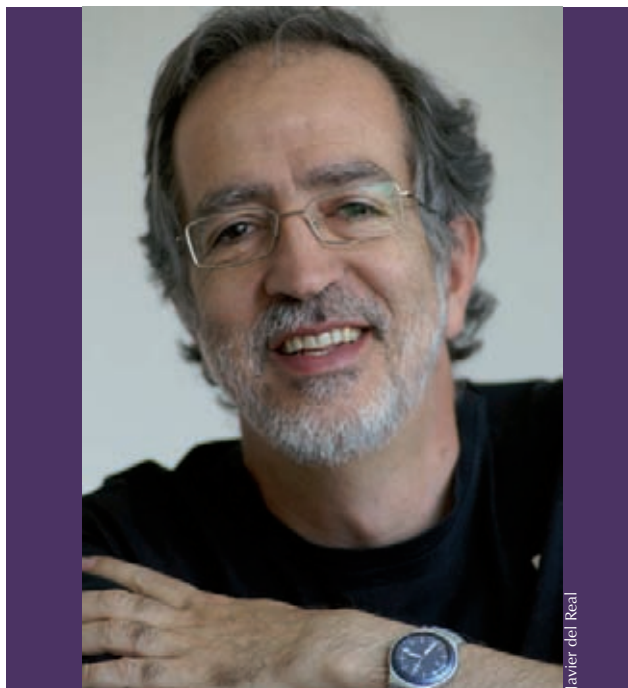
El cantante también ama la música de los compositores germánicos. Ha interpretado numerosas veces las mahlerianas *Canciones de un compañero de viaje*, así como piezas de Brahms y de Schubert, en especial *El rey de los elfos*. Le gustaría encarnar pronto a Don Giovanni. Es lo que más le atrae, pero debe cumplir con compromisos que implican roles de carácter: Tonio en *La Fenice*, Barnaba en Berlín, *La traviata* en Tokio, *Aida* en Savonlinna y nuevamente *La traviata* en Washington. Seguramente, el Don Giovanni no se hará esperar y así se lo deseo a este excepcional cantante, quien vive en privado una vida sin máscara, con mucho corazón.

Barbara Röder

Traducción: Blas Matamoro

FERNANDO PALACIOS, NUEVO DIRECTOR DE RADIO CLÁSICA

Fernando Palacios ha sido nombrado director de Radio Clásica de Radio Nacional de España. Nacido en Castejón (Navarra), Palacios, que lleva 25 años vinculado como colaborador a la emisora, es compositor, experto en divulgación musical y asesor del Departamento de Actividades Pedagógicas del Teatro Real. En su presentación en su nuevo cargo se refirió precisamente a su propósito de potenciar una doble dirección en Radio Clásica: la cultural y la educativa. Palacios pretende “ampliar el criterio de variedad”, ya que “ninguna música es rechazable”, y aseguró que en Radio Clásica “el oyente podrá encontrar lo que en el dial no encuentra”.



Javier del Real

Escuela Superior de Música Reina Sofía

PRESENTADA LA ORQUESTA SINFÓNICA *FREIXENET*

Con sendos conciertos —obras de Dvorák y Brahms, con Pablo Fernández al violonchelo y Antoni Ros-Marbà como director— se ha presentado en Barcelona y Madrid la Orquesta Sinfónica Freixenet de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Desde su creación en 1991 por la Fundación Albéniz, la Escuela Superior de Música Reina Sofía ha mantenido una Orquesta de Cámara, integrada por alumnos procedentes de sus distintas Cátedras, que ha recibido como directores invitados, entre otros, a Yehudi Menuhin, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Jordi Savall, Sir Colin Davis, Luciano Berio y Stefan Lano. Además de esa orquesta de cámara, a partir de este curso académico 2007-2008, la Escuela cuenta también con la Orquesta Sinfónica Freixenet, con el



tamaño y la estructura necesarios para abordar todo el repertorio orquestal romántico y moderno. La vinculación de Freixenet al proyecto educativo y artístico de la

Escuela Reina Sofía se remonta a 1995, momento en que asume la titularidad tanto de la Orquesta de Cámara como de la Cátedra de Orquesta.

Ciclo Grandes Intérpretes

PAUL LEWIS: LA ELEGANCIA Y LA TÉCNICA

Para su vuelta al Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo, en el que apareció por vez primera en 2006 tras haberse presentado en el de Jóvenes Intérpretes en 2002, el británico Paul Lewis parece tomarse un descanso en su periplo beethoveniano — está grabando todas las sonatas del músico de Bonn para el sello Harmonia Mundi— para mostrar esa versatilidad que también es patrimonio de los grandes. Su recital madrileño comenzará con dos obras mozartianas poco trilladas, como son la *Fantasia K. 475* y el *Rondó*

K. 511, para seguir con esa muestra del genio de su autor y del mejor pianismo del siglo XX que es *Musica ricercata* de György Ligeti. Lewis cerrará su propuesta con la grandísima *Sonata n.º 20* de Schubert, es decir, con una de las piedras de toque del repertorio romántico. Un programa, pues, a la medida de la elegancia, la personalidad y la técnica de este joven y ya gran pianista.

Madrid. Auditorio Nacional. 25-III-2008. Paul Lewis, piano. Obras de Mozart, Ligeti y Schubert.



PAUL LEWIS

Raifa Marfán

Música en la Red

KARAJAN EN EL ALTAR



Este año se cumple el centenario del nacimiento del director de orquesta austriaco Herbert von Karajan y cinco de la creación de una página web dedicada a él en cuerpo y alma: www.karajan.co.uk. Obra de un admirador británico ofrece información abundante sobre la vida y la actividad profesional de quien fuera el director más mediático de la segunda mitad del siglo XX. Aunque su biografía —sucinta y sin sombras mayores— sólo se esboza en unas cuantas fechas, incluye desde documentación —también gráfica— de los orígenes familiares unas cuantas generaciones atrás hasta los gustos peculiares que le llevaron al maestro a querer siempre ser el más rápido por tierra, mar y aire.

Hallamos todos sus conciertos —nos enteramos así que fue él quien estrenó, en 1954, con la Philharmonia, la versión del *God Save the Queen* arreglada por William Walton— y todas sus grabaciones —con sus portadas— en todos los formatos, desde el LP hasta el CD, laser disc, vídeo, DVD y la extinta cinta magnetofónica. No todo, mejor dicho, sino aquello que figura en la, al parecer, enorme colección del

anónimo artífice de la página, verdadero altar dedicado a Karajan pero sin que la devoción devenga en adoración rendida. Interesante el foro y una sección dedicada a compra, venta y cambio de discos, libros y memorabilia varia. Allí hallaremos, por ejemplo, a una admiradora que quiere comprar un busto del maestro y recibe propuestas. Para los verdaderamente obsesos hay fondos de escritorio y salvapantallas para el ordenador.

El mayor inconveniente de la página, o mejor dicho, una carencia asumida, es que no hay posibilidad en ella de descargar documentos sonoros de esos que, pertenecientes al mundo de las rarezas, pudieran apeteer los amantes de Karajan. Realmente —y al margen de que la página reitera constantemente su cumplimiento de las reglas— no podía ser fácil tratándose de un músico que siempre unió arte y negocio y que —por mor de su propia presencia discográfica— dejaba poco espacio al micrófono oculto. Sí hallaremos brevísimas pinceladas tomadas en concierto público. Y, en todo momento, dejando bien claro que con los derechos no se juega.

Memoria de un pueblo

REEDICIÓN CRÍTICA DEL CACIONERO MUSICAL DE GALICIA

La Fundación Pedro Barrié de la Maza acaba de publicar la reedición crítica del *Cancionero musical de Galicia*, reunido por Casto Sampedro y Folgar, facsímil de la edición de 1982 publicada por la Fundación con textos de Xosé Filgueira Valverde. Esta reedición, enmarcada en las

actividades del 40 aniversario de la Fundación, está precedida por estudios críticos de los expertos Luis Costa, Xavier Groba, José Carlos Valle y el catedrático de Música Carlos Villanueva como coordinador. El cancionero, de 652 páginas, recopila 509 piezas reunidas por el investigador Casto

Sampedro (Redondela, 1848-Pontevedra, 1937) entre casi un centenar de municipios gallegos, colaborando en este empeño estudiosos como Víctor Said Armesto, Ramón de Arana, Juan Montes, Santiago Tafall o Luis M^a Fernández Espinosa. Buena parte de las partituras recogidas nacieron de un hecho

musical vivo, oído, destacando el significativo porcentaje de temas formado casi exclusivamente por canciones y romances, y que fueron recogidos a mujeres gallegas, quienes eran mayoritariamente las transmisoras de la memoria musical de la comunidad.

Del Liceu al Palau

UN TEATRO CADA VEZ MÁS ALEMÁN

El Liceu es un teatro cada vez más alemán. En el repertorio, por ejemplo. Basta echar un vistazo a la programación de la temporada 2008-2009, con cuatro óperas alemanas —*Tiefland*, *Los maestros cantores de Nuremberg*, *Fidelio* y *Salomé*— de las diez que integran la cada vez más menguada oferta operística del coliseo lírico barcelonés. Como no hay ni rastro de equilibrio en esta programación, Joan Matabosch, director artístico del Liceu, dice, como suele hacer cada año, que las temporadas artísticas que presenta no pueden juzgarse de forma individual, sino que debe valorarse el equilibrio de títulos en el conjunto de tres cursos. Pues vale. Pero lo que se pone a la venta es una nueva temporada y este año es más alemana que nunca. Y al que no le guste, pues que se aguante, que ya debe haber visto otros repertorios en los cursos anteriores. Tomen nota del resto de títulos: *L'incoronazione di Poppea* (estreno en el Liceu), *Las bodas de Fígaro*, *Simon Boccanegra*, *Turandot* (otra vez el montaje de Núria Espert, y van tres veces) y el estreno de *La cabeza del Bautista*, del

catalán Enric Palomar, con dirección escénica de Carlos Wagner y musical de Josep Caballé-Doménech. Vale, falta un título, *El retablo de maese Pedro*, de Falla, en un montaje concebido para los más pequeños, programado en sesiones matinales, y que aparece en la programación general y no en la infantil, para hacer bulto y maquillar un poco la triste realidad de que en el Liceu cada vez dan menos óperas.

Como el Liceu es un teatro cada vez más alemán, sus directores musicales son también alemanes. Dejando a un lado la etapa del francés Bertrand de Billy, el moderno Liceu ha mostrado una pertinaz querencia por las batutas alemanas (y austriacas, si contamos a Uwe Mund) para poner orden en el foso y la historia continúa con el relevo de Sebastian Weigle, porque su sustituto, Michael Boder, también es alemán. Asumirá el cargo la próxima temporada, con contrato hasta 2012, y será un relevo tranquilo, porque en su primera temporada compartirá el cargo con Weigle. A los dos, además, les encanta la ópera alemana y rusa. La italiana, se supone, seguirá en manos de directores invitados.



PETER SEIFFERT Y PETRA-MARIA SCHNITZER

Suzanne Schwietz

El desembarco de *Tiefland*, la ópera de Eugen D'Albert basada en la obra teatral de Àngel Guimerà *Terra baixa*, cerrará un vacío que en el Liceu intentaron llenar, sin el más mínimo éxito, Montserrat Caballé y José Carreras, quienes llegaron a proponer montar la ópera traducida al catalán. Al recibir una negativa, Caballé, y así lo contó en el programa de TV3 *La nit al dia*, encargó una nueva ópera sobre el mismo clásico del teatro catalán a Salvador Pueyo, pero una vez terminada, le dijeron que no y esa nueva *Terra baixa* sigue esperando turno para ser

estrenada. Como el Liceu es un teatro cada vez más alemán, *Tiefland*, que abrirá la temporada, se cantará en alemán, con Peter Seiffert, Petra-Maria Schnitzer y Alan Titus.

Dice Rosa Cullerl, directora general del teatro, que la oferta del Liceu ha llegado a su techo, que no se pueden incrementar más ni el número de títulos programados por temporada ni el de funciones. Ya ven, en esta cuestión, el Liceu ya no es tan germánico, porque ningún teatro alemán de similar categoría ofrece tan pocos títulos por temporada.

Javier Pérez Senz



Ciclo de documentales sobre Jacqueline Du Pré NUPEN EN MADRID

Christopher Nupen, triunfador este año en los Midem Classical Awards y maestro en la realización de documentales sobre música, estará en Madrid del 17 al 20 de marzo para asistir al ciclo *Música filmada* que, dedicado a Jacqueline Du Pré, organiza CaixaForum y en el que se podrán ver algunos de sus trabajos sobre la gran violonchelista británica. Él mismo se encargará de presentar cada una de las cuatro sesiones, que comenzarán, el lunes 17, con la visión del propio Nupen sobre la que fuera su amiga muy cercana. El martes seguirá con la película dedicada al *Concierto* de Elgar; el miércoles al *Quinteto "La trucha"* de Schubert y al *Trio "El fantasma"* de Beethoven; y el jueves finalizará el ciclo con *¿Quién fue Jacqueline Du Pré?* Una ocasión excepcional, pues, para ver el mejor cine sobre música, conocer de primera mano a un mito de la interpretación y deleitarse con la agudeza y la cordialidad de quien le fuera tan cercano.

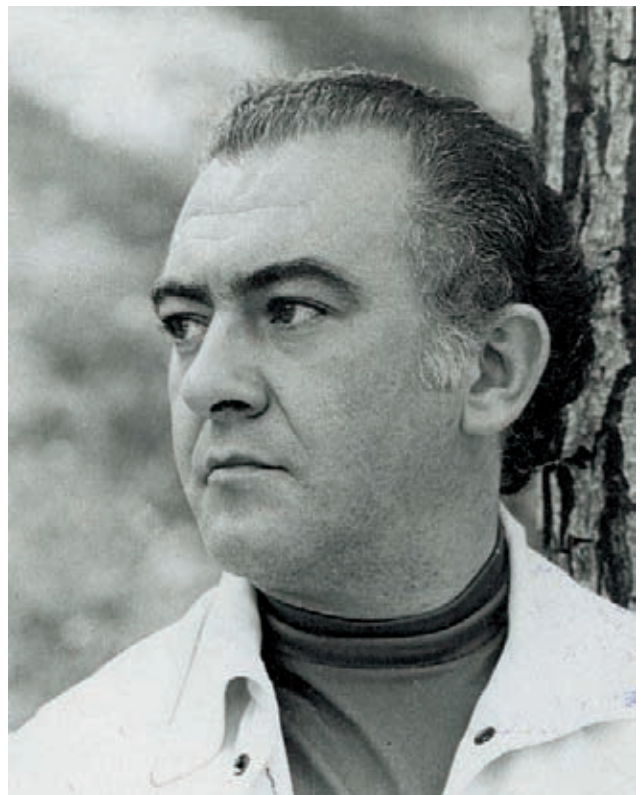
Madrid. CaixaForum. 17/20-III-2008. Música Filmada. Jacqueline Du Pré (1945-1987). Documentales de Christopher Nupen.

Necrología

MIGUEL ZANETTI

Es difícil no llorar amargamente la pérdida del artista y del amigo; e imposible no recordar en este momento que Miguel, nacido en 1935 en Madrid, fue, desde la década de los cincuenta, el más aplicado y trabajador acompañante-colaborador de la mayoría de los cantantes españoles de cualquier cuerda. Basta echar una vista atrás y fácilmente vienen a la memoria, entre las féminas, los nombres: De los Ángeles, Caballé, Lorengar, Berganza, Rosado, Penagos, Orán, Nafé, Higuera, Montiel, Pérez Íñigo, Belmonte... Y, entre los varones, Kraus, Carreras, Cid... Y muchos extranjeros de cualquier sexo: Seefried, Schwarzkopf, Procter, Scottó, Stich-Randall, Obraztsova, Gedda, Estes, Hemsley... Al lado habría que poner instrumentistas como Accardo, Ferras, Ricci, Leon Ara, Navarra, Schiff, Starcker, Rampal, Streicher, Mateu, Ramos...

Durante años, junto al más restringido Lavilla y, posteriormente, a las nuevas generaciones, como Fernando Turina, Julio Alexis Muñoz —con quienes formó dúo—, Cardó, Alvarez Parejo, Arnaltes, Mariné, Robaina, Viribay o Parés, fue el máximo representante de ese arte complicado del acompañamiento. Para Zanetti lo importante era dar con el fondo, la expresión sincera, el toque poético, cuestiones que antepone al mero hecho de dar infaliblemente las notas. El sutil arte de las dinámicas, del fraseo bien modelado, de la administración de las emociones más arraigadas, parecía salir, emanar libremente, sin obstáculos de sus dedos, los de un intérprete que había aprendido de un Werba (a quien él mismo recordó en esta revista) o un Laforge y que dejaba traslucir en cada recreación lo cándido y lo bueno de la persona, tan generosa y tan querida en el homenaje que se le tributó en la Real Academia de Bellas Artes hace unos años. Muchos de los presentes eran compositores, cuyas obras él, solo o con otros, había tenido la oportunidad de estrenar.



Siempre recordaremos, profesor, tus históricos programas sobre el lied en Radio 2 de RNE, tu verbo cálido y susurrante y tu constante presencia en primera línea, y durante tantos años, en el friso de la música española de los últimos decenios. Te echaremos de menos junto a tu esposa, la violinista Carmen Pulido.

Arturo Reverter



Festival für aktuelle Musik ESPAÑOLES EN BERLÍN

El Festival für aktuelle Musik de Berlín dedica este año buena parte de su programación a España, Portugal y México. El Tambuco Percussion Ensemble Mexico City incluirá en su concierto *Acte préalable* de Francisco Guerrero. Llorenç Barber ofrecerá en la Rosa-Luxemburg-Platz su *Linguofarincampnología*. El Conjunto Ibérico que dirige Elías Arizcuren incluirá en su programa piezas de David del Puerto —

Nigredo—, José María Sánchez-Verdú —*Arquitecturas de la ausencia*— y Luis de Pablo —*Ritornello*. El cantautor Arcángel, el guitarrista Cañizares y el Smith Quartet negociarán *Audéas* y *Como Lloro el agua* de Mauricio Sotelo. Arcángel y el guitarrista Miguel Ángel Cortés se harán cargo de *Flamenco puro* y la Orquesta de la Konzerthaus, dirigida por Lothar Zagrosek, incluye en su programa *Antar Atman* de Francisco

Guerrero. Igualmente aparece la música electroacústica con *absolute music 0308* de Francisco López. La pianista Heather O'Donnell tocará siete números de la *Música callada* de Federico Mompou y, para clausurar el festival, *El fervor de la perseverancia* de Carles Santos, con su autor al piano.

Berlín. Festival für aktuelle Musik. 7/16-III-2008.
www.maerzmusik.de

Quinto título de Musicalia Scherzo PRESENTACIÓN DE MAHLER DE PERÉZ DE ARTEAGA



Fundación Residencia de Estudiantes

El 8 de febrero se presentaba en la Residencia de Estudiantes, en Madrid, *Mabler*, de José Luis Pérez de Arteaga, publicado por la Fundación Scherzo y Antonio Machado Libros en la Colección

Musicalia. Intervinieron en la presentación el presidente de la Fundación, Javier Alfaya, el prologuista del volumen, José Ramón Encinar, y el propio autor, quien, al final del acto, firmó ejemplares de su obra.

XLVII Semana de Música Religiosa CUENCA: DEL MEDIEVO A MESSIAEN



Apabullante variedad la que presenta la programación de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, esa cita obligada para los aficionados que saben del ambiente muy especial que se vive esos días en la hermosísima ciudad de las dos hoces. El viernes 14 arrancará la XLVII edición con *La paz universal* de Peyró y Calderón de la Barca, que servirá, seguro, para rendir homenaje a quien debiera haberla dirigido si el destino no se lo hubiera llevado demasiado pronto: Ángel Recasens. Será su hijo Albert quien tome el relevo. A partir de ahí, la nómina es de primera clase: el Ensemble Gilles Binchois, L'Arpeggiatta, Il Fondamento con Paul Dombrecht, Tenebrae, The English Baroque Soloists y el Monteverdi Choir con John Eliot Gardiner, la ONE con Estellés, la JONDE con Reinbert de Leeuw, la Orquesta de la RAI con Juanjo Mena, la Capilla Flamenca, el Collegium Vocale Gent y la Orquesta de los Campos Elíseos con Herreweghe, Alia Mvsica... El pianista Peter Donohoe será el artista invitado y los estrenos correrán a cargo de Lera Auerbach y Jorge Fernández Guerra. Como embozados en la programación, gentes como el clavecinista Hermann Stinders, la soprano Jill Feldman, el violín barroco de Miguel Simarro, el Tetraktis Ensemble. En las liturgias de la catedral, la fabulosa Schola Antiqua de Juan Carlos Asensio y de propina las *Jornadas Olivier Messiaen* en el centenario del compositor francés.

Cuenca. Semana de Música Religiosa. 14/23-III-2008.
www.smrCuenca.es

NAXOS

www.naxos.com

NOVEDADES marzo 2008

Recoge este nuevo lanzamiento de Naxos un conjunto de variadas e interesantes propuestas, una vez más siguiendo la habitual filosofía del sello, consistente en pensar para el que menos sabe, pero, al mismo tiempo, cubriendo las expectativas del más docto.

Así, junto a registros como la música orquestal de Anderson, las obras para trompa francesa de Fuchs, los cuartetos de Carter, los conciertos para violín de Godard, el *Concierto plateresco* de Jesús Villa-Rojo, la música sinfónica de Sugata, las sinfonías de Vanhal, o las obras camerísticas de Wuorinen, podemos escuchar discos dedicados a composiciones de Johann Christian Bach, Enrique Granados, Franz Schubert, o Richard Strauss, por no hablar de autores como Buxtehude o Taneyev. Es decir, un conjunto de variedades en repertorios que a nadie puede dejar frío. Por otro lado, en la sección de Históricos de Naxos, se reedita (en nueva espléndida remasterización) el *Otello* de Ramón Vinay dirigido por Toscanini, una sorpresa *Primera* de Brahms o un nuevo volumen de los registros americanos del guitarrista más grande de todos los tiempos, Andrés Segovia. Y aunque no sea necesario recordarlo, todo ello en magníficas condiciones técnicas y al más razonable de los precios.

DISTRIBUIDO EN ESPAÑA POR



www.ferysa.com

Email: correo@ferysa.com

Fax: 91.358.89.14



ANDERSON: Música orquestal, vol. 1: Concierto para piano. Los Años de Oro. Fiddle-Fiddle. y otras obras. Jeffrey Biegel, piano. BBC Concert Orchestra. Dir.: Leonard Slatkin.
NAXOS. 8.559313
0636943931325

J.C. BACH: Seis Sonatas para teclado. Alberto Nosè, piano.
NAXOS. 8.570361
0747313036172

BUXTEHUDE: Seis Sonatas. John Holloway, Ursula Weiss, violin; Jaap ter Linden, Mogens Rasmussen, viola da gamba; Lars Ulrik Mortensen, clave.
NAXOS. 8.557250
0747313225026

CARTER: Cuartetos de cuerda núms. 1 y 5. Cuarteto Pacifica.
NAXOS. 8.559362
0636943936221

FUCHS: Cantic to the Sun. United Artis, y otras obras. Timothy Jones, trompa francesa. Orquesta Sinfónica de Londres. Dir.: Joann Falletta.
NAXOS. 8.559335
0636943933527

GODARD: los Conciertos para violín. Escenas Poéticas. Chloë Hanslip, violín. Orquesta Filarmónica Estatal eslovaca, Kosice. Dir.: Kirk Trevor.
NAXOS. 8.570554
0747313055470

GRANADOS: In the Village, para piano a cuatro manos. **Goyescas: Intermezzo.** **GRANADOS/ALBÉNIZ: Triana,** para dos pianos. Douglas Riva, Jordi Masó, pianos.
NAXOS. 8.570325
0747313032570

SCHUBERT: Misa núm.6 en Mi mayor D.950. Stabat Mater. Immortal Bach Ensemble. Leipziger Kammerorchester. Dir.: Morten Schuldt-Jensen.
NAXOS. 8.570381
0747313038176

SUGATA: Obertura Sinfónica. Peaceful Dance of Two Dragons. The Rhythm of Life. Dancing Girl in the Orient. Orquesta Filarmónica de Kanagawa. Dir.: Kazuhiko Komatsu.
NAXOS. 8.570319
0747313031979

R. STRAUSS: Cuatro Últimas Canciones. Brentano-Lieder. Extractos de *Ariadne auf Naxos*. Ricarda Merbeth, soprano. Weimar Staatskapelle. Dir.: Michael Halász.
NAXOS. 8.570283
0747313028375

TANEYEV: Sinfonías núms. 1 y 3. Orquesta Sinfónica Académica de Novosibirsk. Dir.: Thomas Sanderling.
NAXOS. 8.570386
0747313033676

VANHAL: las Sinfonías, vol.4. Orquesta de Cámara de Toronto. Dir.: Kevin Mallon.
NAXOS. 8.570280
0747313028078

VILLA-ROJO: Concierto plateresco. Concierto 2. Serenata. Hansjörg Schellenberger, oboe; Asier Polo, violonchelo. Orquesta de Cámara Reina Sofía. Dir.: Nicolás Chumachencho.
NAXOS. 8.570443
0747313044375

WUORINEN: The Dante Trilogy (versión de cámara): **The Mission of Virgil, The Great Procession, The River of Light.** The Group for Contemporary Music.
NAXOS. 8.559345
0636943934524

MÚSICA PARA GUITARRA DE CHILE. Obras de CONTRERAS, SALINAS, RESTUCCI, SÁNCHEZ y PARRA. José Antonio Escobar, guitarra.
NAXOS. 8.570341
0747313034178

HISTÓRICOS DE NAXOS

BRAHMS: Sinfonía núm.1. Pbertura para un festival académico. WAGNER: Preludio del acto I de Tristán e Isolda. Idilio de Sigfrido. Orquesta de la Ópera Estatal de Berlín. Dir.: Otto Klemperer. Registros: 1927-1928.
NAXOS. 8.111274
0747313327423

VERDI: Otello. Ramón Vinay, Herva Nelli, Giuseppe Valdengo, Virginio Assandri, Nan Merriman, Leslie Chabay. Coro y Orquesta Sinfónica NBC. Dir.: Arturo Toscanini. Registro: 1947.
NAXOS. 8.111320-21. 2 CDs.
0747313332021

ANDRÉS SEGOVIA. Los registros americanos de 1950, vol.4. Obras de MILLÁN, NARVÁEZ, MUDARRA, DOWLAND, FRESCOBALDI, COUPERIN, PONCE, SCARLATTI, etc.
NAXOS. 8.111092
0747313309221

PRODUCCIONES ESPAÑOLAS

REFLEJOS. MIRADAS. Obras de BENZECRY, APONTE-LEDÉE, ALANDÍA, DE PABLO, ESCUDERO, FALLA, VILLA-ROJO, OLAVIDE, BERNAOLA. Grupo LIM. Dir.: Jesús Villa-Rojo.
LIM, CD 19-20. 2 CDs.
09788488916730



Un montaje genérico de *Elektra*

EL DIRECTOR Y EL PÚBLICO

Gran Teatre del Liceu. 9-II-2008. Strauss, *Elektra*. Deborah Polaski, Eva Marton, Ann-Marie Backlund, Graham Clark, Albert Dohmen. Director musical: Sebastian Weigle. Director de escena: Guy Joosten. Producción de G. T. Liceu/Théâtre de La Monnaie-De Munt (Bruselas).



Deborah Polaski y Albert Dohmen en *Elektra* de Richard Strauss en el Teatro del Liceo

BARCELONA Desde su debut en la temporada 2000-2001, Sebastian Weigle ha gozado del favor del público por los resultados logrados al frente de la orquesta, consiguiendo que, cuando él la dirige, el nivel de la misma alcance su mejor calidad. Ello es fruto de su gran dominio del repertorio escogido y de su capacidad por motivar a los músicos, consiguiendo sacar a relucir sus mejores cualidades. Por ello preocupa el hecho de que a partir de la próxima temporada exista una dirección compartida, lo que nos hace temer por su presencia en un futuro lejano. En *Elektra* volvió a conseguir expresar toda la fuerza del drama de Strauss, generando el impacto dramático, a la vez que remarcaba las sutilezas de la partitura, consiguiendo contrastar la gran tensión junto a

momentos de una buena capacidad de sutileza, que generaron el clímax necesario. No puede decirse lo mismo de la coproducción ideada por Guy Joosten, que se contradice con la realidad, y que se enmarca en el cambio por el cambio, aportando muy poco. En este caso tanto puede ser el patio de un palacio como el de una cárcel, trasladado a un tiempo indefinido, con guardias y enfermeras que deambulan por el escenario, de una forma genérica. La primera escena tiene un marco distinto, el vestuario, con un conato de violencia, innecesario, ya que ésta está en la música. Lo más interesante fue el trabajo con los cantantes, que supieron integrarse plenamente en sus personajes, generando las tensas situaciones y también aportar los momentos más humanos.

El rol protagonista estuvo

a cargo de Deborah Polaski que consiguió administrar sabiamente sus recursos, con alguna limitación en el registro agudo, mostrando a la vez el carácter fiero y vengativo de Elektra, su capacidad de manipulación en la escena con su madre y su vertiente lírica en la escena con Orestes. Eva Marton, que había cantado con éxito el rol titular, asumía ahora el de Clitemnestra, como han hecho otras grandes sopranos anteriormente, y supo darle toda la fuerza teatral, con un instrumento limitado. Ann-Marie Backlund, que sustituía a la prevista Melanie Dinner, cumplió con musicalidad, con un timbre de penetración limitada. Completaban el reparto el siempre efectivo Graham Clark, como Egisto y el correcto Albert Dohmen, como Orestes.

Albert Vilardell

OBC

GOZOSA CELEBRACIÓN

Barcelona. L'Auditori. 25-I-2008. OBC. Director: Eiji Oue. Mahler, *Sinfonía n.º 9*. 17-II-2008. Uta Weyand, piano; María Espada, soprano; Stéphane Dégout, barítono. Cor de Cambra del Palau. OBC. Director: Jesús López Cobos. Obras de Brotons, Montsalvatge y Fauré.

El Palau de la Música Catalana cumplió cien años el pasado 9 de febrero. Entre los muchos actos conmemorativos que se sucederán a lo largo de este 2008, el primero de los conciertos dedicados al centenario ha estado a cargo de la OBC, inquilina del Palau desde 1944 hasta que, hace casi un decenio, estrenó su actual sede. Este acto simbólico de volver al modernista escenario fue acompañado de otro no menos significativo: la programación del *Concerto breve* (para piano y orquesta) que el fallecido Xavier Montsalvatge estrenó en el Palau

el 20 de diciembre de 1953. El mismo programa lo hemos escuchado, dos días después, en el Auditori, dentro de la temporada regular de la Orquesta.

Atacó López Cobos la *Obertura Costa Brava* potenciando el lirismo de sabor mediterráneo con que Salvador Brotons contrarresta los enérgicos contrastes y la bravura orquestal de su partitura. Transparencia, precisión y medido cálculo en el *Concerto breve* —estrenado en su día por Alicia de Larrocha— en el que el autor añade sus gotas de antillanismo a una pieza que

medio siglo largo después permanece fresca y vigente. Bien la solista Uta Weyand, muy atenta al detalle dentro de la orientación general del director. Y notable versión del *Réquiem* de Fauré —una serena actitud ante la muerte y el misterio del más allá—, con adecuada respuesta de solistas y coro —éste si acaso con un punto de dureza en su sonido— a la intensidad y juego de matices demandados por la batuta.

En la lista de las obras grandes (y grandes obras) en este comienzo de año le tocó el turno, a finales de enero, a

la *Novena Sinfonía* de Mahler, densa en su contenido y un tanto espesa en su exposición, seguramente —queremos creer— por no disponer el director Eiji Oue de los ensayos necesarios. Si las distintas familias de la orquesta funcionaron bien, ¿por qué con el conjunto no ocurrió lo mismo? Lástima también del, a nuestro juicio, excesivo *staccato* en el delicado final, en el que, sin embargo, sí percibimos con gozo y nitidez los silencios que no siempre se escuchan como debieran.

José Guerrero Martín

Claret y Colom, beethovenianos

HABERLAS, HAYLAS

Barcelona. L'Auditori. 31-I-2008. Lluís Claret, violonchelo; Josep Maria Colom, piano. Beethoven, *Sonatas para violonchelo y piano*.

Lluís Claret y Josep Maria Colom eligieron para su interpretación integral de las cinco *Sonatas para violonchelo y piano* de Beethoven el orden cronológico y las dieron, además, agrupadas en su *Opus* correspondiente, es decir, las dos primeras conformando el *Op. 5*, la segunda, constituyendo ella sola el *Op. 69*, las dos últimas el *Op. 102*; además dispusieron no una sola pausa, sino dos, entre cada *Opus*. La propuesta tiene entre otras ventajas la de invitarnos a considerar las obras en los distintos momentos de su creación y éstos coinciden efectivamente con épocas muy definidas en la producción de Beethoven: la juvenil —veintiséis años— con la huella clasicista todavía fresca y un marcado interés por el virtuosismo instrumental, sobre todo en la parte del piano; la de maduración (los años de las

Sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta); y la última etapa creadora, abierta precisamente por las dos *Sonatas* del *Op. 102*, de 1815-1816, la etapa que alcanzará su culminación con los insondables últimos cuartetos y sonatas para piano. Tal disposición permite apreciar que, con independencia de que se crea más o menos —o nada— en la teoría de las “tres épocas” beethovenianas, “haberlas, haylas”. Y en cualquier caso disfrutamos de un bello paseo diacrónico por la obra de Beethoven desde una perspectiva en su momento nueva, pues estas sonatas son prácticamente las primeras obras importantes escritas en la historia de la música para ese dúo instrumental, violonchelo y piano. Y lo disfrutamos porque los intérpretes cumplieron la condición de anar solvencia como ejecutantes con una comprensión profunda de la



LLUÍS CLARET

obra vertida como obra “in progress”.

A juzgar por este recital Claret y Colom pueden ser tenidos por solventes bee-

thovenianos, capaces, por ejemplo, de meternos nada más iniciar la *Primera Sonata*, en un atmósfera de serenidad y jovialidad, o, en la segunda, de convencernos con la nobleza declamatoria del Adagio inicial del segundo movimiento; de seducirnos con la interpretación cuidadosamente “dolce”, pero señorial, del monólogo inicial del violonchelo en la *Tercera Sonata*, pero también con el carácter estupendamente resuelto y enérgico del piano al exponer el segundo tema del mismo movimiento, evidenciando su sabia contraposición con el anterior; de sumergirnos, en el breve Adagio de la *Cuarta Sonata*, y en el gran Adagio con mucho sentimiento d'affetto de la *Quinta*, en esa atmósfera que asombra y emociona tantas veces en Beethoven.

José Luis Vidal

Concierto inaugural de los actos del centenario

CUMPLIÓ CIEN AÑOS

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 9-II-2008. Verónica Cangemi, soprano; Roberto Saccà, tenor; Thomas Quasthoff, barítono. Orquesta Austrohúngara Haydn Philharmonie. Orfeo Català. Director: Adam Fischer. Haydn, *La Creación*.

El Orfeo Català, agrupado en esta tan especial ocasión bajo su preciosa “senyera” modernista, cantó para comenzar el concierto *El cant de la senyera*, y dio así, puesto en pie el público durante el canto, la nota de solemnidad pero también de emotividad y fiesta que presidiría el concierto. Hacía nada menos que cien años justos que bajo el impulso de unos artistas y ciudadanos ejemplares, entre ellos los compositores Millet, Vives y el propio Domènech i Muntaner, el arquitecto creador de la obra, se inauguró el Palau de la Música Catalana. Era de justicia rendir homenaje a una tradición hondamente inserta en la cultura y la sociedad civil catalanas de la que el Orfeo y el Palau son nobles emblemas. Pero, como si quisiera también rendirse tributo a la universalidad del arte para el que se creó esa sede, la obra escogida para festejar los cien espléndidos años del

Palau pertenece a la gloriosa tradición universal e intemporal del clasicismo. Escuchamos, en efecto, *La Creación* de Haydn. Y al escucharla se imponía acordarse de otro aniversario: dentro de unas semanas se cumplirá el segundo centenario de una representación especialmente importante y emotiva de la obra, la que tuvo lugar el 27 de marzo de 1808, en el Paraninfo de la Universidad de Viena, bajo la dirección de Antonio Salieri. Esta fue la última aparición pública del anciano y venerado Haydn y entre el público que le rendía tributo de admiración estaba Ludwig van Beethoven. La testa de Beethoven, entre columnas dóricas y envuelto en las nubes del Olimpo, preside la parte derecha de la boca del escenario del Palau. El busto de Clavé, el legendario impulsor del canto coral, se destaca, poderoso, enfrente, en un respetuoso plano inferior. Cantó *La Creación* el



ADAM FISCHER

Orfeo Català, la entidad titular del Palau, y la orquesta fue la Haydn Philharmonie, cuya denominación de “austrohúngara” conviene tomarse muy en serio: es el espíritu de los Esterházy —los nobles protectores de Haydn— y el de Viena, es el espíritu de “Mitteleuropa” y, con él, el de la más alta música que los siglos han escu-

chado, el que anima ese adjetivo. Sería poco inteligente contentarse con llamar a todo eso coincidencias o casualidades. Adam Fischer dirigió a ambos conjuntos y a los solistas vocales, la soprano Verónica Cangemi, el tenor Roberto Saccà y, por encima de todos, un Thomas Quasthoff, en absoluto estado de gracia vocal e interpretativo, hondísimo en los recitativos narrativos, casi como si se tratara de un Evangelista de las *Pasiones* bacchianas, dúctil en los descriptivos, perfecto de medios vocales, con un volumen amplísimo y perfectamente graduado en las arias, convincente al desgarnar la poesía, tantas veces ingenua, siempre sincera, del texto. Fischer condujo una versión extrovertida y brillante más que profunda, en fin, una versión festiva para un día de fiesta: ¡Feliz cumpleaños, Palau!

José Luis Vidal

Nous Sons

TAL VEZ SEA EL CAMINO

Barcelona. L'Auditori. 9-II-2008. OBC. Director: Rubén Gimeno. Obras de Takemitsu, Bach, Parra, Debussy, Copland, Carter y Stravinski. 16-II-2008. Young-Hee Kim, soprano. Grup Instrumental Barcelona 216. Directora: Virginia Martínez. Obras de Dun, Nuix y Schoenberg.

Tal vez sea el camino, decimos. Tal vez el eclecticismo en los programas y la variedad en las fórmulas de abonos y localidades logren, finalmente, llevar suficiente público al festival *Nous Sons* (Nuevos Sonidos), ciclo de músicas contemporáneas a desarrollar durante un mes y que este año ha sido concebido con especial dedicación a Japón. El caso es que el primer concierto en la sala sinfónica del Auditori (dentro de la temporada regular de la OBC) ha tenido una buena entrada y el segundo (en la sala de cámara, y gratuito), logró el lleno.

Con atenta y meticulosa dirección del joven valenciano Rubén Gimeno, la primera entrega incluyó dos piezas del ya clásico Takemitsu: la breve fanfarria *Night Signal* y la delicada *How slow the wind*, un canto a la naturaleza; el último contrapunto de *El arte de la fuga* de Bach en la muy personal orquestación de Berio; *Karst-Chroma II*, presentación sinfónica del joven Héctor Parra, una obra de texturas graníticas y agudas oquedades; esos tardíos *Jeux*, testamento orquestal de Debussy; la *Fanfare for the Common Man* de Copland; las breves *Three Illusions for*

orchestra que el joven Elliott Carter compuso a sus 96 años y dos piezas de Stravinski: la contrastante *Ode* de 1943 y el brevísimo y magnífico *Greeting Prelude*, tan representativo de su autor. En total, cinco estrenos en España.

En primicia mundial, la segunda entrega nos ha ofrecido la puesta en escena que el controvertido Peter Konwitschny ha hecho de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Un sencillo, funcional y eficaz aparato vehicular más que un montaje dramático propiamente dicho. Excelente, musical y escénicamente,

la soprano Young-Hee Kim. Y todos los demás a la debida altura, bajo la buena dirección de Virginia Martínez. Grata sorpresa el estreno en España de *Snow in June*, de Tan Dun, un sentido y poético lamento para violonchelo (sobresaliente para Marc Galobardes) y percusión en recuerdo de las víctimas de la plaza de Tiananmen. Y muy prometedor el inédito *Quartet de corda* (1997), que Jep Nuix ya no pudo oír, muestra de las amplias posibilidades de este malogrado autor.

José Guerrero Martín

Gran triunfo de Cedolins

PAOLINA, AL PARAÍSO

Palacio Euskalduna. LVI Temporada de la ABAO. 19-II-2008. Donizetti, **Poliuto**. Francisco Casanova, Fiorenza Cedolins, Manel Esteve, Giovanni Battista Parodi, Maurizio Pace, Mikeldi Atxalandabaso. Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Navarra. Director musical: **Fabrizio Carminati**. Director de escena: **Ignacio García**. Nueva producción ABAO-OLBE.



Moreno Esquivel

Fiorenza Cedolins y Francisco Casanovas de *Poliuto* de Donizetti en el Palacio Euskalduna

BILBAO En una sola noche la italiana Fiorenza Cedolins devolvió la euforia a Bilbao después de una temporada en la que el público se venía manteniendo frío como un amanecer de invierno. Desde que subió al tablado del Euskalduna por primera vez hace cuatro cursos su arte no ha dejado de ir a más, y no parece que haya hoy muchas a su altura en el repertorio italiano del XIX. La voz es densa, flexible, amplia, purísima, la de una soprano lírica ancha; la cantante es sabia, musical, atenta, sensible, y la actriz es

apasionada, expresiva, intensa, capaz de llenar el escenario por sí sola. Como las de antes, que diría alguno. Se puede hablar de algún agudo forzado, si se quiere, pero una Paolina así merece sin duda subir de la arena del circo al paraíso. A su lado, el dominicano Francisco Casanova afirmó en su Polione una voz bien timbrada, sobre todo en el centro, una noble línea de canto, acaso algo tambaleante por momentos, y unos recursos escénicos muy limitados. Ambos se anotaron sendos triunfos al ver bajar el telón, discreto el del

tenor, enorme el de la soprano.

Ante la repentina indisposición de Vladimir Stoyanov, el joven Manel Esteve se puso el ropaje de Severo. El auditorio bilbaíno, lleno hasta el gallinero, no pareció intimidar demasiado al barítono catalán, pues cantó con seguridad y decoro, lució un sano instrumento aún por llenar e impulsó al procónsul una insolente pero vulnerable autoridad, como manda la obra. El bajo Parodi hizo un Callistene solvente, inferior en todo caso al honesto Nearco de Pace y al sonoro Felice de Atxalandabaso. El

Coro de Ópera de Bilbao recuperó en este *Poliuto* su nivel habitual, mientras la Orquesta Sinfónica de Navarra movía la música a las órdenes de un maestro que sabe concertar, que sabe acompañar, que conoce el repertorio y que se llama Fabrizio Carminati. El otro director, Ignacio García, firmaba una puesta en escena oscura, vistosa, trabajada, a veces clásica pero siempre atenta a las miserias de nuestro tiempo, o tal vez a las de todos los tiempos, pues en el fondo son las mismas.

Asier Vallejo Ugarte

XXIV Festival de Música de Canarias

TIBIO ARRANQUE

Las Palmas de Gran Canaria. Auditorio Alfredo Kraus. 10-I-2008. Olli Mustonen, piano. Filarmónica de Gran Canaria. Director: Pedro Halffter. Obras de Beethoven y Ravel. 17-I-2008. Julia Fischer, violín. Filarmónica de Holanda. Director: Yakov Kreizberg. Obras de Prokofiev y Shostakovich.

CANARIAS Fiel a su convocatoria invernal, con el inicio del nuevo año, llega a Canarias el siempre esperado Festival de Música, de más que consolidado prestigio. Como viene siendo habitual, el concierto inaugural correspondió a una de las orquestas isleñas, y en esta vigésimo cuarta edición, en la que Bartoli y Muti se alzan como principales reclamos, fue la Filarmónica de Gran Canaria la encargada de abrir el fuego. No tuvo, sin embargo, el conjunto isleño su mejor noche, con muy poca fortuna con el solista invitado y con un programa no del todo adecuado para la ocasión, en lo que a la segunda parte se refiere. Así, el pianista

Olli Mustonen, ya conocido por el público grancanario y, por cierto, de muy grato recuerdo, realizó una versión del *Tercer Concierto para piano* de Beethoven en las antipodas del estilo del genio de Bonn. Y no es que careciera ni de pulcritud ni de poderío en su toque, pero el continuo *rubateo* en los *tempi* y el amaneramiento ultrarromántico a lo largo de toda su intervención resultaron literalmente insufribles en lo que a criterios interpretativos se refiere. Cabría preguntarse qué motivo propició para la inclusión de toda la partitura del ballet *Dafnis et Chloé* en concierto, sin soporte escénico ni coreográfico alguno. Si existe la suite para conciertos sinfónicos hay razones sobradas,



YAKOV KREIZBERG

especialmente cuando la fantasía, la sensualidad y el refinamiento no aparecieron como características principales en una lectura en la que el tedio prevaleció sobre otra apreciación.

En la segunda aparición de una orquesta, la Filarmónica de Holanda mejoraría

sensiblemente el resultado, especialmente en lo que respecta a la solista invitada, la violinista Julia Fischer, cuya interpretación vibrantemente lírica del *Segundo Concierto* de Prokofiev resultó sencillamente inolvidable. Rico el sonido, impecable la afinación, su intervención fue todo un acierto, pero por destacar algo, señalemos el poético segundo movimiento, cuajado de poesía. Correcto en general el conjunto orquestal, especialmente los arcos, y efectiva la batuta de Kreizberg, si bien su Shostakovich fue más tendente al efectismo que al hondo dramatismo que rezuma la *Sinfonía n.º 11*.

Leopoldo Rojas-O'Donnell

XXIV Festival de Música de Canarias

EL ACTO DE LA INTERPRETACIÓN

Santa Cruz de Tenerife. Auditorio. 17-I-2008. Alexander Toradze, piano. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Usandizaga, Prokofiev y Musorgski. 18-I-2008. Ivo Pogorelich, piano. Obras de Beethoven, Brahms y Rachmaninov. 24, 25-I-2008. Gustavo Díaz-Jerez, piano; László Polgár, bajo; Ildiko Komlosi, mezzosoprano. Orquesta Festival de Budapest. Director: Ivan Fischer. Obras de Rachmaninov, Bartók, Brahms y Strauss. 26-I-2008. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Lü Jia. Obras de Kui Dong, Schubert y Strauss. 28, 29, 30-I-2008. Lars Vogt, piano; Daniel Hope, violín; Malena Ernman, mezzosoprano. Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia. Director: Daniel Harding. Obras de Mozart, Strauss, Brahms, Börtz, Mendelssohn, Bruckner, Rameau, Berlioz y Beethoven. 14, 15-II-2008. Sabine Meyer, Wolfgang Meyer, clarinetes; Elina Vähälä, violín. Orquesta Sinfónica de la Radio de Finlandia. Director: Sakari Oramo. Obras de Sibelius, Peter Eötvös, Bruckner, Lindberg y Beethoven.

En la edición XXIV, el Festival de Música de Canarias despliega nuevamente un programa de estrenos absolutos, solistas, directores y orquestas afamadas. En esta ocasión, por un lado, ha destacado la preeminencia de obras para solista, y por otro, la coincidencia del mismo compositor en distintas batutas, lo cual nos acerca no tanto a la calidad de las formaciones como al valor de sus interpretaciones.

La primera intervención de la Orquesta Sinfónica de Tenerife con Víctor Pablo Pérez, comenzó con el frag-

mento orquestal *Pantomima*, de *Las golondrinas* de Usandizaga. Inusual en los escenarios, por su sencillez y gracia melódica, se defiende a sí misma, siendo un acierto de programación. Posteriormente, el *Concierto para piano y orquesta n.º 3* de Prokofiev fue abordado de forma magistral, en perfecta comunión con la orquesta, por el piano brillante y percusivo de Alexander Toradze, recreando los distintos contornos de esta obra con una gran fuerza expresiva. El programa terminó con la correcta interpretación de la versión raveliana

de los *Cuadros de una exposición* de Musorgski.

La Orquesta Festival de Budapest, bajo la dirección de Ivan Fischer, mostró desde un principio su calidad interpretativa con *Vocalise* de Rachmaninov. La *Rapsodia sobre un tema de Paganini*, del mismo autor, nos brindó además la claridad analítica y el bello sonido del piano de Gustavo Díaz-Jerez, que otorgó a los climas contrastados de la obra el impulso melódico y la proyección sonora apropiada. Las *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms y *Der*

Rosenkavalier de Strauss, destacaron, respectivamente, por la riqueza tímbrica y el delicado arrebatado en la orquestación. Pero donde realmente se reveló la orquesta extraordinariamente elástica fue en la recreación de contextos y circunstancias de *El príncipe de madera* y la versión concierto de *El castillo de Barbazul*, ambas de Bartók. Sobresaliente la estudiada diferenciación de los planos sonoros en los ambientes de las temibles puertas del castillo de Barbazul. Ildiko Komlosi — mezzosoprano — y László

Polgár —bajo— completaron la interpretación con una magnífica caracterización de Judit y el Duque Barbazul.

La segunda intervención de la OST ofreció, bajo la dirección de Lü Jia, el estreno absoluto de la obra *Spring* para orquesta de cuerda, de la compositora china Kui Dong. La pieza, desde un lenguaje minimalista, intenta homenajear a compositores tan distantes en el tiempo como Vivaldi y Cage. Posteriormente, en la *Sinfonía n.º 2* de Schubert, la orquesta brindó una interpretación dinámica y luminosa, tal vez en perjuicio del tratamiento de la textura. El programa concluyó esta vez con una interpretación soberbia del poema sinfónico *Una vida de héroe* de Strauss. Maravillosos los solos del concertino, las intervenciones de las secciones de viento y percusión y extraordinaria la prolongada sucesión de estados anímicos.

La batuta del joven y brillante director Daniel Harding hizo su incursión en el Festival con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Suecia haciendo gala de un extraordinario empaste orquestal que supera de forma inteligente un escaso colorido de conjunto. Así se descubrió



con un programa que paseó de manera desigual, desde un discurso impreciso en la *Mauerische Trauermusik* de Mozart, a las interpretaciones de la *Sinfonía n.º 9* de Bruckner, brillante en cuanto a la cohesión, y del poema sinfónico *Muerte y trasfiguración* de R. Strauss, tratado con juiciosa sensibilidad y elaborada diferenciación del carácter. Con *Hippolyte et Aricie* de Rameau se acomodó a la impronta galante y con *Anigma* del compositor sueco Daniel Börtz, a la actualidad, la impaciente percusión y los pomposos metales sobre la insistente cuerda. En el apartado concertante, el piano cálido y redondeado, y la buena técnica de Lars Vogt no desveló la gran belleza formal del *Concierto para piano y orquesta n.º 2* de Johannes Brahms ante una aparente disparidad de criterio y equilibrio entre solista y orquesta. El fraseo y el lirismo destacó en la interpreta-

ción del violinista Daniel Hope del *Concierto para violín y orquesta n.º 2* de Mendelssohn y la sobriedad de la mezzosoprano Malena Ernman cumplió con la difícil y contundente interpretación de *La muerte de Cleopatra* del Berlioz de Harding. Su intervención en el Festival concluyó con una versión embriagadora, en especial el último movimiento, de la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven.

Más ajustada en el estilo fue la interpretación de la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Finlandia dirigida por Sakari Oramo. Equilibrado el *Concierto para violín y orquesta op. 47* de Sibelius, con la impoluta técnica y sonido del Stradivarius de Elina Vähälä y evidentes los tintes nacionalistas de *Karelia* de Sibelius. La *Sinfonía n.º 3* de Bruckner dejó traslucir algunos desajustes orquestales y la contemporaneidad, presente en el reper-

torio de la OSRF, llegó con el movimiento sinusoidal de los violines en la compleja polifonía de *Parada* del finlandés Magnus Lindberg, y con el estreno absoluto, encargo del Festival, de *Levitation* del húngaro Peter Eötvös. El acertado tratamiento del timbre de violines, acordeón y tesituras imposibles de los dos clarinetes solistas tuvo una buena acogida en el público. Formidable ejecución, técnica e interpretativa, de Sabine Meyer y Wolfgang Meyer.

Mención aparte merece la actuación no programada del pianista Ivo Pogorelich, en sustitución del concierto de Murray Perahia, suspendido por un problema de salud. Su propuesta de las *Sonatas n.º 32, op. 111 y n.º 24 op. 78* de Beethoven, el *Intermezzo en la mayor, n.º 2*, de *Sechs Klavierstücke* de Brahms, y la *Sonata n.º 2, op. 36*, de Rachmaninov desafía los cánones estéticos al uso: *tempi* lentos, extraños giros y poca diferenciación de las obras respecto a su contexto de creación, pero extrema concentración, máximo rigor, y siempre un sonido delicado, exquisito en los contrastes y perfecto en la ejecución.

Carmen D. García González

Estreno de *Como llora el viento*

SOTELO Y LA GUITARRA

Las Palmas de Gran Canaria. Auditorio Alfredo Kraus. 18-I-2008. José Manuel Cañizares, guitarra. Orquesta Filarmónica de Holanda. Director: Yakov Kreizberg. Obras de Beethoven, Sotelo y Schmidt.

Mauricio Sotelo profesa un amor especial por el flamenco, por la voz y la guitarra flamencas. Pero quizá haya sido su cercanía al enorme talento de José Manuel Cañizares lo que le haya llevado a componer al fin —como encargo del XXIV Festival de Música de Canarias— una gran obra concertante para el instrumento. Y una obra, lo que importa mucho, perfectamente capaz de, sin renunciar a nada de lo que configura el estilo soteliano, insertarse por derecho propio y camino natural en

un repertorio al que falta le hace la renovación en obras y fama. *Como llora el viento* es, en efecto, un concierto, libre en la forma y meditativo en el fondo, con ese discurrir exquisito y estimulante que caracteriza la mejor música del autor y en el que lo flamenco no es usado con ventajismo expresivo sino como primordial elemento constitutivo. La Orquesta Filarmónica de Holanda, dirigida por Yakov Kreizberg, cumplió con creces acompañando a un guitarrista que también pareció cautivar a sus profes-



sores. El éxito fue inapelable, lo que debiera ser una buena razón para que, a partir de

ahora, *Como llora el viento* circule por ahí —quiero decir, por aquí también— con toda normalidad. El maestro ruso-americano y la orquesta holandesa ofrecieron como arranque del programa una versión algo densa —con tan amplio orgánico se podía, por qué no, haber hecho más sutil— de la *Octava Sinfonía* de Beethoven y, como cierre, le sacaron todo el partido posible a la anacrónica —y por eso tan interesante— *Cuarta* de Franz Schmidt.

Luis Suñén

Ciclo de la Orquesta de Granada

SENSIBILIDADES COMPLEMENTARIAS

Granada. Auditorio Manuel de Falla. 8-II-2008. Óscar Sala, trompa. Orquesta Ciudad de Granada. Director: Salvador Mas. Obras de Strauss y Beethoven.

GRANADA La presencia de Josep Pons al frente de la Orquesta Ciudad de Granada se vio imposibilitada por poderosas razones familiares. Su sustitución por otro habitual en el Manuel de Falla, Salvador Mas, principal director invitado de la OCG, supuso la caída del programa de la siempre interesante *Kammermusik n.º 1* de Hindemith, reemplazada por la *Sinfonía n.º 4* de Beethoven. Puestos a modificar el programa original, hubiera sido más redondo interpretar la *Heroica*,

como núcleo germinal en su marcha fúnebre de las *Metamorfosis* de Strauss, en curioso fenómeno de intertextualidad posmoderna *avant la lettre*. El emplazamiento liminar de esta obra perjudicó ligeramente la lógica interna del programa.

A pesar de la escuela común en Ros Marbá, innegable incluso en lo vestimentario, Mas y Pons encarnan sensibilidades bien diferentes, aunque sólo sea por frecuentación de sus respectivos repertorios. El primero parece encontrarse cómodo con el

primer romanticismo, lo que explica el cambio de Hindemith por Beethoven, más allá de las urgencias de una sustitución de muy última hora; el segundo ha revelado una afinidad por el *fin de siècle* y lo que Adorno llamaría “música nueva”, a la que no es ajena la obra de ese superviviente (en todos los sentidos) que fue Richard Strauss.

El resultado fue una muy digna versión de las *Metamorfosis*, aunque le faltara un punto último de desgarro que habrá que suponerle a Pons. En contraste, el *Con-*

cierto para trompa n.º 2, obra despreocupada de tonalidad mozartiana, resultó un medio perfecto para la exhibición de Óscar Sala como solista, confirmando la buena opinión que su labor en la OCG despierta entre público y crítica y el excelente nivel de los profesores de la orquesta. En la segunda parte del programa Mas se esmeró en la *Sinfonía n.º 4* beethoveniana y la OCG le respondió a la perfección. El público salió justificadamente contento.

Joaquín García

Doble debut de jóvenes glorias locales

TRANSPARENCIA Y DECEPCIÓN

Teatro Villamarta. 26-I-2008. Gounod, *Romeo y Julieta*. Ismael Jordi, Ruth Rosique, Alexander Vinogradov, Juan Tomás Martínez, Borja Quiza, Alexandra Rivas, Eduardo Santamaría, Marco Moncloa, José Antonio García, Soraya Chaves, Joaquín Segovia, José Borrego. Coro del Teatro Villamarta. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director musical: David Giménez Carreras. Director de escena e iluminación: Francisco López. Escenografía y figurines: Jesús Ruiz.

JEREZ Tengo por axiomático el que una *regia* habrá de ser tanto mejor cuanto mayor sea su transparencia (y me explico: cuanto menos se revele o demande para sí el protagonismo, cuanto más denodadamente persiga servir a la obra, en lugar de ese “servirse de la obra” tan común y furiosamente rampante hoy). En ese sentido, la traducción firmada por el tándem Francisco López-Jesús Ruiz de este *Romeo y Julieta* comentado se me antoja de una indudable feliz eficacia: marco adecuado, cálido telón de fondo desprovisto de fasto ni oropeles, sin esos “alardes” de imaginación hechos para que los rían y aplaudan cuatro comparsas y que acaban luego aburriendo al mismo Aburrimiento.

Con todo, de la representación reseñada salía uno aureolado por el perfume acedo del desencanto. Toda decepción brota, sabido es,

de la fuente de la esperanza, de una esperanza que se frustra o malogra, que no termina por llegar a buen puerto. Mucho era lo que se esperaba, sin duda; y, sin duda también, grande fue la decepción ante lo efectivamente recibido. Ni Rosique ni Jordi brillaron a la altura esperada.

La soprano sanluqueña —por quien el firmante confiesa sentir una admiración sincera— no consiguió imprimir a su encarnación toda la carga de arrobada sensualidad, de fuego y encanto que el rol atesora, tal vez debido a la propia ligereza de su pasta vocal; su desempeño, sin abismarse por el acantilado de lo insuficiente, no alcanzó a brillar con la rutilancia que en Rosique es acostumbrada, si bien su “imán escénico”, esa capacidad suya para atraer de inmediato las miradas, para pasearse por el escenario con una majestuosidad felina, en absoluto ampulosa ni pedan-



Ruth Rosique e Ismael Jordi

te, hubo de compensar tal débito en no escasa medida.

Mucho se esperaba también de nuestro paisano Ismael Jordi. Sin embargo, no hubo suerte: sus indismulables problemas vocales, derivados de una enfermedad premiosamente tratada a lo largo de los días previos al estreno y que le impidió asistir a buena parte de los ensayos (se llegó a pensar, incluso, en la cancelación o la apresurada búsqueda de un *cover*), hicieron que no rin-

diera al nivel que le suponemos y habríamos deseado. Con todo, este rol de Romeo tiene ingredientes sobrados para convertirse en uno de sus caballos de batalla futuros: fuego, pasión, poesía, ensoñación... Jordi, dueño de un fraseo cálido, sincero y arrojado, se las vio y se las deseó aquí para culminar estas representaciones con dignidad, sin batacazo ni estropicio. Del elenco restante, entre lo solvente, lo digno y lo notable, sobresalió el Fray Lorenzo del moscovita Alexander Vinogradov, bajo de voz redonda y tonante, rotunda y poderosa, inequívocamente rusa en sus virtudes. Giménez Carreras dirigió con general solvencia a una irregular Filarmónica de Málaga, mientras el Coro titular del teatro cuajó, por su parte, una de sus mejores noches por conjunción, afinación y empuje.

Ignacio Sánchez Quirós

La OSG y su Joven Orquesta

OBRAR MILAGROS

Palacio de la Ópera. 25-I-2008. Steven Isserlis, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Strauss y Beethoven. 1-II-2008. Nathalie Stutzmann, contralto. OSG. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Beethoven y Mahler. 3-II-2008. Ana Ibarra, soprano. Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia. Obras de Wagner y Bruckner. 8-II-2008. Alexei Volodin, piano. OSG. Director: James Judd. Obras de Granados, Chopin y Elgar.



LA CORUÑA Parece increíble que todavía hoy, en el descreído siglo que acabamos de inaugurar, y cuya carencia de fe es mera continuidad del anterior, exista alguien que obre milagros. El taumaturgo es Víctor Pablo Pérez, bien auxiliado por sus discípulos, los profesores de la OSG que están encargados de velar por los muchachos — muchos de ellos, niños— que integran la Orquesta Joven. El milagro es doble. De una parte, que toquen como lo hacen: y, de otra que, a pesar de que la Orquesta Joven se renueva cada dos años, siempre semeja la misma. Y así, los jóvenes integrantes parecen inmunes al paso del tiempo, como Dorian Grey; aunque, para su fortuna, sin el dichoso retrato. Cualquiera que haya asistido a sus versiones de los *Wesendonk Lieder* y de la *Tercera* de Bruckner y haya cerrado los ojos, dudará si ha escuchado a una orquesta profesional de alta calidad. El público los aclamó sin creerse del todo lo que había oído. Ana Ibarra es una de esas excelentes voces que salen de la escuela de canto de Ana Luisa Chova; su contribución a un asombroso concierto fue excelente.

La OSG, con Víctor Pablo Pérez al frente ofreció una magnífica lectura de la *Tercera* de Beethoven y tocó de un modo esplendoroso esa obra maestra que es el *Quijote*, de Strauss; el problema es que Isserlis, musical, refinado, elegante, muestra un sonido un poco escaso y el equilibrio no siempre resulta perfecto, sobre todo en un ámbito como el Palacio de la Ópera. Algo parecido le sucede a Nathalie Stutzmann, excelente contralto, pero cuya escasa proyección precisa de una sala de dimensiones más reducidas; tiene que ser ideal para el lied. Las versiones de las *Sinfonías* de Beethoven, un poco disparas: estimable, la *Cuarta*; poderosa, vibrante, soberbia, la *Quinta*. A James Judd le quiere la Orquesta y le quiere el público. Gustó el entusiasmo que puso en traducir un Granados brillante y un poco tópico —*Suite sobre cantos gallegos*—, concertó maravillosamente con un pianista extraordinario, en un *Primer Concierto* de Chopin fantástico, diferente del habitual, y nos regaló una *Sinfonía n.º 1* de Elgar que levantó al público de los asientos: orquesta y público no se cansaban de aplaudirle.

Julio Andrade Malde

ESLAVA: MISERERE
José Bros / Flavio Oliver / Carlos Álvarez /
Jesús Manuel Carnicero / Antonio Sanz
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza /
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla / Luis Izquierdo

Para la conmemoración del bicentenario del compositor Hilarión Eslava (1807-1878) la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla ha grabado el *Miserere* del citado compositor, escrito en 1835 para la Catedral de Sevilla y cuya interpretación se ha convertido en una tradición tanto para los aficionados a la lírica como para los fieles devotos, que acuden cada año a su representación en la catedral.

Las bellas melodías de la partitura se unen por medio de originales modulaciones en una obra de clara influencia rossiniana y donizettiana, que reflejan el gusto musical de la época por el repertorio italiano.

Para la ocasión se ha contado con un elenco excepcional de solistas encabezado por José Bros, Flavio Oliver y Carlos Álvarez.

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

REAL ORQUESTA SINFÓNICA DE SEVILLA

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Recital sin suerte

NOCHE DESLUCIDA

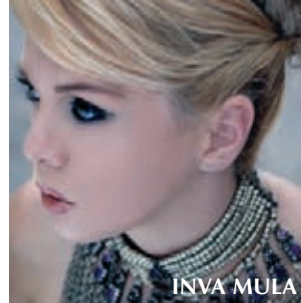
Auditorio. 8-II-08. Inva Mula, soprano; Edelmiro Arnaltes, piano. Obras de Liszt, Obradors y Puccini.

LEÓN Como sucede allá donde actúa la soprano albanesa Inva Mula, arrastra viajeros e incondicionales y en el caso de León, no fue la excepción.

Sin embargo, no tuvo la noche propicia. Inva Mula no es una cantante que se caracterice precisamente por su escasa expresividad, y lejanía, muy al contrario si algo la distingue es su calor, su acercamiento al respetable en cada concierto, sin embargo en León no ocurrió así. Hubo entrega, incluso conatos de *tête a tête* con el respetable en algunos momentos, pero quedó en eso. Tampoco ayudó en demasía el programa elegido para la primera parte, Liszt y Obradors, y pensamos sinceramente que esta baza jugó en su contra. La otra fue el descuidado acompañamien-

to de Edelmiro Arnaltes, un pianista y repertorista de referencia pero que esta vez no encontró su mejor noche. Notas falsas, desajustes de sobresalto, ninguna acomodación a la línea de canto fueron las características de este recital en el que se habían puesto muchas ilusiones por parte de los aficionados pero transcurrió como si ambos intérpretes tuvieran prisa. Mientras los *Tres sonetos de Petrarca* de Liszt los sirvió con inteligencia y musicalidad, con fraseo impecable, Obradors tuvo menos suerte y a una pronunciación ininteligible unió la soprano una escasa comprensión del estilo y su mensaje.

La segunda parte mejoró notablemente, pues aquí encontró la soprano su mejor vehículo expresivo en la cuidada dicción y vocalidad y



INVA MULA

resultó un Puccini más atractivo pero sin levantar pasiones. Si sus agudos en pianísimo son ya legendarios, sin embargo su forma de abordar las heroínas volvió a resentirse de frialdad. Huyó del siempre temido *Signore ascolta* de *Turandot* y lo cambió por la más fácil y siempre agradecida aria de Lauretta *O mio babbino caro* de *Gianni Schicchi*, que si bien cantó con una vocalidad luminosa también es

cierto que no transmitió el lirismo arrebatado de su texto. Con el *Sì, mi chiamano Mimì* de *La bobème* sucedió algo parecido. Canto impecable, pianísimos de escalofrío, y una forma de mantener el *legato* portentosa, pero como si hubiera prisa. El lirismo de estas arias lo dejó la soprano sin vida, y convirtió el recital en una suerte de “cumplir y nos vamos”, algo a lo que le ayudó sin remilgos Edelmiro Arnaltes. Pero hay que destacar el fraseo de Inva Mula en estas arias puccinianas, siempre cuidado, inteligible y hermoso. Dos propinas, una de ellas el vals de Musetta de *La bobème*, plano y sin gracia alguna, pusieron fin a un breve recital de una hora escasa. ¿Será así? ¿O sólo en provincias?

Miguel Ángel Nepomuceno



MUSICALIA SCHERZO



Novedad:



MAHLER

José Luis Pérez de Arteaga

Títulos anteriormente publicados en esta colección:



EL VELO DEL ORDEN

Conversaciones con Martin Meyer.
Alfred Brendel



J. S. BACH

Una estructura del dolor.
Josep Soler



CANCIONES DE VIAJE
CON QUINTAS BOHEMIAS

Noticias biográficas.
Hans Werner Henze



EL FUROR DEL PRETE ROSSO

La música instrumental de Antonio Vivaldi.
Pablo Queipo de Llano



BACH. LA CANTATA DEL CAFÉ

La seducción de lo prohibido.
Domingo del Campo

Escenografía al servicio de la obra

INTRIGAS EN LA VENECIA DE PIZZI

Teatro Real. 16-02-2008. Ponchielli, *La Gioconda*. Violeta Urmana, Fabio Armiliato, Lado Ataneli, Elisabetta Fiorillo, Elena Zaremba, Orlin Anastassov. Coro y Orquesta de Titular del Teatro Real. Director: **Evelino Pidò**. Director de escena, escenografía y figurines: **Pier Luigi Pizzi**.



Javier del Real

Violeta Urmana (en el centro vestida de azul) en una escena de *La Gioconda* de Ponchielli en el Teatro Real

MADRID Dos DVDs previos (Arena de Verona, Liceo barcelonés) dan cuenta de este conseguido montaje de Pizzi sin ofrecer al completo la dimensión del espectáculo. Una Venecia brumosa y gris que sólo adquiere algo de color en el acto II (azulado y rojo) y en el vestuario, de la calidad y pertinencia propias del regista, que una iluminación expresiva (de su habitual colaborador Sergio Rossi) permite encuadrar momentos, potenciar situaciones. Aunque se haya prescindido de la más turística iconografía veneciana, la atmósfera de la ciudad aparece perfectamente estilizada en sus barcas, puentes y canales. Un detallado y expedito movimiento de coro y numerosa figuración acaban por redondear una de las mejores escenificaciones, de las más brillantes de Pizzi en los últimos años. Por lo demás, en correspondencia con la obra.

Si el *Trovatore* verdiano, se dice, necesita los cinco mejores cantantes del momento, para *Gioconda* puede añadirse uno más. Cantantes de generosas voces y temperamento a la par. En tal sentido, el reparto del Real, en conjunto, funcionó equilibrando virtudes con carencias. La Urmana tiene una voz rica, hermosa, amplia en volumen y extensión y demostró contar con los terribles medios que necesita la protagonista. Prudente y medida a lo largo de la obra, dio lo mejor de sí en el acto IV que es totalmente suyo, incluyendo un *Suicidio!* ejemplar. De todos modos, el papel permite un mayor despliegue dramático y de exhibición de matices que la Urmana pasó un poco por alto. Armiliato hizo temer lo peor tras un acto primero donde el agudo no corría debidamente, agarrotado y seco. Pero, después de brindar un aria muy bien aprovechada en sus reman-

dos líricos (con algún que otro *piano* camuflado de falsete), fue dando cuenta en el resto, como es costumbre en él, de un fraseo agresivo y valiente, el que tanto conviene a Enzo, con una voz más centrada y colorida. La Laura de la Fiorillo, suntuosa de medios y conveniente de acentos, se estropeó a menudo por un registro agudo (al contrario que el grave que sigue siendo valioso) donde el fastidioso *vibrato* hace imposible saber qué nota está emitiendo. Alvisé Badoero parece pedir un bajo de medios más oscuros y potentes que los de Anastassov que cuenta con un instrumento lírico de calidad. Pese a ello el búlgaro aprovechó su participación en el acto III con un aria y un dúo con Laura sacados adelante sin problemas. El elemento más completo del equipo fue Lado Ataneli cuyo Barnaba tuvo intenciones y fuerza, presencia vocal y escénica, aunque el agudo del *O*

monumento! no fuera lo firme que se deseara o que en la barcarola del segundo acto la dejara pasar casi inadvertida. Más que suficiente La Ciega de Elena Zaremba.

A la altura de la producción, la coreografía de Gheorghe Iancu que aprovechó el imponente espacio en escalinatas ideado por Pizzi, tanto para un disciplinado cuerpo de baile como para los dos solistas, Letizia Giuliani y un deslumbrante Ángel Corella que despertaron con toda justicia el más cerrado aplauso de la representación. Muy cuidados también los cantantes de apoyo: Josep Ribot, Deyan Vatchkov y Jon Plazaola y bien aprovechada por el coro su abundante participación. Aunque con algún desajuste con la escena, superable en las demás funciones sin duda, Pidò dio una pulida lectura en sonido, tiempos y concertación.

Fernando Fraga

Temporada de la ONE

DE LO ESPIRITUAL Y LO VIGOROSO

Madrid. Auditorio Nacional. 27-I-2008. Elena de la Merced, soprano; Roman Trekel, barítono. Orquesta Nacional de España. Director: **Josep Pons**. Brahms, *Un Réquiem alemán*. 1-II-2008. Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Eiji Oue**. Mahler, *Sinfonía nº 9*. 8-II-2008. Manuel Barrueco, guitarra; Ramón Puchades, oboe de amor. Director: **Gilbert Varga**. Obras de Weber, Takemitsu, Sierra y Bartók.

Pons entiende el *Réquiem*, brahmsiano de una manera poco romántica. Las articulaciones están bien definidas, las transiciones, vivas, los *tempi* más bien ligeritos. Todo está en su sitio, acentuado y preciso, bien desarrollado y trabajado; las líneas contrapuntísticas poseen la urgencia debida. Es cierto que el lirismo intenso, las elongaciones de otros acercamientos, la grata aureola de carácter espiritual, no pudieron ser degustados. A la nitidez contribuyó la bien adiestrada orquesta, que sonó equilibrada aunque sin la soñada tímbrica otoñal. Como el Coro Nacional, maleable y generalmente afinado, pero algo destemplado en los forte. De la Merced, que acudió a última

hora para suplir a la enferma Sibylla Rubens, cumplió meritoriamente, pero sin la efusión poética deseada. Su esfuerzo debe ser premiado. Trekel exhibió su buen arte de liederista, su finura lírica, bien que ande algo falto de fuelle y de amplitud.

Gilbert Varga es un director siempre a considerar. Sus criterios nos parecen muy solventes y su técnica de batuta, impecable: suelta, ágil, bien marcados los tiempos, de dibujo elocuente y firme. El concierto fue divertido, con una infrecuente *Turandot* de Weber, un *Vers, l'arc-en-ciel, Palma* de Takemitsu, que sonó muy bellamente, con la buena contribución de los dos solistas, unas *Folias* del puertorriqueño Roberto Sierra, bien acen-



EJI OUE

tuadas, y una rutilante e intensa suite de *El mandarín*

maravilloso de Bartók, cuyo fugato final nos pareció en exceso crispado y confuso.

Entre medias pudimos admirar la excelente labor del japonés Oue al frente de su orquesta de Barcelona. Batuta y conjunto trazaron una vigorosa, amena y bien contrastada versión de la *Novena* de Mahler, que tuvo altos grados de tensión, con unos compases finales de no respirar y una ejecución de notable limpieza. La mímica de suaves movimientos, de convincentes acentuaciones, de armoniosos dibujos puso de manifiesto un elevado nivel de entendimiento. Que, al parecer, no siempre se da en su mutuo trabajo semanal.

Arturo Reverter

La ORTVE vuelve al Monumental

INVITADOS

Madrid. Teatro Monumental. 8-II-2008. **Alexandre Da Costa**, violín. Orquesta de Extremadura. Director: **Jesús Amigo**. Obras de Halffter, Daugherty y Bruch. 15-II-2008. **Antonio Meneses**, violonchelo. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: **Yoav Talmi**. Obras de Talmi, Chikovski y Berlioz.

Tras la versión límpida, tersa y sentida de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner (además de muy en tradición), a cargo de Günter Herbig y la ORTVE, concierto salvado *in extremis* por el procedimiento de reducir las dos veladas de abono a una sola y presentarla como un Concierto Extraordinario, le tocó el turno a otra velada con claro carácter de transición. En realidad, la visita de la Orquesta de Extremadura y de su titular, Jesús Amigo, no permiten grandes juicios de valor, dadas las cualidades escasamente estimulantes del programa escogido. Sólo incumplía esta condición la inicial *Obertura festiva* de Cristóbal Halffter, obra

de gran despliegue de medios pero de muy escaso despegue temporal, y obra también de tono enunciativo, resonancias barrocas y muy obvia condición festiva, aun siendo la obviedad más bien rara en Halffter. El *Concierto para violín* de Michael Daugherty era un compendio híbrido, repetitivo y algo presuntuoso (por su aspiración a encarnar el arte mural de Rivera), que Alexandre Da Costa, a veces pálido y desleído, no alcanzó a iluminar, pese a la calidad aislada de sus *piani*. La propina tuvo cierta gracia: Jimi Hendrix tocado con un stradivarius. La *Tercera Sinfonía* de Max Bruch, obra académica y plomiza, apenas posee mati-



YOAV TALMI

ces que la favorezcan frente a sus dos hermanas sinfónicas.

El siempre digno Yoav Talmi disfrutó —tal vez más de la cuenta— en una *Sinfonía fantástica* que tuvo consistente carga dramática y una pulsación en ocasiones de espasmo, ello quizá en detrimento de su claridad y esbeltez, así como de sus valores constructivos. En las *Variaciones sobre un tema rococó*, el violonchelista Antonio Meneses, cada día más natural y elegante, exhibió su bello sonido de siempre unido a sus también habituales contención y mesura. La obra no le permitía salirse mucho del guión, ni a él ni tampoco a la centrada y atinada ORTVE.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo de la ORCAM

SABIDURÍA

Madrid. Auditorio Nacional. 22-I-2008. Nikolai Didenko, bajo. Coro de Radio Televisión Española. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Rudolf Barshai**. Obras de Beethoven y Shostakovich.

De la mano del venerable maestro ruso nos llegó un importante concierto. Para él aglutinaron sus fuerzas los componentes masculinos de los dos coros y la orquesta estuvo impecable, como los ya citados. Tal vez deseáramos mayor contundencia en el bajo Nikolai Didenko, de espléndida línea por otra parte, y con bonito timbre. Destacó el maestro en los saludos, a Beate Aldenburg, y no sabemos por qué no lo hizo con Víctor Arriola, también merecedor de ello por su solo.

En el programa, debimos la primera parte a Barshai que nos obsequió con, como apostilla Pérez de Arteaga en sus notas al mismo "un estreno, al menos en España". Así pudimos degustar regida por



RUDOLF BARSHAI

su creador la *Sinfonía de Cámara op. 59a*, sobre el *Cuarteto de cuerda n.º 7 de Beethoven*, orquestación hecha por Barshai de ese cuarteto del grupo de los *Rasumowski*.

Sabido es que Barshai ya realizó sendas orquestaciones de cinco del corpus de los quince *Cuartetos* de Dimitri Shostakovich. Sobre el de Beethoven ofrece un tratamiento más prerrománti-

co que clásico en orquestación sabia y primorosa sobre una orquesta de cámara con dos trompas añadidas en misión importante. Se sigue la obra con plena delectación, y acredita la conocida maestría del orquestador.

En la segunda parte esa sinfonía de Shostakovich tan profundamente rusa: ironía, sátira, dramatismo y desgarrar con los textos de Evgeni Evtushenko en la *Sinfonía n.º 13*, "*Babi Yar*" del compositor ruso. Poco más que decir acerca de la excelencia de la interpretación, al ser Rudolf Barshai un exhaustivo conocedor del sinfonismo de Shostakovich, cuyo ciclo íntegro ya ha grabado en dos ocasiones.

José A. García y García

Barenboim-Said



FUNDACIÓN

Academia de Estudios Orquestales

Convocatoria de Audiciones en abril y mayo de 2008 para el curso 2008/2009 de los siguientes instrumentos:

ARPA, CLARINETE, CONTRABAJO, FAGOT, FLAUTA, OBOE, PERCUSIÓN, PIANO ACOMPAÑANTE, TROMBÓN, TROMPA, TROMPETA, VIOLA, VIOLÍN, VIOLONCHELO

Las clases serán impartidas por los solistas de la Staatskapelle de Berlín

Consultar nuestra página Web: www.barenboim-said.org



Frühbeck, fiel a sí mismo

MUCHOS BRILLOS, POCAS LUCES

San Lorenzo de El Escorial. Teatro Auditorio. 25-I-2008. Orquesta Sinfónica de Pittsburgh. Director: Rafael Frühbeck de Burgos. Obras de Wagner y Beethoven.

Una orquesta brillante, muy brillante; un director seguro, dominador, firme y buen coordinador, y un programa taquillero. Resultado: un concierto entretenido y contundente, espectacular y reluciente. Y un gran éxito, especialmente para Frühbeck de Burgos, a quien hacía bastante tiempo que no veíamos. Se mantiene fiel a sí mismo. A estas alturas, a los 75, ¿quién va a cambiar de modos, mane-

ras y criterios? Sigue con ese gesto adusto y autoritario, tan clásico y enérgico, tan regular y preciso, tan amigo de las subdivisiones de compás.

Otra cosa son las ideas musicales y el modo de desentrañar las partituras, la manera de clarificar planos y trazar las progresiones dinámicas. La *Quinta* de Beethoven, por ejemplo, tuvo brío, fulgor, solidez, pero estuvo tocada a machamartillo, casi

siempre muy fuerte. La batuta no pareció distinguir los puntos álgidos, los climas y se lanzó a la conquista de los decibelios de la magnífica Orquesta americana, que no posee, es cierto, una tímbrica exquisita. El intermedio de *Goyescas* de Granados y el prelude de *La boda de Luis Alonso* de Giménez, ofrecidos de regalo, estuvieron aquejados de parecida enfermedad.

Antes un Wagner bien ali-

mentado, con un altisonante y poco trabajado contrapuntísticamente Preludio del acto I de *Los maestros cantores*, un aséptico Preludio del acto III y una sosainas *Danza de los aprendices*. El *Preludio y muerte de Tristán e Isolda* tuvo al menos intensidad, bien que su traducción se nos antojara pálida poética y dramáticamente.

Arturo Reverter

Juventudes Musicales

SAVALL: UN IDEAL MONTEVERDIANO

Madrid. Auditorio Nacional. 20-II-2008. Solistas y Coro de la Capella Reial de Catalunya. Le Concert des Nations. Director: Jordi Savall. Monteverdi, *Vespro della Beate Vergine*.

Hay un ritual no codificado entre el público de Madrid y ese musicazo que es Jordi Savall. Funciona siempre. Hay un calor en la manera de recibir sus conciertos, performances y recitales que no debe darse así en ninguna parte. Otras plazas imitan a Madrid al recibir a Savall, y no porque sea Madrid, sino porque aquí se ha inventado un calor distinto que no se da en su tierra misma, ni en aquella cuyo acento arrastra siempre cuando viene por la península antes de que se le quite el deje hiperbóreo.

Llegan ahora Savall y su magnífico equipo nada menos que con Monteverdi, con las *Vísperas* de 1610, rosario de bellezas, compositor al que Savall ha alzado uno de los *Opfeos*-monumento más hermosos. Monteverdi es lo exquisito, lo celestial y lo humanísimo, lo sensual y lo extático, todo al tiempo. Cabe darlo con sobriedad más que con color. O como fiesta de los sentidos, más que como frugal celebración mariana. Pero el culto a María no descrea de los colores, y puede llegarse a un compromiso; siempre hay que llegar

a un compromiso con las *Vespro* de Monteverdi. Savall se deshace de las antífonas y se aventura decidido por una

secuencia concierto (motete)-salmo, para concluir, claro está, con la Sonata, el Himno y el Magnificat a 7, uno de los dos posibles. Opta por una sobriedad que no renuncia a lo sensual y lo colorista, sin aceptarlo como esencial. "Sobria soy, mas también hermosa". Que me admiren los estoicos y los sensoriales: ahí está el dúo entre las sopranos Monica Piccinini y Arianna Savall (de casta materna le viene a Arianna), exquisitas en línea, en delicadeza, en alcance y, claro, en especialidad protobarroca; ahí está ese dúo para demostrar lo que queremos decir y creemos ver: lo angelical no quita lo imponente. Sentido y sentimiento se trasladan a toda la secuencia, y este espléndido *Vespro* se enriquece con el arte luminoso de coro, solistas (perdón por nombrar sólo a dos, todos lo merecerían), de músicos de color antiguo, venerable y por ello juvenil. Y ese gran músico que es Jordi Savall. Hubo una propina, cosa extraña: el bello y tenso *Da Pacem*, pieza de antiguo sabor de Arvo Pärt, encargada por Savall.

Santiago Martín Bermúdez



OPERA NATIONAL DE PARIS
Direction Gerard Mortier

Concurso Año 2007-2008

Orquesta
VIOLA TUTTI : 2 PUESTOS
Categoría D
17 y 18 abril 2008

1.A TROMPETA SOLO :
1 PUESTO Categoría A
27 mayo 2008

VIOLONCHELO TUTTI :
1 PUESTO Categoría D
9 junio 2008

VIOLINES TUTTI :
4 PUESTOS Categoría D
18 y 19 junio 2008

Pianista acompañante

LÍRICO PIANISTA
ACOMPÑANTE : 1 PUESTO
22 y 23 abril 2008

Infomaciones : www.operadeparis.fr
Direction des formations musicales
120, rue de Lyon – F – 75012 Paris
Tel +33 1 40 01 81 81 – Fax +33 1 40 01 18 69
e-mail auditionsdfm@operadeparis.fr

Concerts Nationaux / Paris - Avenue E.S. 1301021 - 1301010 - 1301008 - 1301011
Johann Peter - 1, rue de la Harpe, 75001 - Paris - © Johann Peter - Photo Jacques de la Roche



TEATRO REAL

Ciclo Beethoven en el Real

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Mahler Chamber Orchestra Claudio Abbado, director

Margaritha Höhenrieder, piano

Obertura Leonore III

Concierto para piano y orquesta nº 2
en si bemol mayor, op. 19

Sinfonía nº 3 en mi bemol mayor, op. 55

Abril: 26 a las 20.00 horas

Salida a la venta: 25 de marzo

Leonore

Ópera en versión de concierto

Director musical: Ivor Bolton

Orquesta y Coro Nacionales de España

Octubre: 13, 16 a las 20.00 horas

Fidelio

Directores musicales:

Claudio Abbado / Eivin Gullberg Jensen

Director de escena: Chris Kraus

Coro Arnold Schönberg

Coro de la Comunidad de Madrid

Mahler Chamber Orchestra

Abril: 19, 21, 23 a las 20.00 horas

Salida a la venta: 18 de marzo

Cuarteto de Tokio

Cuarteto nº 2 en sol mayor, op. 18 nº 2

Cuarteto nº 10 en mi bemol mayor, op. 74

Cuarteto nº 14 en do sostenido menor, op. 131

Abril: 22 a las 20.00 horas

Salida a la venta: 25 de marzo

Maurizio Pollini, piano

Abril: 20 a las 20.00 horas

Salida a la venta: 25 de marzo



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES
ESCENICAS
Y EL LAZARILLO

Más información: 91 516 06 60

PARA TODOS

Comprar tu entrada es realmente fácil: www.teatro-real.com · 902 24 48 48 · Taquilla

XIV Ciclo de Lied

DOS HEMISFERIOS, UN MUNDO

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 22-I-2008. Mark Padmore, tenor; Roger Vignoles, piano. Obras de Beethoven y Schubert. 11-II-2008. Susan Graham, mezzo; Malcolm Martineau, piano. Canciones francesas de los siglos XIX y XX.

Dos hemisferios de un pequeño e intenso planeta, el canto de cámara, completaron estos dos artistas anglosajones. Uno, germánico, a cargo de Padmore, sobre el puente que une a Beethoven con Schubert, umbral romántico y pleno romanticismo. El cantante inglés tiene una voz pequeña, de timbre sumario y una extensión estricta. Lo que en otro serían limitaciones, en él son virtudes, porque están sometidas a una impecable musicalidad y a una variedad de volúmenes bajo control, desde una vibración abierta y dramática hasta esfumaturas y voces mixtas de exquisito color. Así despachó dos cantatas beethovenianas de bolsillo (*Adelaida* y *A la amada lejana*) con un sentido del personaje y la narración realmente tocantes. En cuanto al *Canto del cisne* schubertiano cabe decir que



MARK PADMORE Y ROGER VIGNOLES

es un programa en sí mismo y Padmore lo resolvió con tal personalidad que páginas de tanta baqueta como *Pausa*, *Serenata* y *El doble* resultaron reprimadas.

Graham posee, en cambio, una voz rica de mezzo lírica: carnosa, aterciopelada, generosa de registros. La emite con voluptuoso señorío y se maneja en un francés

académico muy servicial para el género. Su menú fue cuantioso: veintiún firmantes, entre los cuales los canónicos (Fauré, Debussy, Ravel, Poulenc, Duparc) y algunos subalternos entre pintorescos y triviales. A todos sacó brillo la cantante, concentrada y amiga del matiz. Vayan destacados Saint-Saëns con una versión burlesca de su *Danza macabra*, las pimpantes cigarras de Chabrier, un ejemplar recitado para el pavón raveliano, un divertidísimo Satie, dos exquisitos neobarrocos de Hahn (el segundo, de propina) y un remate de ejemplar teatralidad, la poulenquiana *Dama de Monte-Carlo*.

Apenas queda espacio para los pianistas. Baste para recordar sus aplaudidas maestrías, siempre revalidadas entre nosotros.

Blas Matamoro

Liceo de Cámara

ARREGLOS Y MUTACIONES

Madrid. Auditorio Nacional. 23, 24-I-2008. Annette Dasch, soprano. Ensemble Scharoun. Obras de Haydn, Henze, Schubert, Dvorák y Gubaidulina. 6-II-2008. Cuarteto Artemis. Obras de Beethoven, Kapustin y Chaikovski. 14-II-2008. Julian Rachlin, violín y viola; Itamar Golan, piano. Obras de Shostakovich.

El XVI Liceo de Cámara se centra, aunque no en su integridad, en la figura de Haydn, ciertamente un valor seguro. El numeral que sigue al no muy feliz título *El triunfo de la forma* hace pensar en ciclos sucesivos dedicados a Mozart y Beethoven. Se abrió con dos sesiones del Ensemble Scharoun, que prometían más de lo que luego ofrecieron. Las canciones de Haydn —muy bien cantadas por Dasch— se dieron —dos veces, por renunciar los músicos a abordar el *Divertimento Hob. IV: 5*, al parecer difícil para el enfermo trompa— en un arreglo que, por muy curioso

que fuera, desnaturalizaba su sentido, al igual que la *Suite Checa* de Dvorák, empuñada por mano ajena para ocho instrumentos. Con la inmensidad del repertorio camerístico existente, no se entiende el recurso a estas rarezas consistentes en la intervención en música ajena. Más bien sosa la versión del *Octeto* de Schubert y de escaso interés las *Cuatro Fantasías* de Henze, que desde luego no forman parte de lo mejor de su producción. Formidable, lo más sobresaliente en cambio, el estremecedor *Homenaje a T. S. Eliot* de Gubaidulina, que encontró en Dasch y el

Scharoun unos intérpretes entregados.

El Cuarteto Artemis ha sufrido la peor prueba por la que puede pasar un grupo de cámara ya bien establecido: ha cambiado en la mitad de sus componentes. La violinista Natalia Prishpenko y el chelista Eckart Runge garantizan la continuidad de su fogoso estilo anterior, pero que tardó en aparecer en la sesión del Liceo. El *Op. 18, n.º 5* quedó algo blando, acaso por la visión tan clásica de partida, y el anodino *Cuarteto op. 88* de Kapustin pasó sin pena ni gloria. En cambio, el *Segundo* de Chaikovski echó chispas, demos-

trando que la pieza es una música soberbia.

Sesión memorable la de Julian Rachlin e Itamar Golan, que se enfrentaban a las *Sonatas de violín y de viola* de Shostakovich. En medio, el descanso de algunos de los *Preludios op. 34*, pero de nuevo en arreglo, para violín y piano. Soberanas lecturas de las dos grandes obras, intachables en lo técnico y extenuantes en lo anímico. Una velada que pasa ya a la historia de este Liceo de Cámara que tantos grandes conciertos ha depurado en el pasado.

Enrique Martínez Miura

CDMC y musicadhoy

TEMPORADAS PARALELAS

Madrid. Auditorio 400 MNCARS. 21-I-2008. Ensemble Residencias. Obras de Saariaho, Jiménez y Stockhausen. 4-II-2008. Ensemble ACA. Obras de Scelsi, Sciarrino, Vicensastre, Hosokawa y Guerrero. 11-II-2008. Solistas de la ORCAM. Obras de De Delás. Auditorio Nacional. 9-II-2008. Ensemble Contrechamps. Neue Vocalsolisten Stuttgart. Director: **Beat Furrer**. Furrer, *Fama*. 15-II-2008. Les Jeunes Solistes. Director: **Rachid Safir**. Obras de Dufay, Ockeghem, Des Prez y Huber.

Con la llegada de enero a la temporada de música contemporánea del CDMC hay que añadir los conciertos del ciclo Musicadhoy que se encuentra en su duodécima temporada, por lo que el calendario de conciertos de música actual se multiplica, haciendo de Madrid una de las ciudades donde se concentran los mejores intérpretes de todo el mundo y tenemos la posibilidad de acercarnos a repertorios poco interpretados pero de gran interés. El primer concierto del ahora llamado Ensemble Residencias, formado por el Trío Arbós y Neopercusión, nos permitió por primera vez para muchos acercarnos a la interpretación en directo de *Kontakte* de Stockhausen, ofrecida a modo de homenaje póstumo al recientemente desaparecido compositor. Esta obra en su estreno representó una gran revolución en la manera de comprender la música y, aunque la parte electrónica ha mostrado el paso del tiempo y que no siempre se envejece bien, todavía hoy supone un reto que Juanjo Guillem y Juan Carlos Garvayo superaron de forma magistral.

En su presentación en Madrid, el Ensemble ACA nos presentó un concierto construido sobre el eje de los *Canti del Capricornio* de Giacinto Scelsi, en una brillante interpretación de Celia Alcedo. Un concierto breve en duración pero muy concentrado en su música, con obras muy representativas de los compositores presentes con estilos muy contrastantes, como la *Introduzione all'Oscuro* de Sciarrino en la que los intérpretes tuvieron que mostrar su dominio de los pianos y el silencio, en



Harald Fronzeck

contraposición a la "fanfarria" tripartita de Vicensastre, la musicalidad poética de Hosokawa y la matemática de Guerrero.

La presencia en su concierto monográfico del compositor catalán José Luis de Delás como celebración de su ochenta cumpleaños, llevó al auditorio del MNCARS a muchos músicos, estudiantes, intérpretes y cercanos a De Delás, que se prodiga poco por nuestras salas y que, desgraciadamente es poco programado. La acertada propuesta del director Arturo Tamayo nos acercó a conocer la trayectoria de más de cuarenta años en la que vemos la evolución de su lenguaje, siempre cercano a la vanguardia o música avanzada como él prefirió llamarla, pero con un lenguaje propio lleno de matices sonoros y referencias extramusicales.


Nuestra temporada paralela, la de Musicadhoy, después de los monográficos de Wolf se ha concentrado en la música vocal, con dos propuestas bien diferentes, la ópera *Fama* del suizo Beat Furrer y el *Miserere Homini-bus* de Klaus Huber. En

el primero, la propuesta de teatro musical, con base literaria en Ovidio y un texto de Arthur Schnitzler, puesta en la voz de la actriz Isabelle Menke nos llevó a través de la soledad hasta un universo en el que las resonancias sonoras constantes contrastan con los matices de la voz, que nos sitúa en algún lugar entre la consciencia y el sueño. Los contrastes también fueron los protagonistas del *Miserere Homini-bus*, con una primera parte dedicada a la escuela Francoflamenca del siglo XV y su modernísimo estilo, que nos situaba en los orígenes creativos de Klaus Huber, para después sumergirnos en su obra, religiosa y laica, para siete voces y siete instrumentos, dedicada a Les Jeunes Solistes, en la que la manera contemporánea (atonalidad, espectralismo, reconstrucción) se unía a las técnicas tardomedievales, generando un ambiente que cautivó al numeroso público de la sala que ovacionó hasta en tres ocasiones al compositor.

Leticia Martín Ruiz

SPANISH CLASSICS

Jesús
VILLA-ROJO
Concierto plateresco
Concierto 2 • Serenata
Hansgörg Schellenberger, Oboe • Asier Polo, Cello
Orquesta de Cámara Reina Sofía • Chumachencho



**JESÚS
VILLA-ROJO**

Concierto
plateresco

Serenata

Concierto 2
(versión B)


**Orquesta de
Cámara
Reina Sofía**

Nicolas
Chumachencho,
director

Hansgörg
Schellenberger, oboe

Asier Polo,
violonchelo

Distribuido por:



www.ferysa.es
correo@ferysa.es
91 358 88 14

Proyecto Órgano

EL SONIDO DE LAS IMÁGENES

Madrid. Auditorio Nacional. 21-I-2008. Jürgen Essl, órgano. Obras de Essl, Alain, Ben-Amots y Mulet.

La Orquesta Nacional de España, en su línea de crear unas estructuras musicales sólidas más allá de la Orquesta, ha rescatado del desván de los olvidos el antiguo Ciclo de Órgano, ahora reconvertido en un pomposo "Proyecto Órgano". Los aficionados deberían aplaudir y apoyar estas iniciativas que enriquecen la vida cultural madrileña. Pero, de momento, no lo hacen. El anterior Ciclo desapareció por su escaso poder de convocatoria y esta vez, si no cambian las cosas, estaremos condenados a repetir los errores del pasado.

En este sentido, los promotores han buscado una

fórmula más dinámica e interesante. El concierto se planteó alrededor de una improvisación al órgano sobre tres películas de cine mudo. El proyecto parecía fascinante a priori. Sin embargo, el organista eligió tres películas muy interesantes pero de contenido escaso. *Les Kikiri-ki* es una sucesión de piruetas de acróbatas chinos, *Entr'acte* —la más interesante— era una historia surrealista y *El tesoro del Rajab* debo confesar que no me enteré muy bien qué quería decir. Si se trataba de animar al público a acercarse a un recital de órgano, hubiera sido un acierto haber buscado un cine más entretenido.



JÜRGEN ESSL

Entre película y película, Jürgen Essl, amenizó con obras de órgano de autores franceses del siglo XX: registros ásperos, disonancias extremas y estructuras formales —cuando menos comple-

jas— que le sirvieron para demostrar un virtuosismo y un talento excepcional. Destacó en el manejo de los pedales con una soltura sorprendente y un manejo de las texturas sonoras fascinante.

En definitiva, fue un concierto fascinante, diferente, aunque dista todavía mucho de ser accesible para el gran público. Bach, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Bruckner, Franck y Messiaen tienen obras fascinantes para este instrumento y seguro que más de alguno se sorprendería de los recursos infinitos del instrumento. Un ciclo para repetir.

Federico Villalba

Siglos de Oro

LAS MISIONES

Madrid. Iglesia del Monasterio de Santa Isabel. 2-II-2008. Solistas Bolivianos. Florilegium. Director: Ashley Solomon. Obras anónimas y de Araujo, Balbi y Zipoli.

En contra de lo que hubiera podido creerse, los Siglos de Oro del presente año no van a estar dedicados al bicentenario de 1808, lo que no deja de ser una lástima, pues nuestro XIX musical sigue siendo una época muy ignorada y que acaso nos depare interesantes sorpresas. En todo caso, las llamadas *Visiones de ultramar* también se ocupan de otra zona apasionante para la musicología, los intercambios con el Nuevo Mundo y el patrimonio colonial. El concierto de Florilegium y Solistas Bolivianos nos presentó una indagación en el repertorio producido en las misiones de chiquitos y moxos, un filón con literalmente miles de obras. Algunas de ellas —como la *Sonata chiquitina XVIII* o el *Beatus Vir* de Zipoli— ya se habían escuchado en el concierto de estos mismos músi-

cos del festival Música Antigua Aranjuez de junio de 2006, pero el resto era novedad. Solistas Bolivianos, aun en su modestia como individualidades —lo que es notorio en las intervenciones a solo—, funcionan estupendamente como grupo, proporcionando versiones entusiastas de estas músicas. Magnífica Kerstin Linder-Dewan al violín y el propio Ashley Solomon tanto a la travesera como a la flauta de pico en las páginas instrumentales. Y verdaderamente divertido el arreglo de una melodía popular ofrecido como propina. Un concierto por completo atípico que augura una muy interesante serie, tan sólo se hubiera deseado que el artículo de Solomon del programa de mano hubiera sido más extenso.

Enrique Martínez Miura

Ibermúsica

DEL MEJOR BAZAR RUSO

Madrid. Auditorio Nacional. 13 y 14-II-2008. Denis Matsuev, piano. Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. Director: Yuri Temirkanov. Obras de Rachmaninov y Chaikovski.

Juntos, esta orquesta y director constituyen un binomio formidable que echa chispas. Al justo y medido gesto —en armoniosos movimientos ondulantes sin batuta— del director, que sabe administrar su diáfano mensaje musical con elegancia y discreción, con maestría e inteligencia, corresponde una respuesta sinfónica vigorosa y flexible, conjuntada y clara.

Es difícil conseguir que la música del ballet *El lago de los cisnes* suene tan bien, tan redonda, tan amena y vivaz, tan lírica y marchosa. La suite se expuso con naturalidad y verbo, con finura y emoción. Los mismos que apreciamos veinticuatro horas más tarde en la encantadora ópera *Iolanta*. La naturalidad de las transiciones y acompañamientos, de los cambios rítmicos, la fluidez de la exposición

dramática contribuyeron a que nos lo pasáramos en grande. Entre los variados solistas vocales habría que destacar al barítono Lukhanin, de noble metal, en la línea de un Hvorostovski, y a la soprano Tatiana Pavlovskaja, estridente arriba, pero emotiva y de ancho centro.

En la primera sesión escuchamos también una rutilante interpretación del *Concierto n.º 3* de Rachmaninov. A un acompañamiento cuidadoso y refinado de Temirkanov, opuso el joven y gigantesco pianista Denis Matsuev, una violencia de ataque, de pegada y de fraseo —con sólo aisladas vetas líricas— descomunal. Su *bis*, un arreglo de la *Danza de Anitra* de *Peer Gynt* de Grieg, estuvo a punto de romper el teclado.

Arturo Reverter

XIV Ciclo de Música Contemporánea

SOBRE LUIS DE PABLO

Teatro Cánovas. 25, 28, 30-I, 1-II-2008. Orquesta de Córdoba. Director: **Salvador Brotons.** TAiMAGranada. Director y piano: **Juan Carlos Garvayo.** Sax-Ensemble. **Massimiliano Damerini,** piano. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: **José Luis Temes.** Obras de García Aguilera, Brotons, Calandín, De la Cruz, Durán-Loriga, Cattaneo, Martín Quintero, Battistelli, Isang Yung y De Pablo.

MÁLAGA Una edición más de este bien planteado ciclo de música contemporánea que la Orquesta Filarmónica de Málaga organiza ha estado dedicada a Luis de Pablo, una de las figuras de la Generación del 51 de nuestra composición que cumplía setenta y ocho años el día en el que Sax-Ensemble ofrecía un excelente concierto dentro de la programación de este ciclo, destacando en él los aleatorios *Frammenti 5b* del valenciano Emilio Calandín, en estreno absoluto, y la preciosa pieza *Austral* de Zulema de la Cruz, todo un ejemplo de música con reflejo astral. El concierto se cerraba con la metafórica *Carola* de Luis de Pablo que lo había abierto con su espectacular *Rumia*, todo un alarde del más puro "sax-virtuosity" que el grupo realizó con verdadera convicción y maestría.

El carácter extravertido de Salvador Brotons supo conectar con la Orquesta de Córdoba, que dejó constancia de sus progresos como instrumento orquestal especialmente en la *Sinfonía n.º 3* del propio director, en la que se pudo apreciar una especie de optimismo interno que anima toda la obra, especialmente en el segundo y cuarto movimientos. En el lorquiano *Retrato de poeta* del madrileño García Aguilera, la Orquesta de Córdoba apuntó con fluidez su discurso que, desde que lo estrenara en 1998 y en varias interpretaciones posteriores, lo tiene perfectamente conseguido en su repertorio. La enigmática *Rostro* y la no menos curiosa por su motivación organística *Bach 1626* de Luis de Pablo abrieron cada parte del programa que tuvo

el comentario previo de los propios compositores.

TAiMAGranada es, sin duda, uno de los grupos de mayor reconocimiento artístico en el ámbito de la música contemporánea en España. Su actuación así lo confirma, ya que puede valorarse como una de las más destacadas de todo el ciclo por la calidad técnica y musical de sus componentes entre los que hay que mencionar a su fundador, el clarinetista José Luis Estellés, músico de elevada formación y gran sensibilidad. Sus interpretaciones de *Trío IV*, fruto de la perspicaz musicalidad de Aureliano Cattaneo y el estreno absoluto de la debussyana *Lindaraja*, y *Anatomías*, dos ejemplos característicos de la creatividad de Luis de Pablo, elevaron muchos enteros el ya de por sí alto nivel interpretativo de esta edición.

El entendimiento y comunicación entre José Luis Temes y la Filarmónica de Málaga ha dado siempre buenos resultados. Es el caso de su intervención en el concierto de clausura en el que el *Concierto n.º 3 para piano y orquesta*, "Sueños", de Luis de Pablo se erigió en el referente indiscutible de la velada, propiciado por una esencial interpretación del pianista, conector de las calderonianas claves internas que propone el compositor en las que los timbres orquestales se imbrican en amplias proporciones sonoras de auténtica dimensión sinfónica. Estuvo flanqueado por la frívola y efectista *Après Josquin* de Giorgio Battistelli y la *Sinfonía n.º 3* del coreano Isang Yun, toda un reflexión sonora de la alternancia de los contrarios.

José Antonio Cantón



SORPRESA:

Canciones de Cabaret de Bolcom, Satie y Schönberg. Measha Bruggersgosman William Bolcom BBC Symphony Orchestra David Robertson



CD 0028947745899

La versátil soprano canadiense de 29 años, Measha Bruggersgosman presenta su primer álbum en solitario con el sello amarillo.

Surpresa es una original selección de canciones del compositor William Bolcom, galardonado con los Premios Grammy y Pulitzer -todas ellas primeras grabaciones mundiales-, así como los *Brettli Lieder* de Schönberg y canciones de Satie.

"Lo especial de Measha es su inmenso amor a la música y este carisma que asoma siempre que canta y cante lo que cante." *David Robertson*

Measha transmite toda la sorpresa que promete su título; una personalidad maravillosamente fresca, vivaz, con una voz extraordinaria que parece dispuesta a tomar al asalto el mundo entero.

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

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Ciclo Grandes Conciertos

FIGURAS EMERGENTES

Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas. 24-I-2008. **Ilya Gringolts**, violín. NDR Radiophilharmonie Hannover. Director: **Vasili Petrenko**. Obras de Adams, Chaikovski y Berlioz. 8-II-2008. **Christian Tetzlaff**, violín. London Philharmonic. Director: **Vladimir Jurowski**. Obras de Turnage, Brahms y Chaikovski.

MURCIA Dentro del Ciclo Grandes Conciertos programados en el Auditorio de Murcia para la presente temporada destacaban a priori los dos aquí reseñados no sólo por su contenido sino de manera significativa por sus protagonistas: cuatro grandes músicos en los albores de su vida profesional, que apuntan muy alto como indiscutibles figuras emergentes de la interpretación musical en el inicio del presente siglo. Así encontramos en primer lugar al joven Ilya Gringolts, poseedor de un sonido claro envuelto en una sugestiva fónica atmósfera que hace que sus interpretaciones adquieran un halo de esotérico misterio, que se manifestó de forma palmaria en una increíble versión de la nostálgica *Melodía* de Bartók, tercer movimiento de su *Sonata para violín solo* que ofreció como bis ante los entusiastas aplausos de un público entregado a su arte, que ya se había manifestado irreprochable en el *Concierto para violín y orquesta* de Chaikovski en el que dejó constancia de su magistral musicalidad servida por un prodigioso virtuosismo, alentado con el seguro entendimiento de su paisano Petrenko. Éste inició el concierto haciendo una estimulante recreación de *The Chairman*



J. Henry Fair

ILYA GRINGOLTS

Dances del norteamericano John Adams, haciendo fluir el discurso "minimal-music" en un conseguido intento de crear un hipnótico ambiente sonoro. La NDR de Hannover respondió con eficacia, quedando un poco corta de plantilla ante las amplitudes que permite la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, en la que el joven director —también de San Petersburgo como Gringolts— hizo gala de sus cualidades técnicas, especialmente de su mano izquierda, todo un refinamiento de indicacio-



Alexandra Vossling

CHRISTIAN TETZLAFF

nes dinámicas y expresión.

En segundo lugar la presencia de la Filarmónica de Londres con su director principal al frente, el cada vez más solicitado Vladimir Jurowski, suscitó una gran expectación. Una luminosa interpretación de *Evening Songs* del británico Mark-Anthony Turnage permitía apreciar la gran máquina de color sonoro que es esta orquesta londinense. El maestro moscovita trazó las líneas de las tres canciones con y en el convencimiento

de la bondad estética de la obra que traduce con sabia identificación. En la segunda (*In the Half Light*), la orquesta brilló en la plenitud de su color, anunciando así la que sería una actuación memorable. El otro protagonista de la velada fue el alemán Christian Tetzlaff, músico de carrera contrastada, que ha ido solidificando en los últimos años, convirtiéndose en uno de los mejores violinistas de su generación. La interpretación del *Concierto para violín y orquesta* de su coterráneo Brahms fue toda una lección de impostación sonora desarrollando un grado de paridad concertante del máximo rango. Su bis del tercer movimiento de la *Tercera Sonata* de J. S. Bach ratificó su poética e íntima sensibilidad. El concierto concluyó con una soberbia *Sinfonía Patética* en la que director y orquesta alcanzaron las máximas cotas de la conmovedora belleza esta paradigmática obra. Jurowski entiende sus pentagramas con la natural sabiduría que le brinda su lenguaje que le es propio y por ende conducido con sensitiva maestría, confirmando su progresión, ya que está llamado a ser en el futuro una de las primeras figuras del pódium.

José Antonio Cantón



EL ARGONAUTA
la librería de la música



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

Original propuesta escénica de Van Hoecke
MACBETH JAPONÉS

Teatro Campoamor. 26-I-2008. Verdi, *Macbeth*. Carlos Álvarez, Vitali Kovaliov, Tatiana Serjan, Marifé Nogales, Alejandro Roy, Guzmán Hernando, Viola Cecchini, Alberto Feria, Juan Manuel Muruaga, Arturo Gómez. Oviedo Filarmonía. Coro de la Ópera de Oviedo. Director musical: Miquel Ortega. Director de escena: Micha Van Hoecke.



Rafá Martín

Tatiana Serjan y Carlos Álvarez en *Macbeth* de Verdi en Oviedo

OVIEDO Concluyó la LX Temporada de ópera de Oviedo con *Macbeth* de Verdi, en una versión japonesa un tanto caprichosa pero muy bien resuelta en lo visual, con un elenco lírico de altura y una coherente y bien llevada versión musical de Miquel Ortega, que terminó de redondear una interpretación de notable interés. La propuesta escénica fue de las rebuscadas. Micha Van Hoecke trasladó la acción de Escocia a Japón, bajo el amparo inspirador de Kurosawa y su *Trono de sangre*, cosa que se repitió hasta la saciedad como para buscar una autoridad moral a la propuesta. El resultado gustó por lo refinado y cuidado del planteamiento, y aunque tanto arte marcial a veces moviera a la sonrisa y a algunos nos rechinaran los dientes al ver que se hablaba del rey de Escocia y en escena aparecían samuráis, hay que reconocer el gran trabajo de director. No existió apenas escenografía, así que la soberbia ambientación se limitó al movimiento, las luces, el precioso vestuario y el ballet.

En lo lírico volvió a pasar lo de José Bros con *Lucia*, pero esta vez con Carlos Álvarez —*Macbeth*—, que

llegó limitado de cualidades por culpa de un proceso gripal. Era la estrella de la producción y su trabajo, con todo, consiguió dejar un buen sabor de boca en el aficionado ovetense, como demostró en su aria final —*Pietà, rispetto, amore*— llena de gusto y carácter interpretativo. Pero fue Tatiana Serjan la que realmente consiguió seducir con su visión de Lady Macbeth. Ayudó mucho a la notable caracterización de su rol sus algo crispadas cualidades líricas, que si no son especialmente bellas, sí dramáticamente apropiadas. La soprano se metió al público en el bolsillo con su gran cantidad de recursos interpretativos y talento escénico, si bien sus limitaciones líricas también se notaron, en fragmentos como *La luce langue*. El bajo ruso Vitali Kovaliov dejó una soberbia impresión como Banco. Debutó en la temporada Alejandro Roy, el tenor de la voz *squillante* siempre presente, que volvió a embaucar al público con su atractivo mordiente, nunca sobrado de mayor belleza canora. El Coro de la Ópera estuvo soberbio; el resto del reparto, correcto.

Aurelio M. Seco

ESTAMPES & DANSES ROYALES
LE MANUSCRIT DU ROI
ca.1270-1320

HESPÈRION XXI
JORDI SAVALL

midem

MEJOR DISCO DE MÚSICA ANTIGUA

CHRISTOPHORUS COLUMBUS
Paraisos Perdidos
1400 - 1506

Montserrat Figueras
HESPÈRION XXI
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
Jordi Savall

ALIA VOX
Tel: +34 93 504 47 60 - Fax: +34 93 504 47 70
e-mail: aliavox@aliavox.com

diverdi.com

Ciclo de la OSE

UN NEVSKI IRREGULAR Y UN GRAN HÉROE

Auditorio Kursaal. 28-I-2008. Ekaterina Gubanova, mezzosoprano. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Cristian Mandeal. Obras de Brahms, Prokofiev y Strauss.

SAN SEBASTIÁN Para que en un mismo programa cuajen bien el *Alexander Nevski* de Prokofiev y *Una vida de héroe* de Strauss la orquesta y el coro lo deben hacer no sólo para lograr el aprobado, deben hacerlo para sobresaliente, incluso para matrícula. Claro que si en una saca un aprobado pelado y en la segunda un notable nos queda una media aceptable. Y eso es lo que ocurrió con las versiones que Cristian Mandeal impuso a los profesores de la OSE y las voces del Orfeón Pamplonés. Las voces del coro estuvieron a la altura en el *Nevski*, la cosa funcionó, pero sólo de un modo parcial ya que sonaron escasas respecto a la orquesta, con un sonido desequilibrado. Es imposible competir contra los fortísimos de los metales, y una

percusión excedida a consecuencia de una versión tan poco precisa como la realizada por Mandeal —además, casi docena y media de voces se dieron de baja por diferentes problemas pocas horas antes del concierto. El coro luchó contra viento y marea para mostrar un sonido firme y empastado echándose en falta más presencia femenina. Aun así, estuvo a la altura de las circunstancias en los largos y complicados fraseos del *Peregrinus*, el inicial canto y la entrada final de *Alexander Nevski*. La orquesta resolvió las endiabladas trabas que Prokofiev propone en la *Batalla sobre el hielo*, sin embargo la imprecisa batuta de Mandeal provocó entradas del coro poco concisas, y desajustes más que evidentes entre los metales y la cuerda. La excelencia vocal de la mezzoso-



EKATERINA GUBANOVA

Karnaushenko

poco generosos, no logró que el resultado final fuera el esperado.

Afortunadamente la orquesta, mucho más amplia en número de efectivos, sonó más concisa, redonda y acertada a lo largo del poema sinfónico *Ein Heldenleben* de Richard Strauss, en buena medida gracias a un nivel de exigencia mayor por parte del maestro y al lucimiento de la concertino Anda Petrovicis, y el excelente trabajo de metales y madera en cada uno de los diferentes episodios, esmerándose especialmente en la melódica *La Compañera* y en *El combate del Héroe*. Final espectacular con un sonido redondo y compacto, lástima que no se lograra el mismo resultado en el Prokofiev que con el Strauss.

Iñigo Arbiza

prano Ekaterina Gubanova de hermoso timbre y amplitud vocal, aunque con graves

Haselböck y Andsnes

DOS CONJUNTOS VISITANTES

Auditorio de Galicia. 31-I-2008. Wiener Akademie. Director: Martin Haselböck. Obras de Mozart, Schubert y Haydn. 14-II-2008. Orquesta de Cámara de Noruega. Leif Ove Andsnes, piano y dirección. Concertino y dirección: Terje Tønnesen. Obras de Mozart, Lully y Strauss.

SANTIAGO Confiando que en 2010 y por aquello del Xacobeo, vuelvan a aparecer por aquí alguna de las grandes orquestas que en tiempos ya casi olvidados pudimos escuchar, lo que es de momento, para dos conjuntos orquestales que nos visitan durante la temporada de la Real Filharmonía, uno de ellos dejó bastante que desear. La Wiener Akademie ya había conseguido aburrir con su mediocre interpretación de *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* de hace tres años en el Festival Are More de Vigo y ahora lo ha conseguido también con Mozart y Haydn, lo que tie-

ne bemoles, nunca mejor dicho. La exposición del núcleo inicial de cuatro notas de la *Sinfonía n.º 29* de Mozart fue un desbarajuste del que consiguieron recuperarse más tarde, pero la falta de gracia fue una constante en su interpretación de esta sinfonía. En la de Haydn n.º 83 "*La gallina*" hubo más corrección, pero la misma sosería. Quizás lo más acertado fue el *Rondó para violín y orquesta D. 438* del joven Schubert, obra menor en la que el concertino Thomas Fheodoroff expuso con solvencia su melódica cantilena.

Afortunadamente, del todo satisfactoria estuvo la

Orquesta de Cámara de Noruega con un ingenioso programa que comenzó con la Suite de *Le bourgeois gentilhomme* de Lully para finalizar con la suite escrita por Richard Strauss de la música que compuso para la adaptación por Hofmannsthal de la comedia de Molière. Si en Lully cumplió dignamente con su adecuación a la sonoridad del barroco, en la segunda parte lució la calidad de sus diferentes atriles y a las órdenes de su concertino Terje Tønnesen expuso con brillantez y gracia la obra de Strauss, tan representativa de su singular sentido del humor. Y entre ambas obras, el maravilloso

Concierto n.º 23 de Mozart, con dirección de Leif Ove Andsnes desde el piano, tal como mandan los cánones mozartianos, en una versión transparente, con la orquesta secundando adecuadamente al excelente pianista noruego, que supo dar la brillantez requerida a los movimientos extremos y exponer la un tanto apasionada ternura del Adagio central. Pianista y orquesta agradecieron la calurosa respuesta del público con un Rondó como generosa propina, más *La mañana* del *Peer Gynt* de Grieg al finalizar la sesión.

José Luis Fernández



77°

M

MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

DONNE CONTRO

April 26 - July 1 2008

Bizet

CARMEN

Mehta • Saura

April 30;

May 2, 3, 4, 6, 8, 9, 11

Henze

PHAEDRA

R. Abbado • Kerstan

June 5, 7

Shostakovic

**LADY MACBETH
OF MTSENSK**

Conlon • Dodin

June 21, 23, 26

The complete programme on

www.maggiofiorentino.com

Ópera después de las reformas

MÁGICOS REFLEJOS

Teatro de la Maestranza. 2-II-2008. Wagner, **El Holandés errante.** Trond Halstein, Elisabete Matos, Walter Fink, Jorma Silvasti, Barbara Bornemann, Vicente Ombuena. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y Coro de la AA. del Teatro de La Maestranza. Coro Intermezzo. Director musical: **Pedro Halffter.** Director de escena: **Yannis Kokkos.**

SEVILLA Después de medio año sin representaciones por la reforma del escenario, dotado ahora con los últimos adelantos, había verdadera expectación por este *Holandés errante*, procedente del Teatro Comunale de Bolonia. La anunciada espectacular escenografía de Yannis Kokkos era uno de sus atractivos, y las entradas para las cuatro funciones se agotaron de inmediato. No defraudó en un principio el aparato escénico: amplios planos blanquecinos, ampliados por un gigantesco espejo que creaba una atmósfera de irrealidad con sus mágicos reflejos. La aparición del fantasmagórico buque entre la bruma al hacer su entrada el Holandés fue todo un hallazgo visual muy bien resuelto por la iluminación de Guido Levi. Pero ese mismo espacio

escénico, con ligeros cambios en el decorado, ya no se mostraba efectivo en el segundo acto y el recurso al espejo resultaba insistente y monótono. El reflejo del coro de hilanderas o el de la pareja protagonista no tenía ya la magia de los mástiles, velas y marineros del primero. Tampoco en el breve tercer acto se consiguió escénicamente la atmósfera misteriosa que requiere una ópera tan apasionada y romántica como ésta. El diálogo entre los marineros y las muchachas se desarrollaba en un escenario confuso y sin profundidad. Sólo el final, el suicidio de la redentora Senta, sumergiéndose en las turbulentas aguas, eficazmente proyectadas, y el cuerpo flotante, blanco, en el nuevo reflejo del buque, consiguió dar unidad a una idea escenográfica



Elisabete Matos como Senta

interesante y novedosa, pero no conseguida plenamente.

Musicalmente hubo luces y sombras. Prometía mucho el arranque del primer acto, con una orquesta pletórica, tras una Obertura brillante, aunque algo inestable. Pero no todas las voces podían seguir el ímpetu del foso. El

Holandés de Trond Halstein resultaba apagado; el Daland de Walter Fink, más rudo que potente; el coro de marineros, poco compacto; lo mejor del primer acto, el Timonel de Ombuena. En el segundo brilló, sin embargo, la esplendorosa Senta de Elisabete Matos, tan esperada y admirada por sus actuaciones anteriores. Su balada fue de variada expresividad en sus tres estrofas. El coro femenino aparecía muy frágil junto a ella, con poca encarnadura, como el Erik del finlandés Silvasti o la Mary de Bornemann. La Matos fue la gran atracción desde que apareció sobre las tablas. Sin ella este *Holandés* hubiera naufragado. Ella lo salvó, y el público así se lo reconoció con una ovación apoteósica.

Jacobo Cortines

Ciclo de la Sinfónica de Sevilla

ÓPERA Y GIRAS

Sevilla. Teatro de la Maestranza. ROSS. 10 y 11-II-2008. **Nathalie Stutzmann**, contralto. Director: **Paul Mann.** Obras de Marco, Mahler, Strauss y Chaikovski. 14 y 15-II-2008. (18-22 de febrero, en gira por Euskadi y Navarra.) **Jean-Yves Thibaudet**, **Eldar Nebolsin**, piano. Director: **Pedro Halffter.** Obras de Wagner, Liszt y Brahms.

En febrero, con la maquinaria recién instalada iniciando su rodaje, por fin se abrió la temporada de ópera (en escena) del Teatro de la Maestranza, lo que afectó a los conciertos de abono de la ROSS, un problema (el de la compatibilización de su carácter como orquesta de foso y de conciertos) que tiene difícil solución y que provoca que la temporada de abono carezca de regularidad, de modo que las actuaciones se apelo-tonan o se distancian unas de otras en el tiempo sin aparente sentido y sin remedio: hasta abril (incluido), un programa por mes.

El de enero estuvo mar-

cado por la extraordinaria estatura artística de la contralto francesa Nathalie Stutzmann, que ofreció unos *Rückert Lieder* comunicativos y cálidos, que alcanzaron el máximo de su poder expresivo en *Um Mitternacht*, inolvidable por la hondura con la que fue dicha cada palabra, matizada cada inflexión. Es la voz de Stutzmann homogénea en toda la tesitura, oscura, profunda, seductora, pero de no mucho volumen. Paul Mann la acompañó por ello con mimo, evitando los excesos en *forte*, aunque en algún clímax no pudo evitar cubrir la voz de la cantante. El programa se había abierto con la ya antigua *Angelus*

novus que Tomás Marco escribió con Mahler como referencia y siguió con un *Macbeth* de Strauss tan plúmbeo como suele ser habitual, salvo que la obra caiga en manos de un hacedor de milagros (no fue el caso), y con una muy lucida *Francesca da Rimini* de Chaikovski, en la que la orquesta mostró buena forma y Mann que es batuta más sólida que imaginativa.

El debut de la ROSS en el Kursaal de San Sebastián se saldó con un notabilísimo éxito de público. Algo blanda le quedó a Halffter su visión del *Idilio de Sigfrido*, tan tierno como uno pueda imaginar y bien expuestas sus pro-

gresiones y disonancias, pero tan lento que rozó el exceso de azúcar. Nebolsin es pianista franco, directo, claro, elegante. Evitó cualquier atisbo de énfasis exhibicionista para trazar un *Segundo* de Liszt impecable en lo virtuoso y de apolíneas resonancias clásicas. Su Brahms de propina rozó lo mágico. Lo mejor fue no obstante la *Primera* del compositor hamburgués, en la que la formación sevillana dio lo mejor de sí misma, por empaste, brillantez y transparencia del sonido, y Halffter pareció transfigurado hasta un final de vibrante apoteosis romántica.

Pablo J. Vayón

PALAU DE LA MÚSICA

V A L E N C I A

CONCIERTOS DE ABONO primavera 08

SALA ITURBI

ABONO 1

26 de marzo, miércoles. 20.15 horas.
BAYERISCHES RUNDfunk
KAMMERORCHESTER
Larst Vogt, director y piano
 S. Barber: Adagio para cuerdas
 W. A. Mozart: Concierto para piano y orquesta en la mayor, KV 414; Serenata "Eine Kleine Nachtmusik" para instrumentos de cuerda, KV 525; Sinfonía nº 29 en la mayor, KV 201
 30/22/15 €

ABONO 2

28 de marzo, viernes. 19.30 horas
Julian Rachlin, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
 J. Adams: Harmonielehre (Tratado de armonía)
 P. I. Chaikovski: Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 35
 17/13/9 €

ABONO 3

2 de abril, miércoles. 20.15 horas
Emmanuel Pahud, flauta
ORQUESTA DE CÁMARA SUIZA
Giovanni Antonini, director
 F. I. Beck: Sinfonía en sol mayor
 F. Devienne: Concierto para flauta nº 7 en mi menor
 W. A. Mozart: Andante en do mayor para flauta y orquesta, KV 315
 L. van Beethoven: Sinfonía nº 5 en do mayor, op. 67
 30/22/15 €

ABONO 4

4 de abril, viernes. 19.30 horas
Jörgen van Rijen, trombón
ORQUESTA DE VALENCIA
Josep Vicent, director
 O. Messiaen: La Ascensión
 C. Lindberg: Mandrake in the corner
 M. Musorgski: Una noche en el Monte Pelado
 A. Scriabin: Poema del éxtasis, op. 54
 17/13/9 €

ABONO 5

7 de abril, lunes. 20.15 horas
Micaela Kaune, soprano
Matthias Goerne, barítono
ORQUESTA DE PARÍS
Christoph Eschenbach, director
 A. Dvořák: Sinfonía nº 8 en sol mayor, op. 88
 A. Zemlinski: Sinfonía Lírica
 30/22/15 €

ABONO 6

11 de abril, viernes. 19.30 horas
 Francisco Catalá, contrabajo
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
 J. Brahms: Sinfonía nº 3 en fa mayor, op. 90
 S. Koussevitzki: Concierto para contrabajo y orquesta en fa sostenido menor, op. 3
 I. Stravinski: El pájaro de fuego (suite)
 17/13/9 €

ABONO 7

16 de abril, miércoles. 20.15 horas
Janine Jansen, violín
CINCINATI SYMPHONY ORCHESTRA
Paavo Jarvi, director
 W. A. Mozart: Las bodas de Figaro. Obertura
 B. Britten: Concierto para violín y orquesta
 D. Shostakóvich: Sinfonía nº 10 en mi menor, op. 93
 30/27/25 €

ABONO 8

17 de abril, jueves. 20.15 horas
 Danna Glaser, soprano
 Richard Rittelman, barítono
CORAL CATEDRALICIA DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Michel Plasson, director
 G. Fauré: Requiem, op. 48
 M. Ravel: Valses nobles y sentimentales; La Valse
 34/26/17 €

21 de abril, lunes. 20.15 horas

SALA ITURBI
 Concierto extraordinario 20 Aniversario del Palau de la Música
Daniel Barenboim, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
 Programa a determinar
 72/54/28 €

ABONO 9

22 de abril, martes. 20.15 horas
ORQUESTA DEL CAPITOLIO DE TOULOUSE
Tugan Sokhiev, director
 I. Stravinski: Petroushka
 M. Mussorgski/M. Ravel: Cuadros de una exposición
 40/30/20 €

ABONO 10

26 de abril, viernes. 19.30 horas
TRÍO DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
 L. van Beethoven: Triple concierto para violín, violonchelo, piano y orquesta en do mayor, op. 56
 A. Bruckner: Sinfonía nº 4, en mi bemol mayor, A 95 "Romántica"
 17/13/9 €

ABONO 11

6 de mayo, martes. 20.15 horas
WALTRAUD MEIER, soprano
JOSEPH BREINL, piano
 F. Schubert: Wehmut (op. 22, D 772)
 Die Forelle; Gretchen am Spinnrad
 Nachtstück; Der Erlkönig
 R. Strauss: Caecilie; Winterweih
 Wie sollten wir geheim sie halten
 Morgen; Die Nacht; Befreit
 Zueignung; Vier Letzte Lieder
 Frühling; September; Beim
 Schlafengehen; Im Abendrot
 20/15/10 €

ABONO 12

9 de mayo, viernes. 19.30 horas
Arabella Steinbacher, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
Walter Weller, director
 A. Dvořák: Concierto para violín y orquesta, en la menor, op. 53
 A. Glazunov: Sinfonía nº 4, en mi bemol mayor, op. 48
 17/13/9 €

ABONO 13

13 de mayo, martes. 20.15 horas
JOAQUÍN ACHÚCARRO, piano
 I. Albéniz: Suite Española (Granada); Suite Iberia Libro III (El Albaicín)
 C. Debussy: Preludio Libro II (La puerta del vino); Estampes (La soirée dans Grenada)
 M. de Falla: Homenaje pour le Tombeau de Debussy; Fantasia Bética
 F. Chopin: 24 preludios, op. 28
 20/15/10 €

ABONO 14

14 de mayo, miércoles. 20.15 horas
Denis Matusev, piano
ORQUESTA FILARMÓNICA DE SAN PETERSBURGO
Yuri Termirkanov, director
 S. Rachmáninov: Concierto para piano y orquesta nº 3
 P. I. Chaikovski: El Lago de los cisnes. Suite
 30/27/25 €

ABONO 15

16 de mayo, viernes. 19.30 horas
Lynn Harrell, violonchelo
ORQUESTA DE VALENCIA
Walter Weller, director
 B. Bartók: Danzas populares rumanas, Sz. 68
 D. Shostakóvich: Concierto para violonchelo y orquesta nº 2, op. 126
 A. Dvořák: Sinfonía nº 5 en fa mayor, op. 76
 17/13/9 €

ABONO 16

26 de mayo, lunes. 20.15 horas
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
Sir Colin Davis, director
 F. Schubert: Sinfonía nº 5 en si bemol mayor, D. 485
 A. Bruckner: Sinfonía nº 7 en mi mayor
 70/52/35 €

ABONO 17

30 de mayo, viernes. 19.30 horas
Han-Na Chang, violonchelo
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
 R. Strauss: Don Quijote, op. 35
 I. Albéniz/ E.F. Arbós: Suite Iberia (fragmentos)
 J. Tartini: Danzas fantásticas, op. 22
 17/13/9 €

ABONO 18

3 de junio, martes. 20.15 horas
ORQUESTA SINFÓNICA DE VIENA
Fabio Luisi, director
 F. Schubert: Sinfonía nº 8 en si menor, D. 759 "Incompleta"; Sinfonía nº 9 en do mayor, D. 944 "La Grande"
 30/27/25 €

ABONO 19

6 de junio, viernes. 19.30 horas
Christiane Oelze, soprano
Michelle Deyoung, mezzosoprano
COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
 G. Mahler: Sinfonía nº 2 en do menor. "Resurrección"
 34/26/17 €

13 de junio, viernes. 19.30 horas
 Concierto extraordinario a beneficio de las Hermanitas de los ancianos desamparados organizado por la Sociedad Valenciana de Agricultura en su 150 aniversario
Montserrat Caballé, soprano
ORQUESTA DE VALENCIA
José María Cervera Collado, director
 Programa a determinar
 34/26/17 €

CONDICIONES DE ABONO

TEMPORADA PRIMAVERA 2008
 19 conciertos
 Precio del abono
 A)507 euros
 B)380 euros
 C)258 euros

Renovación de abonos: 25, 26 y 27 de febrero de 2008
 Nuevos abonos: 29 de febrero y 1 de marzo de 2008
 Reparto de números y venta de localidades para la temporada Primavera 2008: 4 de marzo de 2008
 (Reparto de números desde las 9.00 horas
 Venta de localidades a partir de las 9.30 horas)

AVISO ABONADOS ANUALES

Vd. podrá adquirir las localidades para los Conciertos Extraordinarios de la temporada Primavera 2008 (21 de abril y 13 de junio) hasta el día 24 de febrero.

PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA
 Paseo de la Alameda, 30 • 46023 Valencia
 Tel. 96 337 50 20 • Fax 96 337 99 88
<http://www.palaudevalencia.com>

Venta telefónica de abonos y localidades:

ServiEntrada
bancaja
 96 399 55 77
 902 11 55 77
www.bancaja.es

Horario de taquillas del Palau de la Música:
 De 10.00 a 13.30 y de 17.00 a 21.30 horas.

El Centre Juglares
 y Teatre El Centre Juglares
 C/Alameda, 30. 46023 Valencia
www.elcentrejuglares.es

Novedades de Prokofiev

IMPECABLE EN TODOS LOS ASPECTOS

Palau de les Arts. 26-I-2008. Prokofiev, **Esponsales en el monasterio**. Ales Jenis, Liubov Petrova, Vsevolod Grivnov, Katherine Rohrer, Vladimir Marotin, Alexandra Durseneva. Coro de la Generalitat Valenciana. Orquesta de la Comunitat Valenciana. Director musical: **Dimitri Jurowski**. Director de escena: **Daniel Slater**.

VALENCIA Dos años y medio después de abrir sus puertas por primera vez, la sala principal del Palau de les Arts acogió por fin un estreno en la que quizá lo menos logrado fuera la propia obra, *Esponsales en el monasterio*. El libreto tiene más gracia que emoción, y a la partitura le sucede algo parecido: Sheridan no es Beaumarchais (menos aún si a éste se le suma Da Ponte), y la interminable reiteración de estilemas musicales sin sustancia acaba por aburrir.

El montaje, estrenado en Glyndebourne en julio de 2006 con buena parte del mismo reparto mayoritariamente ruso y Vladimir, el hermano del director, en el foso, es una delicia de arriba abajo y de principio a fin. La embocadura superpuesta produce un distanciamiento brechtiano, sesgado hacia lo onírico por su ligera inclina-

ción. En lo que se ve en este teatro dentro del teatro nada se exagera, pero nada pasa inadvertido. Decorados y vestuario compiten en belleza y elocuencia, la iluminación subraya planos e importancias con inteligencia, y sin recurrir nunca a lo virtual. Los movimientos de personajes y cosas son ágiles y eficaces. La alternancia más que la combinación de lo diverso (clásico y moderno, drama y comedia) nunca incurre en desequilibrio, y las coreografías se insertan con vistosidad no reñida con el tino y la mesura.

Cada presentación de un nuevo personaje superaba en atractivo a la anterior, con dos parejas de jóvenes amantizados por Ales Jenis (Fernando), Liubov Petrova (Luisa), Vsevolod Grivnov (Antonio) y Katherine Rohrer (Clara). El enamoramiento de



Mendoza estuvo a punto de hacerlo creíble el buen trabajo de Vladimir Marotin y Alexandra Durseneva (la Dueña). Las músicas sobre el escenario salieron perfectas. La que abre el tercer acto potenció el realce que por una vez tuvo el normalmente relegado Don Carlos (Ventseslav Anastasov) y preparó

la intensidad del clímax de un cuarteto finalizado con un simple y conmovedor efecto de alejamiento real de las voces. Don Jerom (Viacheslav Voynarovski) resolvió asimismo muy bien la por lo demás tonta escena de las cartas. La orgía de monjes resumió cabalmente el cúmulo de virtudes y méritos individuales y colectivos, visuales y sonoros, que cupo admirar.

La dirección musical de Dimitri Jurowski constituyó un modelo de sobriedad y elegancia. Tanto cantando como moviéndose, el coro también rindió a gran nivel, sea como coro de pescaderas cotillas, de monjas recoletas o de monjes borrachos. Casi ni que decir tiene que la orquesta brilló con fulgor. Tampoco que el público salió muy y justificadamente contento.

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la Orquesta de Valencia

DOS PASOS ADELANTE, UNO ATRÁS

Valencia. Palau de la Música. 1-II-2008. Sharon Kam, clarinete. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Obras de Evangelista, Weber y Strauss. 8-II-2008. **Elisso Virsaladze**, piano. Director: **Yaron Traub**. Obras de Chopin y Chaikovski. 15-II-2008. Director: **Günther Herbig**. Obras de Mozart y Schubert.

Durante la primera quincena de febrero, la Orquesta de València dio dos pasos adelante y uno atrás. El primero ayudó a darlo la clarinetista israelí Sharon Kam, que en el *Concierto n.º 1* de Weber añadió a una técnica impecable (timbre noble, respiración controlada, mecánica exacta) un plus de expresividad por el que hizo del primer movimiento una escena de gran ópera trágica, del segundo un aria de lamento con punto culminante en el diálogo con la igualmente excelente pareja de trompas y del tercero una explosión de vitalismo. Y de

postre un embelesador *Sumer-time*. Antes, la orquesta y su titular sacaron máximo partido a *Canto para orquesta*, del valenciano José Evangelista, en cuyo estreno pareció poco más que un tema reiterado hasta la extenuación durante ocho minutos. Después, a *Una vida de héroe*, donde se consiguió que el bosque dejara ver las ramas y viceversa, con intervenciones solistas tan destacadas como fueron las del concertino Enrique Palomares y los primeros atriles de trompa, fagot, oboe, trompeta, corno, clarinete y *tutti quanti*.

En la segunda jornada se

contó con el inestimable concurso de Elisso Virsaladze en un *Primero* de Chopin ejemplar por la clara digitación de la solista georgiana y por el equilibrado acompañamiento de que se la proveyó. Puso broche de oro a ese día una *Patética* magistral. El segundo tema del primer movimiento se enunció tomándose todo el tiempo del mundo sin perjuicio para la tensión emocional. Ciertos ligeros desajustes producidos en el arranque del desarrollo los compensó con creces una conclusión tremenda, pero sin estridencia. El "falso" vals (a 5/4) discurrió terso y grácil

y el Adagio lamentoso partió de dos gemidos de las cuerdas literalmente desgarradores, para luego descender a los abismos de la máxima angustia vital llevados por la pareja de fagotes en el final de la primera sección, o toda la última desde el toque de gong, imposible de concebir más lúgubre.

El paso atrás se dio como consecuencia de las rudezas tímbricas, los *tempi* inconsistentes y los fraseos extravagantes permitidos por Günther Herbig en un concierto para olvidar cuanto antes.

Alfredo Brotons Muñoz

CORO DE NIÑOS DE WINDSBACH

DEUTSCHE KAMMER-VIRTUOSEN

KARL-FRIEDRICH BERINGER

DIRECTOR

JUTTA BÖHNERT, SOPRANO
REBECCA MARTIN, CONTRALTO
MARKUS SCHÄFER, TENOR
THOMAS COOLEY, TENOR
THOMAS LASKE, BAJO
PETER SCHÖNE, BARÍTONO

JOHANN SEBASTIAN BACH
LA PASIÓN SEGÚN SAN MATEO

GIRA ESPAÑA MARZO 2008

Auditorio Kursaal

Fundación Kursaal

07 marzo 2008

San Sebastián

Teatro Principal Antzokia

Ciclo Grandes Conciertos

08 marzo 2008

Vitoria

Auditori de Girona

Temporada Ibercamera

09 marzo 2008

Girona

L'Auditori

Temporada Ibercamera

11 marzo 2008

Barcelona

Palau de la Música

Conciertos de Abono

12 marzo 2008

Valencia

Auditorio Nacional

Juventudes Musicales

13 marzo 2008

Madrid

Baluart

Temporada Baluarte

15 marzo 2008

Pamplona

Producción y contratación:

agencia: **Camera**

Gran Vía 636, 2º 2ª A
E-08007 Barcelona
Tel. +34 93 317 91 81
Fax +34 93 302 61 89
agenciamera.com



La noche de Silvia Tro y Eduardo López-Banzo

UNA ÓPERA BIEN CONTADA

Valencia. Palau de les Arts. 16-II-2008. Haendel, **Orlando**. Bejun Mehta, Liubov Petrova, Silvia Tro Santafé, Camilla Tilling, Christian Senn. Orquesta de la Comunitat Valenciana. Director musical: **Eduardo López Banzo**. Director de escena: **Francisco Negrín**. Decorados y vestuario: Anthony Baker.

Es *Orlando* la más íntima de la "trilogía ariostiana" de Haendel que se completa con *Alcina* y *Ariodante*. En su libreto encontramos el habitual enredo de amores no correspondidos en cascada, con sus correspondientes consecuencias nefastas para la salud mental de los protagonistas, hasta que la intervención del mago Zoroastro restablece el orden. ¿Campo abonado para las lecturas psicoanalíticas? Sin duda. Pero estamos en 1773 concretamente, y el ejercicio de la violencia aún se ve como una alternativa "sana".

El montaje estrenado en el Covent Garden hace casi un lustro y ahora en el Palau de les Arts trata de acierto una obra en la que se cuenta mucho pero pasa poco. Para la ilustración de los diversos discursos que se suceden y entrecruzan se recurre a la coreografía de Ana Yepes, el movimiento de actores de Francisco Negrín, los ágiles cambios del escenario diseñado por Anthony Baker y las matizaciones de



Escena de *Orlando* de Haendel en el Palau de les Arts de Valencia

color introducidas por la iluminación de Wolfgang Göbel. Todas las aportaciones se distinguen por una inteligencia y una sobriedad poco comunes. Quizá al final uno piensa que los bailarines podrían haber dado algo más de juego o que las escenas con intervención del fuego se habrían deseado más espectaculares, dotadas al menos de más paisaje. Pero en el momento en que las cosas acontecen o, mejor, se

narran sobre el escenario, no se echa nada de menos. Y los finales de acto dejan en el ánimo del espectador sugerentes cosquilleos de ansiedad por saber la continuación. Eso es contar bien, teatral y musicalmente.

El reparto vocal aún admitió menos reparos. Si acaso e hilando muy fino, a Camilla Tilling (Dorinda) se le podría reprochar un pobre uso de los resonadores en algún pasaje de especial difi-

cultad y a Liubov Petrova (Angelica) una cierta tendencia a "cubrir" la voz en prevención de opacidades y desafinaciones, pero estas dos sopranos tuvieron tantos más momentos de excelencia, que para que no fuera ninguna de ellas la que se llevara la palma de la noche hubo que cantar rozando la perfección. Así lo hicieron el barítono Christian Senn (Zoroastro), el contratenor Bejun Mehta (Orlando) y, sobre todos a mi juicio por el suplemento de riqueza tímbrica que añadió, la mezzosoprano Silvia Tro (Medoro).

El otro nombre propio de la noche fue Eduardo López-Banzo. Sus gestos no serán los más bonitos de ver, pero todos sin excepción ayudan a los músicos que tiene ante sí. Los de la Orquesta de la Comunitat Valenciana se plegaron con ductilidad y precisión a las directrices de uno de los grandes directores españoles del repertorio barroco en la actualidad. El resultado fue magnífico.

Alfredo Brotons Muñoz

Russell Davies, experto bruckneriano

BRUCKNER EN SUS FUENTES

Valencia. Palau de la Música. 17-II-2008. Orquesta Bruckner de Linz. Director: **Dennis Russell Davies**. Obras de Haydn y Bruckner.

Esta *Sexta* de Bruckner a cargo de la orquesta que toma el nombre de este compositor y tiene su sede en la ciudad en cuya catedral ejerció como organista tuvo el marchamo inconfundible de lo bebido en sus fuentes, sin manierismos externos a la tradición seguida y prolongada por la obra ni nada que sonara a rutinario. Por el contrario, se sucedieron a cada paso los detalles que mostraban un matiz hasta entonces inadvertido, fuera ello una

nueva manera de articular un *crescendo*, de marcar un ritmo o de sopesar las distintas intensidades en el fraseo de un pasaje o en la erección de un acorde. Los tres temas del primer movimiento se expusieron con una densidad que con el avance del desarrollo se fue aclarando hasta alcanzar la plena significación en una recapitulación de insuperable diafanidad y rematada por una coda electrizante, con deslumbrantes timbres en las trompas y una seque-

dad en las formulaciones finales que asentaba el discurso con la firmeza de la roca viva. Vinieron luego las divinas longitudes del Adagio en las tersas cuerdas, el nervio de los pulsos subrayados en un Scherzo donde de nuevo descollaron los metales y un último movimiento hecho coherente por el profundo sentido que engastaba los elementos en apariencia dispersos de la superficie.

Antes, los solistas de violín, violonchelo, oboe y fagot

formaron el concertino de una *Sinfonía Hob. I:105* fresca en el primer movimiento, dulce en el segundo y de nuevo vitalista en el Presto.

Naturalmente, la excelencia de la orquesta no habría parecido tanta de no haber contado con la sabiduría sin alardes de que sobre el podio hizo gala el director norteamericano Dennis Russell Davies (Toledo, Ohio, 1944). Todo un maestro.

Alfredo Brotons Muñoz

De Rossini a Wiesenberg

DÍAS MEMORABLES

Auditorio. 17-I-2008. Ewa Podles, contralto. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Alberto Zedda**. Obras de Rossini. 22-I-2008. Vesselina Kasarova, mezzo. Sinfónica Nacional de la Radio Búlgara. Director: **Rossen Milanov**. Obras de Gluck, Rossini y Bizet. 24-I-2008. Johannes Moser, violonchelo. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Dimitri Sitkovetski**. Obras de Liadov, Shostakovich y Borodin. 27-I-2008. Académie Baroque Européenne D'Ambronay. Director: **Hervé Niquet**. Destouches, *Le carnaval et la folie*. 8, 10-II-2008. **Cuarteto de Jerusalén**. Obras de Haydn, Bartók, Brahms, Beethoven, Wiesenberg y Borodin. 9-II-2008. **Tanja Tetzlaff**, violonchelo. Konzarthaus Orchester Berlin. Director: **Lothar Zagrosek**. Obras de Schubert, Haydn y Bruckner.

VALLADOLID En esta vida musical vallisoletana, cada vez más intensa, se han sucedido acontecimientos de significación diversa. Alberto Zedda hizo un Rossini perfecto con el conjunto de Castilla y León, qué manera de matizar los crescendos en *Ermione* o *Guillermo Tell* con la colaboración magnífica del Coro de Cámara de Praga. Ewa Podles, en la cantata *Juana de Arco*, *Tancredi* y el aria de regalo de *La italiana en Argel*, demostró que calificarla de la mejor contralto del mundo no es ninguna exageración.

La voz de Vesselina Kasarova es muy peculiar, tanto en sus características técnicas como expresivas. Un programa exigente y variado con dos bellísimas melodías búlgaras de propina. Interesante la suite de *Orfeo y Eurídice*, versión de Berlioz con el añadido de la Chacona y las dos arias fundamentales. Bri-

llante agudo, medio de pasaje difícil, tonos graves un poco distorsionados. Bien el Rossini de *Tancredi* y *La italiana en Argel* y dramatizada al máximo su *Carmen*. Una artista peculiar, una buena orquesta y un director que procuró en su interpretación de las oberturas crear el ambiente previo propicio para la cantante.

Las interpretaciones idiomáticas y brillantes de *El lago encantado* y la *Segunda Sinfonía* de Borodin acompañaron la sensacional versión del *Concierto para violonchelo n.º 1* de Shostakovich. El joven músico alemán Johannes Moser se mostró pletórico, tanto en el perfecto sonido, con un solo magistral, como en la expresión, muy bien acompañado por el conjunto. Una revelación.

La Comedia-Ballet de Destouches (abreviada) es hermosa en su música de un directo melodismo, con arias, dúos, intervenciones corales y

danzas. Versión semiescénica en un espacio situado delante de la orquesta, en el que actúan con vestuario actual los cantantes y cinco magníficos bailarines. El coro, por su parte, canta desde varios lugares, detrás de la orquesta, en la plataforma o en la propia sala. Buenas voces de los 21 componentes y expresiva gestualidad. Estreno mundial del espectáculo, medido hasta en la coreografía de los saludos finales. Buen gusto general, sentido del humor, cantantes solistas suficientes, magnífica orquesta y un extraordinario concertador.

Antes dos acontecimientos. La magnífica orquesta alemana, en el programa único para España, a las órdenes de un maestro eficaz, solvente y con tradición, consigue una vivaz y fresca *Tercera* de Schubert y una extraordinaria *Sexta* de Bruckner. Sonido amplio, rotundo, lleno en esos crescendos y transiciones del

gran compositor. Todos los problemas de ejecución salvados con gran brillantez, línea exacta e idiomática. La violonchelista hizo un *Concierto en do mayor* de Haydn notabilísimo en todos sus tiempos. Gran calidad referenciada por el Bach de propio Cuarteto en residencia, el de Jerusalén. Todo un lujo, extraordinarios solistas que se conjuntan de forma perfecta. Sobresaliendo el *Cuarteto n.º 4* de Béla Bartók, plenitud de sonido e intención, el *Segundo* de Borodin con su maravilloso nocturno que fue bisado y un interesantísimo estreno de Menachem Wiesenberg, *Between the Sacred and the profane*, de 1991 de bellas melodías judías en el primer tiempo que se integran en un serio y competente lenguaje. Emotividad por la gran versión de una obra muy bien estructurada técnicamente.

Fernando Herrero

XIII Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

UN ASTRO CEGADOR

Auditorio. 26-I-2008. Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Director: **Gustavo Dudamel**. Obras de Beethoven y Chaikovski.

ZARAGOZA Tiene sólo 27 años, cumplidos el día de su debut zaragozano. Le dicen huracán, ciclón y tornado. Pero no es un fenómeno destructor. Dudamel es un astro cuyo brillo puede cegar y no dejar ver que en realidad es un interesante director; por algo lo avalan las primeras batutas del orbe. Ciertamente es que al frente de la Sinfónica Juvenil Simón Bolívar es un jolgorio. Ciertamente es que, cual

sinfonía de Mahler hecha persona, asocia lo sublime y lo banal. Ciertos son la desmesura antihistórica del dispositivo (ocho contrabajos para Beethoven, ¡doce! para Chaikovski), su propensión a subrayar el detalle accesorio y sus *tempi* a veces asomados a lo imposible. Pero los compensan la textura diáfana, la articulación precisa, la expresividad desbordada, el valor de proponer algo nuevo y, por decirlo claro, la

excitante diversión que depa-
ra. Si la *Séptima* de Beethoven empezó canónica pero se desató en el *scherzo* y culminó en un Allegro con brio final, vertiginoso como nunca y sin embargo coherente, la *Quinta* de Chaikovski mudó la melancolía obsesiva y cansina en un Amazonas de energía restallante, sin por ello dejar de lado la belleza del Andante cantabile y el encanto del Vals. Triunfaron los entusiastas jóvenes vene-

zolanos, y triunfó la supernova de la batuta; alguien que, por muchas pegas que se le quieran poner, domina el arte de conducir al oyente como por una montaña rusa de intensas emociones. Ovación de gala y, como *encore*, el *Mambo de West side story* (Bernstein) con el esperado número de los músicos bailando y hasta lanzando los instrumentos al aire.

Antonio Lasiera

Héroes y Amazonas

OCHENTA AÑOS DESPUÉS

Semper Oper. 10-II-2008. Schoeck, *Penthesilea*. Iris Vermillion, Markus Nieminen, Milana Butaeva, Alexandra Petersamer. Director musical: Gerd Albrecht. Director de escena: Günter Krämer.

Matthias Creutziger

Iris Vermillion y Markus Nieminen en *Penthesilea* de Othmar Schoeck en la Ópera de Dresde

DRESDE Con admiración hemos visto el telón de boca de la nueva puesta de *Penthesilea*. Una exposición de la tragedia de von Kleist de Schoeck en la Ópera Semper: un paisaje montañoso de Caspar David Friedrich. El poeta y el pintor se conocieron en Dresde en 1807, cuando Kleist terminó de escribir su pieza. El compositor suizo, a quien muchos consideran el último romántico, estrenó su obra en 1927 en la Ópera Sajona de Dresde. La reposición puede considerarse la "función del año".

Empieza con un prólogo hablado, en el cual el poeta describe en una carta a Marie von Kleist el fundamento de su poema y la irritación que ha provocado en el público. La historia de Penthesilea, reina de las Amazonas, y el príncipe Aquiles, narra sus conflictos con el amor, la desilusión, el odio, la venganza y un odioso sentido de la vida. Las exigencias a los protagonistas son inmensas y se mantienen respecto al espectador hasta el final.

La mezzo Iris Vermillion ha cumplido una grandiosa interpretación de la protagonista. Ha dejado oír un inesperado registro grave, unido a una penetrante expresividad. Aun sus estrictos agudos sobrepasan la orquesta y la voz no decae hasta el final, no obstante las exigencias de su dúo con Aquiles. En el remate, ensangrentada de cabeza a pies ante el cadáver desnudo de su amante, redime su hazaña con su propia vida, Vermillion deambula entre delirio, trance y beatitud. Junto a ella se impuso el joven Markus Nieminen, con aspecto atlético y un registro de barítono rotundo y viril, aunque algo limitado en el agudo. La soprano Milana Butaeva fue una encantadora Prothoe y Alexandra Petersamer, una Gran Sacerdotisa de profundo timbre de contralto. Stephanie Atanasov y Birgit Fandrey encarnaron a la Princesa de las Amazonas y a la Primera Sacerdotisa. Importante rol se adjudica en esta ópera al coro, esta vez dirigido por Ulrich Paetz-

holdt. Las voces femeninas de Amazonas y sacerdotisas impresionaron por su canto preciso y su estupenda sincronía en los pasajes hablados. Cabe agradecer a Gerd Albrecht y a la Capilla Estatal de Dresde que la música de Schoeck no sonara frágil y dispersa. Dio al dúo citado un valor sensual notable, equilibró la orquesta con las voces y los cantantes actuaron todo el tiempo sin exigencias añadidas.

La puesta tuvo un efecto óptico imponente gracias a la monumentalidad de la escenografía de Jürgen Bäckmann, que jugó con el contraste entre un dorado telón, alto como una torre, y su fragmentación en trozos pequeños de color negro. El final fue de especial efecto, con el suelo cubierto de Amazonas yacentes, que habían seguido el combate entre Penthesilea y Aquiles. La dirección escénica corrió a cargo de Günter Krämer. Otto Pichler consiguió eficaces efectos con su coreografía.

Bernd Hoppe

Haendel con interferencias

EL REY EN EL TRAPECIO

Berlín. **Komische Oper**. 10-II-2008. Haendel, **Teseo**. Elisabeth Starzinger, Stella Doufexis, Marina Rebeka, Karolina Andersson, David Dq Lee. Director musical: **Alessandro de Marchi**. Director de escena: **Benedikt von Peter**.

BERLÍN La nueva puesta en escena de Benedikt von Peter para la Ópera Cómica de *Teseo* de Haendel es tan confusa que un espectador desavisado no se puede enterar ni palote de la heroica historia mitológica griega. Los episodios han sido atiborrados con proyecciones de vídeo y luces de neón que mezclan los lugares clásicos con máquinas automáticas de café, neveras y botellas de agua mineral. Natascha von Steiger cubrió el piso con un plástico frotado de fango sobre el cual los actores resbalan y caen, en tanto los hijos de Medea, obviando su terrible destino, patinan y se divierten. La hechicera des-

ata un ventarrón vengativo que se vuelve contra el público, en tanto el héroe aparece con la manga de riego entre las piernas o se entroniza en el váter con el rollo pertinente de papel higiénico. Es la estética que se ha asentado en aquella sala con detalles ridículos y farsescos: gigantescos utensilios de Medea como un rollo para hacer pastas o un hacha de carnicería.

La puesta interfiere también en la música, obligando a los cantantes a pronunciar palabras ininteligibles, algunas en griego, mezclando párrafos de la *Medea* de Heiner Müller y pidiendo al público que coree ciertas

arias. En los intervalos, para evitar la parálisis, se oyen timbres de teléfono y pajaritos de verbena.

Hay que agradecer a Alessandro de Marchi que haya hecho sonar a Haendel con la orquesta del teatro, vivaz, decidida en los ritmos, con fuerte pulsación, refinados efectos de *flageolé*, siniestros y gruñones sonidos intermedios y, en general, un aire activo de danza que nos permitió pasar el tiempo a pesar de lo demás.

El reparto fue desigual. Como Teseo, la mezzo Elisabeth Starzinger produjo una impresión auditiva andrógina y heroica, pero débil de impulso y chillona en el

agudo. Stella Doufexis hizo una Medea deficiente, escasa en lo vocal y fuera de lugar en lo expresivo. Marina Rebeka, tras un comienzo vacilante, cantó con un brillo jubiloso su parte soprán. Karolina Andersson (Clizia) lució una pequeña y bella voz con espléndida agilidad. David Dq Lee tiene un cálido instrumento de contralto pero irrita con sus cambios de color y chillidos. El momento vocalmente más luminoso de la noche lo brindó Hagen Mattzeit como Egeo, generoso de medios, resonante y de un estupendo virtuosismo.

Bernd Hoppe

El *Tríptico* como unidad

SÓLO EN LA MUERTE SE DESCANSA

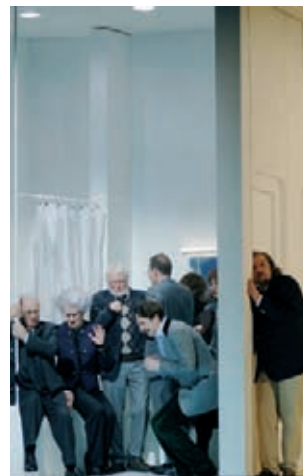
Francfort. **Oper**. 13-I-2008. Puccini, **Trittico**. Zeljko Lucic, Elza van den Heever, Juanita Lascarro, Angelina Ruzzafante. Director musical: **Nicola Luisotti**. Director de escena: **Claus Guth**.

FRANCFORT Zeljko Lucic, el barítono que triunfó como Macbeth en Nueva York, repitió suceso en Francfort asumiendo los dos papeles protagonistas de su cuerda en el *Tríptico* pucciniano: Michele y Gianni Schicchi. En ambos lució su lirismo, riqueza vocal y capacidad dramática.

La muerte es la grapa que une las tres piezas de la serie. Michele mata a su mujer y al amante de ésta, Suor Angelica se suicida, Gianni sustituye a un difunto para dictar un testamento apócrifo. Un mismo dispositivo, blanco, compartimentado, giratorio, funcionó para las tres breves óperas. Cámaras mortuorias, balconadas, alcobas, un bar, sirven para la reunión de vivos y muertos, como el niño fallecido de Michele y su mujer, que deambula jugando con un barquito de papel. Los

vivientes parecen estar encerrados en ese lugar opresivo, todos de blanco, salvo los que representan el mundo exterior (Georgetta, la Tía Princesa), que van de rojo. Figurantes de negro y un fondo de pared gris matizan los ambientes, como el lila que señala la capilla en *Suor Angelica*.

La puesta en escena de Claus Guth, muy bien completada con el vestuario diseñado por Anna-Sofie Tuma, gira en torno a la presencia de los muertos en la vida de los vivos. Son sus dobles, la memoria de su pasado y el anuncio de su porvenir. La figura del timonel sobre el barco de Michele en el inicial *Il tabarro*, vale como constante presencia metafórica. Somos todos viajeros que la muerte conduce a través de la vida. Es nuestra parte irracional la que llega a la conciencia para hacernos come-



Escena de *Gianni Schicchi*

ter grandezas y horrores.

Junto al brillante Lucic, maravillosa de canto estuvo Elza van den Heever y, en su amante Luigi, un tenor de bella sonoridad, Carlo Ventre. Julia Juon lució su famosa y fuerte presencia escénica, nítida en la dicción y cual


jocunda comedianta, como la compuesta Frugola, la fría y rechazante Princesa y la movediza Zita. Resplandeció en *Suor Angelica* una soprano en ascenso, Angelina Ruzzafante. Cantó con bravura y animada pasión a la desdichada monja, y arrebató al público en la escena donde se entera de la muerte de su hijo. June Card resolvió con experta maestría su abadesa.

En *Gianni Schicchi* vamos a otro mundo, burlesco, farsesco, en las orillas del teatro del absurdo, con toda aquella familia dantesca dando vueltas en torno a un cadáver para acomodar una perdida herencia. Lucic estuvo grandioso como protagonista, en tanto Juanita Lascarro hizo de su hija Lauretta con floreciente y hermoso canto. El resto del reparto merece pareja alabanza.

Barbara Röder

bizet carmen suite l'arlésienne les musiciens du louvre • grenoble marc minkowski naïve

Minkowski - Naïve
El comienzo de una nueva aventura



GEORGES BIZET
Carmen (suite)
L'Arlesienne (suite)

Les Musiciens du Louvre
Coro de la Ópera de Lyon
Marc Minkowski

www.naiveclassique.com
www.diverdi.com

Confusión de símbolos

UN JUEGO PERDEDOR

Staatstheater. 25-1-2008. Wagner, **Der Fliegende Holländer**. Yalun Zhang, Barbara Schneider-Hofstetter, Attila Jun, Lance Ryan. Director musical: **Enrique Mazzola**. Director de escena: **Calixto Bieito**.

STUTTGART Calixto Bieito realiza con *El Holandés errante* su primera puesta en escena wagneriana. Parte de la idea sociológica de que tanto Senta como el Holandés son fracasados, marginales al sistema, ajenos al mundo de la sociedad consumista. Un empresario aborda el pantano del consumo desde su bote neumático. Busca la liberación de sus actos, acciones y fines. Senta, fascinada por los objetos placenteros, se entrega a él con perruna obediencia. En la perspectiva de Bieito es una mujer confusa y desmedida. Quiere romper con su mundo donde vive sometida a la prepotencia paterna. Está dañada y es dañina. Durante la obertura, ante un telón blanco y lechoso, grita porque su padre apaga cigarrillos sobre su piel. Escribe con pintura roja sobre el telón: "Sálvame", lo cual es superfluo, pues bastan los gestos. Detrás del telón (diseño de Susanne Gschwender y Rebecca Ringst) hay aguas calientes que reflejan su destino, el empresario que busca su sentido. En la niebla aparecen carteles de propaganda.

Daland se llama Donald (Attila Jun) y sigue al empresario. Su timonel (Heinz Göhrig) es una réplica de Elvis Presley en las Vegas, rodeado de bataclanas parisinas. De una casilla blanca sale arrastrándose el demonio de la noche. Es un enano como un muñeco vestido de mujer. Ya apareció en la *Elektra* del mismo Bieito, con lo cual se embrolla más la simbología. El Holandés (Yalun Zhang) también pilota un bote neumático que, vaya uno a saber, aparece igualmente en la canción de las hilanderas. A esta altura nos preguntamos por qué el charlatán de Bieito no puso



Sebastian Hoppe

en la escena, asimismo, una nevera, un molino de viento, unas carnes en conserva y un frasco con embriones. Las hilanderas parecen salidas de la serie *Mujeres desesperadas*: con vestidos claros y brillantes (diseñados por Anna Eiermann), tararean sin ganas y se liman las uñas. Hay más: un bailecito, una fiesta en una cámara frigorífica, unos fantasmas en forma de indios caribes hollywoodenses, fantasmas que sangran como el Holandés (¿cómo hará un fantasma para sangrar?).

Enrique Mazzola dirigió la versión original, en la cual se advierten las líneas melódicas definitivas pero sobrecargadas de trazos. ¿Con qué derecho se ha propuesto tal reposición? No hay redención al final, Wagner era entonces un pesimista.

Tres cantantes de primera merecen elogios. Barbara Schneider-Hofstetter hizo una Senta dotada, clara y alucinada. Donald resultó grandioso. La sorpresa musical de la noche fue el Holandés, extraordinario de medios y con un lirismo profundo. Como actor estuvo dinámico, tocante, viviendo trágicamente los encontronazos dramáticos del personaje. Lance Ryan (Erik) debió superar problemas de entonación. Bello y relajado, el sonido del coro.

Barbara Röder



Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Pedro Halffter
director artístico y titular

Günther Herbig
principal director invitado

0708
frutos de juventud, frutos de madurez

conciertos de abono marzo-junio 2008

marzo

viernes 14

10 PEDRO HALFFTER director
PEPE ROMERO guitarra
MARINA RODRÍGUEZ-CUSÍ soprano
FALLA_RODRIGO

abril

viernes 11

11 JEAN-JACQUES KANTOROW director
RAFAL BLECHACZ piano
CARNICER_CHOPIN_CHAIKOVSKI

viernes 18

12 PEDRO HALFFTER director
MARISOL MONTALVO soprano
BERG_MHLER

mayo

viernes 9

13 JESÚS LÓPEZ COBOS director
JOSÉ BROS tenor - **ÁNGEL ÓDENA** barítono
CORO DE LA OFGC / LUIS GARCÍA SANTANA director
HAYDN_PROKOFIEV_PUCCINI

sábado 17

14 ARTHUR FAGEN director
RASCHÈR SAXOPHONE QUARTET
BERNSTEIN_GLASS_COPLAND

junio

viernes 6

15 GÜNTHHER HERBIG director
JOSEP COLOM piano
E. MATEO_BEETHOVEN_SCHÖNBERG

viernes 27

16 PEDRO HALFFTER director
BRYN TERFEL barítono
WAGNER

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

Pepe Romero



Marisol Montalvo



Rafal Blechacz



Jesús López Cobos

Raschèr Saxophone Quartet



Bryn Terfel



ofgc

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA

INFORMACIÓN: 928 472 570

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

www.ofgrancanaria.com

colaboran



Ópera para Fellini

LAS AVENTURAS DE GELSOMINA Y ZAMPANÒ

Vlaamse Opera. 29-I-2008. Van Hove, *La strada*. Richard Salter, Jeannette Fischer, Yves Saelens. Director musical: **Koen Kessels**. Director de escena: **Waut Koecken**.

AMBERES Para rematar su ciclo Fellini que empezó hace unos años con *Satyricon* (Bruno Maderna), la Vlaamse Opera encargó al compositor flamenco Luc van Hove (1957) una ópera sobre *La strada*. Eric de Kuyper adaptó el guión de la conocida película con Giulietta Masina y Anthony Quinn y se aprovechó una gran parte del diálogo original en italiano. Para proporcionar a los personajes un perfil más musical, añadió un par de monólogos para llegar a conocer mejor sus sueños, aspiraciones y desengaños. Luc van Hove, que hasta la fecha era más conocido por su música sinfónica y de cámara, se ha revelado como un compositor de ópera de gran talento, capaz de crear un ambiente muy

especial en sus maravillosamente coloridos intervalos escritos en un expresivo lenguaje post-dodecafónico, claramente estructurados y por menorizados con instrumentos. Su música no entorpeció el canto, que fluyó con facilidad, pero a veces se veía superado por una rica y fuerte orquestación con muchos instrumentos de metal. La mayoría de las escenas estaba bien estructurada, pero la partitura de Van Hove carece de la fuerza dramática necesaria para que tuviera realmente garra. Pero en general es convincente y su tamaño es de una gran ópera con una orquesta completa, coro, coro infantil, personajes principales y secundarios, y alterna escenas íntimas con momentos más expansivos. Koen Kessels

dirigió la Orquesta de la Vlaamse Opera muy bien, fue una de las mejores interpretaciones de los últimos meses e hizo que la rica orquestación de Hove reluciera, aunque a veces no les quedaba más remedio a los cantantes que gritar.

Eso fue el caso de Richard Salter (*Zampanò*) que sólo hacía unas semanas antes del estreno había asumido el papel y todavía no se sentía muy seguro. Vigilaba continuamente al director musical, no pudo dar al personaje el necesario perfil y a veces gritaba. Jeannette Fischer fue una expresiva y conmovedora Gelsomina, con una clara voz de soprano. Pero fue Yves Saelens el que dio la mejor interpretación en una soberbia imitación de Il

Matto. El reparto de papeles secundarios estaba bien hecho y el coro y el coro infantil lo hicieron muy bien.

La puesta en escena de Waut Koecken con decorados muy sobrios de Benoît Dugardyn combinó escenas íntimas (a veces demasiado sentimentales) con movimientos de grupo más animados. Las proyecciones de *La strada*, la carretera que los protagonistas siguen, y el mar que Gelsomina añora eran más interesantes que las escenas más coloridas del circo. Los enfrentamientos entre Gelsomina y Zampanò carecieron de fuerza dramática. Pero con todo fue un estreno de gran éxito de una nueva y valiosa ópera.

Erna Metdepenninghen

Cautivadora producción haendeliana de los Herrmann

MUROS BLANCOS

Théâtre de la Monnaie. 20, 22-I-2008. Haendel, *Giulio Cesare in Egitto*. Lawrence Zazzo, Tania Kross, Danielle de Niese, Marijana Mijanovic. Orquesta Barroca de Friburgo. Director musical: **René Jacobs**. Directores de escena: **Karl-Ernst y Ursel Herrmann**.

BRUSELAS Para una serie de catorce representaciones de *Giulio Cesare in Egitto* el Teatro de la Monnaie invitó a René Jacobs y las Freiburger Barockorchester. No hubo un momento tedioso en toda la larga representación, ni en los muchos recitativos (acompañados o no), ni en las arias que expresan todas las emociones de los diferentes personajes, su dolor y cólera, sus añoranzas, amor y determinación y su sed de venganza. Fluyeron suavemente en un momento o sonaban marcialmente en otro; el *da capo* nunca aburre a Jacobs y los cantantes son maestros en la diversificación.

Dos repartos alternaron, el primero fue encabezado por el contratenor Lawrence

Zazzo en el papel de Cesare, y la contralto Tania Kross como Tolomeo. Los dos son grandes artistas que dieron unas interpretaciones llenas de virtuosismo y cantaron soberbiamente. Su Cleopatra fue Danielle de Niese, una excelente actriz de gran estilo que cautivó en su papel de reina de Egipto. Si la Cornelia de Christianne Stotijn sonó algo apagada, en cambio el conmovedor Sesto de Anna Bonitatibus tuvo una gran presencia vocal. En el segundo reparto, la contralto Marijana Mijanovic interpretó a Cesare, con el contratenor Brian Asawa en el papel de Tolomeo, ambos dramáticamente convincentes y aunque cantaron con gran estilo fueron menos impresionantes que sus colegas. Sandrine



Bernd Ullig

Bacelli que estaba enferma y cantó un convincente Sesto desde el foso. En los dos repartos Luca Pisaroni fue un malvado pero sonoro Achilla, Dominique Visse un gracioso pero siempre comedido Nireno y Lionel Lhote un buen Curio.

Desde hace mucho tiempo, Bruselas no había tenido una nueva puesta en escena de Karl-Ernst y Ursel Herrmann, que dieron a la Monnaie algunas de las grandes producciones dirigidas por Gérard Mortier. También es fácil reconocer su impronta pero sus peculiaridades (uso de zapatos, sillas, plumas, flechas, etc.) nunca son excesivas.

Erna Metdepenninghen

VI CICLO DE MÚSICA Y PATRIMONIO

Conciertos 2008



1 **IGLESIA DE SAN JERÓNIMO "EL REAL"** Viernes, 21 de diciembre de 2007, 20.00 horas MADRID

NATALIE DESSAY, soprano
SALOMÉ HALLER, soprano
TIM MEAD, contratenor
LOTHAR ODINIUS, tenor
ROBERT GLEADOW, bajo-barítono

LE CONCERT D'ASTRÉE

EMMANUELLE HAÏM, directora

Johann Sebastian Bach: *Magnificat*
Georg Friedrich Haendel: *Dixit Dominus*

2 **IGLESIA CONVENTUAL DE SAN PABLO** Viernes, 1 de febrero de 2008, 19.00 horas VALLADOLID

SOLISTAS BOLIVIANOS FLORILEGIUM

Barroco boliviano: Música de las Misiones de Chiquitos e Indios Moxos

3 **IGLESIA DE SANTA CATALINA** Martes, 25 de marzo de 2008, 21.00 horas VALENCIA

LETIZIA SCHERRER, soprano
MARKUS WERBA, barítono

COLLEGIUM VOCALE GENT ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

PHILIPPE HERREWEGHE, director

Johannes Brahms: *Ein Deutsches Requiem para solistas y orquesta, op. 45*

4 **IGLESIA DE SAN JUAN DE LOS CABALLEROS** Martes, 6 de mayo de 2008, 22.00 horas SEGOVIA

GUSTAV LEONHARDT, clave

Obras de L. Couperin, M. Weckmann, J. Pachelbel, G. Le Roux, C.W. Ritter y J.S. Bach

5 **IGLESIA DE SAN AGUSTÍN EL VIEJO** Jueves, 26 de junio de 2008, 20.00 horas TALAVERA DE LA REINA

ARS LONGA DE LA HABANA

TERESA PAZ ROMÁN, directora

La Ilustración en Cuba (1780-1820)
Obras de Esteban Salas y Rafael Antonio Castellanos

6 **REAL COLEGIATA DE SAN ISIDORO** Sábado, 12 de julio de 2008, 20.00 horas LEÓN

ALIA MVSICA

MIGUEL SÁNCHEZ, director

Obras a determinar

7 **CATEDRAL DE CUENCA** Jueves, 9 de octubre de 2008, 19.00 horas CUENCA

WOLFGANG ZERER, órgano

Obras a determinar

8 **IGLESIA DEL REAL MONASTERIO DE SANTO TOMÁS** Viernes, 24 de octubre de 2008, 20.30 horas ÁVILA

ENSEMBLE PLUS VLTRA

MICHAEL NOONE, director

Obras de Tomás Luis de Victoria

9 **PALAU DE LA MÚSICA CATALANA** Lunes, 10 de noviembre de 2008, 21.00 horas BARCELONA

BACH COLLEGIUM JAPAN

MASAAKI SUZUKI, director

Johann Sebastian Bach:
Cantatas BWV 102 y 140
Misa en sol menor, BWV 235

10 **IGLESIA DE SAN ROMÁN** Sábado, 22 de noviembre de 2008, 20.00 horas TOLEDO

CAMERATA ANXANUM

Manuel Canales: *Cuartetos*

Nota importante: Todos los programas, fechas e intérpretes del VI Ciclo de Música y Patrimonio son susceptibles de modificación.
Más información en www.fundacioncajamadrid.es

Lyon y Toulouse

DOS DAMAS OPUESTAS

Ópera. 24-I-2008. Chaikovski, *La dama de picas*. Micha Didyk, Marianna Tarasova, Olga Guryakova, Elena Maximova, Nadine Denize, Nikolai Pulitin. Coro y Orquesta de la Ópera de Lyon. Director musical: **Kirill Petrenko**. Director de escena: **Peter Stein**. Decorados: Ferdinand Wögerbauer.

Toulouse. Théâtre du Capitole. 31-I-2008. Chaikovski, *La dama de picas*. Vladimir Solodovnikov, Balint Szabo, Vladimir Galouzine, Boris Statsenko, Vladimir Tchernov, Raina Kabaivanska. Coro y Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. Director musical: **Tugan Sokhiev**. Director de escena: **Arnaud Bernard**. Decorados: Alessandro Camera.

LYON En esta ópera, donde lo fantástico y lo sobrenatural se codean con las pasiones, la puerta queda abierta a todos los excesos y es fácil concentrar la obra en el psicoanálisis y la locura. Es la opción adoptada por Arnaud Bernard, que sitúa la acción en el recinto monumental de un hospital psiquiátrico de embalsado blanco y deteriorado. El colmo del mal gusto se alcanza en el segundo acto cuando, durante el ballet, surge de debajo del escenario un apartamento en donde Lisa sueña —en medio de un anticuado decorado *kitsch* de finales de los años cincuenta— con su mezuquina

vida en pareja junto al oficial Hermann, mientras viene a visitarla su ex-novio, un viejo proxeneta que le ofrece un nuevo televisor que proyecta dicho ballet. Pero lo peor es la muerte de Lisa, que se mata en la ducha en lugar de ahogarse en el Neva, momento en el que Peter Stein alcanza lo sublime en Lyon, gracias al bello decorado de Ferdinand Wögerbauer.

Con esta misma *Dama de picas* la Ópera de Lyon ha cerrado su trilogía Puchkin/Chaikovski confiada a Peter Stein. El director de escena alemán ha firmado una producción de acentos oníricos. A la trivial produc-

ción tolosana (el espectro de Catalina la Grande no es su menor vulgaridad) responde la poesía del espectáculo lyonés. Stein sitúa la acción en el San Petersburgo imperial contemporáneo del compositor y la muerte de Lisa, que se arroja al Neva con contenida desesperación, constituye un momento de especial emoción. Al contrario que en Lyon, donde el reparto aparece dominado por la Lisa de Olga Guryakova y la admirable Condesa de Marianna Tarasova pero con un Hermann de Viktor Lutsiuk ampuloso, gritón y jadeante, Toulouse propone un Hermann inmenso, a cargo de un Vladimir Galouzine

de asombrosa naturalidad y perfección vocal. A su lado, Barbara Haveman es una Lisa dulce y discreta pero intensa y Raina Kabaivanska encarna a los 74 años una Dama de picas deteriorada y verosímil. El conjunto del reparto, y en particular el coro, es destacable; todos ellos excelentemente dirigidos por un Tugan Sokhiev que domina el idioma y lleva a la orquesta hasta la incandescencia. El foso de la Ópera de Lyon suena de manera más compacta bajo la dirección igualmente comprometida pero menos matizada de Kirill Petrenko.

Bruno Serrou

Fanny Ardant triunfa con su primera dirección escénica

UN ESPECTÁCULO MORDAZ

Théâtre du Châtelet. 29-I-2008. *Messenger*, **Véronique**. Amel Brahim-Djelloul, Dietrich Henschel, Ingrid Perruche, Doris Lamprecht, Laurent Alvaro, Gilles Ragon, Patrice Lamure. Coro del Châtelet. Ensemble Matheus. Director musical: **Jean-Christophe Spinosi**. Directora de escena: **Fanny Ardant**. Decorados: Ian Falconer. Vestuario: Dominique Borg.

PARÍS Hacia treinta años que *Véronique* no se representaba en París. Si el argumento no pretende ser metafísico, la música es a la vez elegante y ligera. *Messenger*, además de estrenar *Pelléas y Mélisande* de Debussy, fue también un prolífico compositor admirado por Fauré, con el que firmó los paródicos *Souvenirs de Bayreuth*.

En su primer trabajo como directora de escena, la actriz Fanny Ardant ha aprobado con nota, explotando a conciencia el libreto de Vanloo y Duval adaptado por Benoît Duteurtre para trasladarlo desde la época de Thiers a la políticamente inestable IV República. A pesar de algún anacronismo

incongruente en la Francia de los años cincuenta la idea funciona, incluido el baile ofrecido por Madame Rochas que se traslada de las Tullerías reales a la Ópera burguesa del Palais Garnier. Bajo las luces rutilantes de Roberto Venturi, los decorados idílicos de Ian Falconer son dignos de un estudio cinematográfico: en el primer acto, una amplia floristería con puerta giratoria y escalones imponentes; el bosque de Vincennes con un columpio en el segundo, y una Ópera Garnier idéntica al original en el acto final. El cine está omnipresente, con imágenes en trampantojo que hacen desfilar todo el parque automovilístico de los años cincuenta circulando por la

calle en el primer acto, barcas que se deslizan sobre una plácida superficie de agua en el segundo y la gran escalera del Garnier que resplandece en el último. Los figurines de Dominique Borg, auténticos homenajes a la alta costura, contribuyen mucho a esta magia.

Si Fanny Ardant convence, no es éste el caso de Jean-Christophe Spinosi, que, a semejanza de Marc Minkowski y sus Musiciens du Louvre, entre otros, se lanza con su Ensemble Matheus al repertorio romántico frívolo. En su primera prestación fuera del barroco resulta demasiado gesticulante y rígido. El reparto vocal es, por el contrario, muy satisfactorio, con

la excepción de Dietrich Henschel, que, si bien posee la prestancia de Florestan, no parece muy cómodo con la tesitura aguda del rol ni con la pronunciación, algo aleatoria. Doris Lamprecht, que realiza una burlona condesa, está más a gusto en la lengua de Molière. Gilles Ragon confirma su talento como Loustot, Laurent Alvaro es un Coquenard muy verosímil e Ingrid Perruche una temible Madame Coquenard. Pero es Amel Brahim-Djelloul quien triunfa como Véronique, con naturalidad, sencillez y un sedoso timbre, otorgando a la protagonista un carácter muy vivaracho.

Bruno Serrou

Juegos de parejas

ESTÉTICA SIN EMOCIONES

Het Muziektheater. 27-I-2008. Rameau, *Castor et Pollux*. Véronique Gens, Anna Maria Panzarella, Judith van Wanroij, Finnur Bjarnason, Henk Neven, Anders J. Dahlin, Thomas Oliemans, Nicolas Testé. Les Talens Lyriques. Director musical: **Christophe Rousset**. Director de escena: **Pierre Audi**. Decorados y vestuario: Patrick Kinmoth.

ÁMSTERDAM La “tragédie-lyrique” *Castor et Pollux*, de 1754, escrita por Jean-Philippe Rameau, es un típico producto dieciochesco de la Ilustración francesa. La música de Rameau está centrada en la clara declamación y total comprensión del texto de Pierre-Joseph Bernard, cuyo libreto es un continuo flujo de racionalizaciones. No es que no haya emociones, pero son constantemente sometidos al análisis y la reflexión. Incluso la elección del tema casa perfectamente con esa época en la que se apreciaba la racionalización hasta un punto de veneración. Los hermanos gemelos son símbolos del amor fraternal, un amor tan puro y desinteresado como carnal y egocéntrico es el amor de sus hermanas Elena y Clitemnestra. Para presentar el elemento femenino e incluso una trama secundaria de una relación sexual viable, Bernard introdujo dos hermanas, Télaira y Phébé como posibles novias y en la primera escena dejó claro dramáticamente que Télaira, la novia de Pollux, estaba secretamente enamorada de Castor.

Sin embargo, todas las promesas de un “drama verdadero” son echadas a perder con la muerte de Castor al final del primer acto. A partir de ese momento, la única pregunta es: ¿concederán los dioses permiso a Pollux para resucitar a Castor y cuál será el precio que tendrá que pagar? Las pocas emociones que durante el primer acto parecían brotar son racionalizadas de nuevo y las dos hermanas son rebajadas a un papel secundario en esta parte. Fue una pena, considerando lo sólido del reparto femenino. Véronique Gens (Phébé) sabe como nadie aprovecharse de las sutilezas del texto, al igual



Anders Dahlin (Mercurio) y Henk Neven (Pollux) en *Castor y Pollux* de Rameau en la Ópera de Holanda

que de la música de Rameau, y los cálidos colores y el ardor de la voz de Anna Maria Panzarella sacaron a relucir unas inesperadas emociones durante la representación. La joven soprano holandesa Judith van Wanroij merece una mención especial no sólo por su hermosa y elegante voz, sino porque logró infundir vida y animación en tres personajes aparentemente insípidos.

En cuanto al lado masculino, Thomas Oliemans cantó un imponente Sumo Sacerdote, pero Nicolas Testé fue un Júpiter soso. Los más atractivos fueron el tenor Finnur Bjarnason, en el papel de Castor, y el barítono Henk Neven como Pollux. Estos dos jóvenes cantantes no sólo parecían

ser físicamente gemelos, sino, que a pesar de la diferencia de timbres, consiguieron crear una interacción de parecidos y diferencias en su canto. Ambos se mostraron igualmente convincentes en el estilo musical de Rameau y sin duda con la ayuda del director de escena Pierre Audi dieron mucho sentido al texto. Audi hizo del amor mutuo de los gemelos el centro de una elegante y refinada producción, pero a pesar de algunos momentos de una ligera sensualidad, sus sentimientos platónicos en combinación con su muy estilizada acción debilitaron mucho las profundas emociones de la relación entre los hermanos. Como siempre con las producciones de Audi, el

escenario se convirtió en un milagro estético de formas, colores y movimientos, que parecía, desgraciadamente, muy distanciado de los sentimientos humanos.

Sin embargo, fue la dirección de Christophe Rousset la que realmente careció de emoción. Había pedido a Les Talens Lyriques, su exquisita orquesta, que tocara de forma que cada nota tuviera la misma importancia, y que cualquier fraseo fuera menos esencial que las armonías y líneas musicales de Rameau. Al hacer una interpretación así, convirtió una fascinante y colorida partitura en un murmullo monótono y totalmente carente de elementos dramáticos.

Paul Korenhof

Hindemith juvenil

BERLÍN EN WEIMAR

Teatro delle Muse. 25-I-2008. Hindemith, *Neues vom Tage*. Gun-Brit Barkmin, Wolfgang Holzmaier, Jon Ketilsson, John Bellemer, Katharina Peetz. Director musical: **Bruno Bartoletti**. Director de escena, decorados y vestuario: **Pier Luigi Pizzi**.

ANCONA Una vez más, un comienzo de temporada particularmente interesante en Ancona, con el estreno italiano de la versión original de *Neues vom Tage* (Berlín, 1929) de Hindemith, una de las obras maestras de la primera madurez del compositor y un documento demasiado poco conocido de la vitalidad de la cultura berlinesa en los últimos años de la República de Weimar; desde cualquier punto de vista, un espectáculo de rara sugestión y coherencia, coproducido con el Teatro de las Musas de Macerata, que lo retomará este verano.

El libreto de Marcellus Schiffer, un protagonista del cabaret berlinés, cuenta las desventuras de Laura y

Eduard, que ya no se sopor-tan y se dirigen a una agencia que suministra pretextos para el divorcio. Así, un atractivo señor Hermann se deja deliberadamente sorprender con Laura en el Museo en actitud comprometida; pero Eduard tiene una crisis de celos y agrede a la chica, arrojándole una preciosa estatua antigua de Venus, que queda hecha trizas, y acaba en la cárcel. Laura, en el baño de un hotel, olvida cerrar la puerta y es sorprendida desnuda por Hermann (que la corteja en serio), la celosa amante de éste y todo el personal del albergue. Los escándalos del museo y el cuarto de baño hacen célebres a Laura y Eduard, que actúan en el

cabaret con su historia y ganan mucho dinero. Ahora se encuentran bien juntos y desearían volver a una vida privada, pero ya han sido “puestos en venta”, la “novedad más reciente del día”. La paradójica trama gana amarga fuerza irónica gracias a una música “objetiva”, en la que implacables construcciones polifónicas aplastan toda posible individualidad de los personajes-marionetas. Es una música que sabe jugar con vocabularios diversos, con punzantes alusiones a formas de la ópera tradicional, con citas reconocibles o con el cabaret, con la canción, con la música de baile, y que sabe hacer confluir todo en una móvil variedad de situaciones y en

mecanismos vertiginosos que aplastan a los protagonistas y pertenecen a la vena más agresiva y fantástica del joven Hindemith.

Bruno Bartoletti ha escogido y potenciado los caracteres con impecable precisión y vitalidad, bien secundado por la Orquesta Filarmonica y el Coro Lírico Marchigiano y un reparto muy bien equilibrado, Gun-Brit Barkmin (Laura), Wolfgang Holzmaier (Eduard), Jon Ketilsson (Hermann), John Bellemer y Katharina Peetz.

Elegantísimos los decorados años treinta de Pier Luigi Pizzi, cuya dirección captó bien los mecanismos de la acción.

Paolo Petazzi

Domingo, camino de despedirse como tenor

LECCIÓN DE VALENTÍA

Teatro alla Scala. 29-I-2008. Alfano, *Cyrano de Bergerac*. Plácido Domingo, Sondra Radvanovsky, Pietro Spagnoli, German Villar. Director musical: **Patrick Fournillier**. Directora de escena: **Francesca Zambello**. Decorados: **Peter J. Davison**.

MILÁN Plácido Domingo ha anunciado el deseo de cerrar su carrera el año próximo con la parte baritonal del protagonista de *Simon Boccanegra* (en la Scala con Barenboim), mientras que su último papel de tenor debiera ser (si no cambia de idea) el de Cyrano en la ópera que Franco Alfano compuso en 1933-1935, extrayéndola de la célebre “comedia heroica” de Rostand: la ha interpretado en el Metropolitan y en en el Covent Garden y ahora en la Scala en la misma producción. También en Milán ha sido acogido con mucho afecto, pero ni la crítica (con una excepción), ni el público han apreciado su idea de despedirse con la vieja ópera de Alfano (1875-1954), un compositor del que acaso

hubiera sido más interesante retomar *La leyenda de Sakuntala* (1914-1921). *Cyrano de Bergerac*, sobre libreto de Henri Cain bastante fiel al original, revela la refinada familiaridad de Alfano con la música francesa, y está escrita con cuidado en la parte instrumental y en la declamación (que puede que se deje llevar por abandonos líricos no memorables, aflojando el énfasis retórico); pero aun dentro del catálogo de Alfano parece inexorablemente envejecida. Domingo ha realizado diversos cortes y algunas adaptaciones, ha dosificado las fuerzas con rara sabiduría y valentía logrando incluso conmovier al final, en la escena de la muerte. Hoy la voz no puede tener la fascinación de otro tiempo, pero Domingo sabe



Plácido Domingo en *Cyrano...*

usarla como un gran músico con extraordinaria seguridad.

Disgusta tan sólo que en una ópera fundada sobre todo en la declamación, la pronunciación del francés sea tan incorrecta y dificultosa. Estupenda Sondra Radvanovsky como Rossana, discreto el Christian de German Villar y en verdad admirable Pietro Spagnoli (De Guiche). Apreciables también los intérpretes de los numerosos papeles menores. Segura y atendible la dirección de Patrick Fournillier. A la modesta dirección de Francesca Zambello no se le reprocha el gusto tradicional (tal vez inevitable en una ópera de este género), sino la falta de sobriedad y eficacia. Lujosos y en su género valiosos los decorados de un profesional como Peter J. Davison.

Paolo Petazzi

Relectura de *Mefistofele* de Boito

IMPERFECTA, SIMBÓLICA

Teatro Massimo. 23-I-2008. Boito, *Mefistofele*. Ferruccio Furlanetto, Giuseppe Filianoti, Dimitra Theodossiou. Director musical: **Stefano Ranzani**. Director de escena: **Giancarlo Del Monaco**. Decorados: Carlo Centolavigna.



Franco Lannino

Escena de *Mefistofele* de Arrigo Boito en el Teatro Massimo

PALERMO En el Massimo de Palermo, a menudo se abre la temporada con una proposición desacostumbrada: en la de 2006-2007 fue la *Genoveva* de Schumann, este año *Mefistofele* de Boito, ópera problemática, más importante por sus ambiciones y por su significado cultural en Italia posterior al *risorgimento* que por las intenciones completamente realizadas y sin embargo dotada de características singulares, que la hacen única a su manera, pero de calidad discontinua y bastante más pretenciosa que visionaria. El espectáculo de Palermo ha ensañado algunas cosas: *Mefistofele* necesita un director que dé a la partitura una impronta interpretativa fuerte, y esto no ocurrió con Stefano Ranzani, que estuvo seguro y correcto). Los descansos y los tiempos muertos por los largos cambios de escena perjudicaron mucho a la obra (la ejecución palermitana se prolongó por más de cuatro horas, aunque la música dura dos horas y media). Y, *last but not least*, *Mefistofele* se presta, al menos parcialmente, a lecturas en clave irónica y desprejuiciada. En el lujoso espec-

táculo (retransmitido en directo en varios países) con dirección de Giancarlo Del Monaco, escenografía de Carlo Centolavigna y coreografía de Cesc Gelabert, se alternaron soluciones diversas. Algunas escenas estaban concebidas muy seriamente, como el sugestivo túnel para el Prólogo en el Cielo (recuerdo acaso de una de las visiones del más allá del Bosco) o como la cárcel desnuda de Margherita, que sin embargo al final se eleva sobre una cruz, ¿aludiendo quizá a la Virgen?); otras se acogían al signo de una ironía fantasmagórica. Como ejemplo, la retórica del sabbat clásico que se transponía a Las Vegas, donde la apertura de una concha mostraba a Elena abrazada a Pantalís (luego entra también Fausto).

De buen nivel el reparto, dominado por Ferruccio Furlanetto, muy seguro, con Giuseppe Filianoti bastante noble en la ardua parte de Fausto y con Dimitra Theodossiou que sostenía en modo adecuado los papeles de Margarita y Elena. Bien los comprimarios, Monica Minarelli (Pantalís) Sonia Zaramella y Mimmo Gheggi.

harmonia mundi

Alexandre Tharaud

CHOPIN préludes ALEXANDRE THARAUD

-Me gusta interpretar el ciclo de los Preludios sin interrupción, con la misma tensión, hasta con un cierto temor subyacente incluso en los preludios más serenos-

Chopin Los Preludios

Dos años después de un primer disco dedicado a los Valses, Alexandre Tharaud vuelve a Chopin, el compositor que ha interpretado en más ocasiones y que nunca ha dejado de conmovérle. A los Preludios en la bemol y Op.45 y los Tres Nuevos Estudios, asocia ahora la música más actual de Frederic Mompou. Por su personalidad, su trayectoria, su dedicación exclusiva al piano, por su búsqueda de un sonido característico y por su intimismo, ambos compositores tienen mucho en común.

© Marco Borggreve

Saúl de Testi llega a la escena

UNA ÓPERA SOBRE GIDE

Teatro Nazionale. 24-I-2008. Testi, **Saul.** Vincent Le Texier, Alexandre Marcelli, Augustin Prunell-Friend, Elena Zilio, Nicolas Rivenq, Luca Dall'Amico, Gemma Gabriella Stimola, Alessia Grimaldi, Mariella Guarnera. Director musical: **Federico Longo.** Director de escena, escenografía y vestuario: **Pier Luigi Pizzi.**

ROMA Continúa la exploración contemporánea del Teatro de la Ópera. Ahora ha sido la ocasión de *Saül* de Flavio Testi. Con libreto del compositor mismo, consistente en una reducción muy densa de la pieza teatral homónima de André Gide de 1903. La ópera, de 1991, se estrenó en forma de concierto en París en 2003; hoy, la versión escénica procede de una coproducción con el Sferisferio de Macerata. El Saül bíblico, abandonado por Dios, se abandona a deseos inconfesables; morbosa la relación entre el hijo afemi-

nado Yonatan y David, que será rey. El drama afronta el tema espinoso de la atracción homoerótica, que Pier Luigi Pizzi representa sin dejar nada a la imaginación, hasta por la vestimenta de los personajes masculinos muy *sexis*. La ópera, en tres actos y doce escenas, se propone sin solución de continuidad, lográndose una tensión dramática que nunca decae en el acto único. Testi escribe para un conjunto de cámara, individualizando la rosa tímbrica (arpa, celesta, xilofono, vibráfono), evitando los sonidos agudos: ausencia de vio-

lines, demasiado líricos para el terrible drama de Saül, y coherentemente, en las voces, tampoco sopranos. La línea de canto es silábica, casi un infinito declamado acompañado. La música —la verdadera protagonista— subraya cada palabra y cada sentimiento. La dirección psicológica de Pizzi, genialmente parca (ni columnas ni túnicas), refleja la tensión dramática de la partitura. Los decorados se inspiran en el expresionismo, subrayando el sentimiento de inquietud. Triunfadora de la noche fue Elena Zilio, en el doble papel de la

Reina y la Bruja de Endor, que interpretó con gran intensidad. Vincent Le Texier, sonoro barítono, firmó un Saül de fuerte impacto dramático. El vigoroso Alexandre Marcelli (David) tiene el físico del personaje. Estupendos también Augustin Prunell-Friend (Yonatan) e Nicolas Rivenq (Barbero). Buena dirección francesa de todos. Federico Longo, en su primer encuentro con Testi, dirigió con convicción la brillante orquesta y ofreció una sentida lectura de la partitura.

Franco Soda

Revisión de *La rondine* de Puccini

GOLONDRINA SIN SUERTE

Teatro La Fenice. 26-I-2008. Puccini, **La rondine.** Fiorenza Cedolins, Fernando Portari, Sandra Pastrana, Emanuele Giannino, Stefano Antonucci. Director musical: **Carlo Rizzi.** Director de escena: **Graham Vick.** Decorados: Peter J. Davison.

VENEZIA Un libreto modesto y un final equivocado son probablemente algunas de las causas que hacen de *La rondine* la ópera más desafortunada de la madurez de Puccini, pero me temo que a algunos les disgusten también sus mejores cualidades, la fragilidad débil e indefensa, la sensibilidad moderna. Compuesta entre 1914 y 1916, esta comedia lírica era definida por Puccini "sutil como una tela de araña". Sus personajes son bastante distintos de los de las primeras obras maestras de Puccini. Magda, la mantenida de un banquero, es presa del imperioso deseo del "amor verdadero", y cree poder vivirlo con Ruggero, un joven de casa y familia apenas llegado de la provincia al París del Segundo Imperio. Viven en el campo, el dinero se acaba y cuando Ruggero propone el santo matrimonio, Magda le revela su pasado y vuelve con el



Escena de *La rondine* de Puccini en La Fenice de Venecia

banquero. La sabia decisión es tomada de la peor manera, con desesperación y moralismo ("vive a ti contaminada") en el patético y lacrimógeno final de la primera representación (Montecarlo, 1917), que no satisfacía a Puccini, pero que habitualmente se interpreta, porque de las dos reelaboraciones sucesivas no se ha con-

servado más que la versión de canto y piano. El resto de la ópera, sin embargo, es una maravilla de finura, elegancia, nerviosa movilidad, por completo digno del Puccini más inquieto y abierto a las novedades. La sólida dirección de Carlo Rizzi no profundizaba en estos aspectos y se quedó algo genérica.

El director de escena

Graham Vick ha creado un espectáculo inteligente y fluido, con sugestivos decorados de Peter J. Davison, trasladando la acción a los años 1940-1950 de forma no siempre fácil: parecía pesada en el segundo acto la transformación del local donde Magda y Ruggero se encuentran en un baile al aire libre donde se baila *rock and roll*. Precisa en conjunto la interpretación, con algo de embarazo —¿deliberado?— de los protagonistas.

Fiorenza Cedolins parecía desigual en un papel que quizá no le resulta congenial; Fernando Portari estuvo dominador pero un poco tosco; teatral y musicalmente notables los otros, entre los cuales Sandra Pastrana fue una desenvuelta y un poco áspera Lisette, Emanuele Giannino, un buen Prunier y Stefano Antonucci, el banquero Rambaldo.

Paolo Petazzi

Semana Santa 2008

Ciclo de Música Religiosa
Del 14 al 24 de Marzo

Teatro Auditorio



San Lorenzo
de El Escorial



La Comunidad de Madrid
Comunidad de Madrid
www.comunidadmadrid.org

TEATRO AUDITORIO SAN LORENZO DE EL ESCORIAL
Parque Felipe II · 28200 San Lorenzo de El Escorial
Tfno.: 91 897 33 00 · www.auditorioescorial.org

Expacontra,S.A.

Grupo Arturo

Ibercamera,S.A.

Venta de entradas a partir del 1 de Marzo de 2008

En el AUDITORIO:
De Martes a Domingo,
Horario: de 12:00 a 14:00 h.
y de 17:00 a 20:00 h



Viernes, 14 de marzo

**REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
CHOEUR ACCENTUS**

Antoni Ros Marbá, Director

J. Vara - Enigmas de la temporalidad

X. Monsalvatge - Cinco invocaciones al Crucificado

G. Fauré - Requiem

Sábado, 15 de marzo

MINISTRILES DE MARSIAS

**Instrumentos de música
en las Capillas de las Catedrales**

Domingo, 16 de marzo

LA PETITE BANDE

Sigiswald Kuijken, Director

J. S. Bach - Misa en Si Menor

Jueves, 20 de marzo

ARA MALIKIAN, Violín

J. S. Bach - Sonatas y partitas

Viernes, 21 de marzo

CONCERTO ITALIANO

Rinaldo Alessandrini, Director

Sonia Prina, Contralto

Obras de A. Vivaldi, G. Bononcini,

G. Pergolesi, A. Corelli

Lunes, 24 de marzo

**ORQUESTA DE CÁMARA
C.I.M. PADRE ANTONIO SOLER**

Giuseppe Mancini, Director

Obras de F. Mendelssohn,

W. A. Mozart y D. Dragonetti

Primera ópera de Emmanuel Nunes

CUENTO DE HADAS

Teatro São Carlos. 25-I-2008. Nunes, *Das Märchen*. Matthias Hölle, Silja Schindler, Chelsey Schill, Graciela Araya. Director musical: **Peter Rundel**. Directora de escena: **Karoline Gruber**.

LISBOA El Teatro São Carlos de Lisboa ofreció el estreno mundial de *Das Märchen* de Emmanuel Nunes (1941), el más eminente de los compositores contemporáneos portugueses.

Nunes, que vive fuera de Portugal (casi siempre en París) desde la década de los sesenta, es un representante tardío del exigente movimiento vanguardista de los años cincuenta, a pesar de una cierta reinención de su estilo en el que aprovecha la electrónica en vivo, las relaciones espaciales y un refinado trabajo del timbre, sobre todo en sus composiciones orquestales.

Todas estas tendencias están presentes en *Das Märchen*, su primera incursión en el género de la ópera, un encargo hecho por el São Carlos, la Fundación Gulbenkian y la Casa de Música de Oporto. En un aconteci-



Escena de *Das Märchen* de Emmanuel Nunes

miento sin precedentes, el estreno fue transmitido por televisión a 14 teatros en todo Portugal. *Das Märchen*, en dos largos actos que duran dos horas cada uno, sigue muy de cerca el cuento de hadas homónimo de Goethe de 1795, que Nunes mismo adaptó para el teatro. La ópera utiliza una orquesta grande (una enorme sección de percusión), un coro de cámara, electrónica en

vivo (del IRCAM de París), y una combinación de tres en uno de cantante-actor-bailarín para los cinco personajes principales. El reparto, casi toda gente joven, lo encabezó el bajo alemán Matthias Hölle. Karoline Gruber dirigió la puesta en escena, con decorados de Roy Spahn y vestuario de Mechthild Seipel. Peter Rundel, un especialista en Nunes, dirigió musicalmente.

La partitura de Nunes seguía muy de cerca el texto (prosodia, personajes) y lo enriquece con una exuberante orquestación, aunque este proceso se hace algo repetitivo en el segundo acto. Más problemática es la ópera como drama escenificado. El libreto no parece tener un sentido realmente teatral, un hecho que, considerando la impresionante inmensidad de las estructuras musicales, producía un drama de ritmo lento, casi estático. Esta impresión fue reforzada por una aproximación en general tímida a la música y el teatro como vehículos de un drama con tensión.

Las ideas de Gruber funcionaron bien durante el primer acto pero en el segundo parecía como si se hubieran agotado. Rundel, en el foso, tuvo un rotundo éxito musical.

Bernardo Mariano

Controvertida creación de una ópera infantil de Edward Rushton

NO APTA PARA MENORES

Opernhaus. 27-I-2008. Rushton, *Im Schatten des Maulbeerbaums*. Margaret Chalker, Sen Guo, Rebeca Olvera, Valeriy Murga, Andreas Winkler, Rolf Haunstein, Morgan Moody. Director musical: **Ralf Weikert**. Director de escena: **Aglaja Nikolet**. Decorados: Martin Kinzmaier. Vestuario: Dorothea Nicolai.

ZÜRICH Con *Harley*, el compositor británico, nacido en 1972, Edward Rushton y su libretista Dagni Gioulami, demostraron claramente hace dos años que la nueva ópera puede ser al mismo tiempo entretenida y musicalmente arriesgada. El ganador del concurso *Opera minima* de Zúrich consiguió posteriormente el encargo de escribir una nueva ópera, en este caso para niños.

Los autores escogieron un cuento del Lejano Oriente: un misterioso caminante compra al rico señor Bim la sombra de una morera para su jardín, con la intención de descansar debajo de ella. El

avaricioso dueño se huele un gran negocio, pero como la sombra se pasea durante el día, de pronto ve al caminante sentado en el salón de su propia casa. De nada le sirven sus protestas. Bim pierde los nervios y quiere emigrar, cuando el caminante de repente prosigue su ruta.

La acción transcurre a lo largo de diez escenas, que Rushton estructura otorgándoles otras tantas esferas armónicas diferentes, lo que los oídos infantiles apenas pueden percibir. Más colorista es la combinación del espectro instrumental, y el músico inglés se atreve también con incursiones en

otros estilos musicales, pero el conjunto resulta muy complejo y, sobre todo, casi siempre excesivamente lleno de cosas.

Ningún chaval de diez años, que haya crecido con el iPod y la MTV, puede quedar fascinado por un lenguaje así. También es posible que otro director pueda obtener una mayor diferenciación de lo que lo consiguió Ralf Weikert en el estreno. Es cierto que el maestro suizo supo controlar todos los elementos, pero resultó bastante rígido en la dinámica y demasiado formal en la expresión de las bromas sonoras.

A los cantantes no se les puede hacer ningún reproche. Todos ellos estuvieron al máximo de sus posibilidades vocales, si bien escénicamente hubo diferencias entre ellos. En el papel principal, Rolf Haunstein exhibió magníficas dotes para la comedia, al igual que Margaret Chalker en su histérico personaje. El montaje de Aglaja Nicolet presentó algunas buenas ideas, como la divertida llegada del presidente de la comunidad para echar al nuevo inquilino. También supo reflejar la poesía de las escenas nocturnas.

Reinmar Wagner

José Cura y Michel Plasson defienden a Massenet

UN VIBRANTE *LE CID*

Zúrich. Opernhaus. 13-I-2008. Massenet, *Le Cid*. Isabelle Kabatu, Isabel Rey, José Cura, Andreas Hörl, Vladimir Stoyanov, Cheyne Davidson, Tomasz Slawinski, Kresimir Stranzanac, Miroslav Christoff. Director musical: Michel Plasson. Director de escena: Nicolas Joël.

La producción de *Le Cid* estuvo desde el principio ensombrecida por la muerte. José Cura, que debutaba en el papel del héroe nacional español, perdió en la mañana del estreno a su padre. Sin embargo, por la noche estuvo en el escenario: vocalmente impecable, con un timbre de imponente expansión, y ocasionalmente una línea de canto algo caprichosa, pero siempre musical y emocionalmente coherente.

En Navidades había muerto el escenógrafo y figurinista Andreas Reinhardt. Sus ideas fueron desarrolladas por su equipo, que logró imprimir el sello del maestro al montaje: líneas geométricas, centradas en una ventana como punto de fuga, paneles móviles que se abrían y se cerraban, etc. La única referencia concreta, además del vestuario, que oscilaba alegremente a través de la historia de la cultura española, era la fuente de los leones de la Alhambra, que al final aparecía en el salón del trono como símbolo de la victoria de los cristianos sobre los musulmanes.

La ópera de Massenet, a partir de la tragicomedia de Pierre Corneille, es, a pesar de sus casi treinta años de retraso, una auténtica *grand opéra*. El compositor francés introdujo en ella sus múltiples conocimientos con auténtico virtuosismo, cumpliendo suntuosamente con las necesidades del género. De su colorista instrumentación y su capacidad para los líricos y refinados retratos psicológicos, en cualquier caso, pudimos disfrutar más bien poco, pues Michel Plasson ofreció una dirección orquestal firme pero poco matizada, en un permanente *fortissimo*. El tenor argentino



Suzanne Schwientz

I. Kabatu y J. Cura en *Le Cid*


no tuvo problemas en imponerse por encima de coro y orquesta, pero las dos mujeres, Isabelle Kabatu como Chimène e Isabel Rey como la Infanta, se vieron forzadas a emitir agudos poco agradables. También encontraron dificultades las voces graves masculinas, aunque no tanto Vladimir Stoyanov en el Rey como Andreas Hörl en el padre del Cid.

En lo escénico, la producción se movió en la oposición entre la severa geometría del decorado y la fantasía de los trajes. La labor de Nicolas Joël como director de escena apenas fue perceptible. Los cantantes simplemente estaban de pie, y aunque a veces a Chimène se le permitía tumbarse, sus estereotipados gestos hubieran necesitado de un buen regista.


Reinmar Wagner

graindelavoix
björn schmelzer


le grain, c'est le corps dans la voix qui chante
dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute...
roland barthes



Poissance d'amours
Mystiques, moines et ministères en Brabant au XII^e siècle
Grandelavoix / Björn Schmelzer



Poissance d'amours
Mystiques, moines et ministères en la Brabant du siècle XII^e
GCD P32103



Joye
Los lamentos de Gilles Binchois
GCD P32102



Caput
Missa Caput de Ockeghem
y mechticolage pariano
GCD P32101

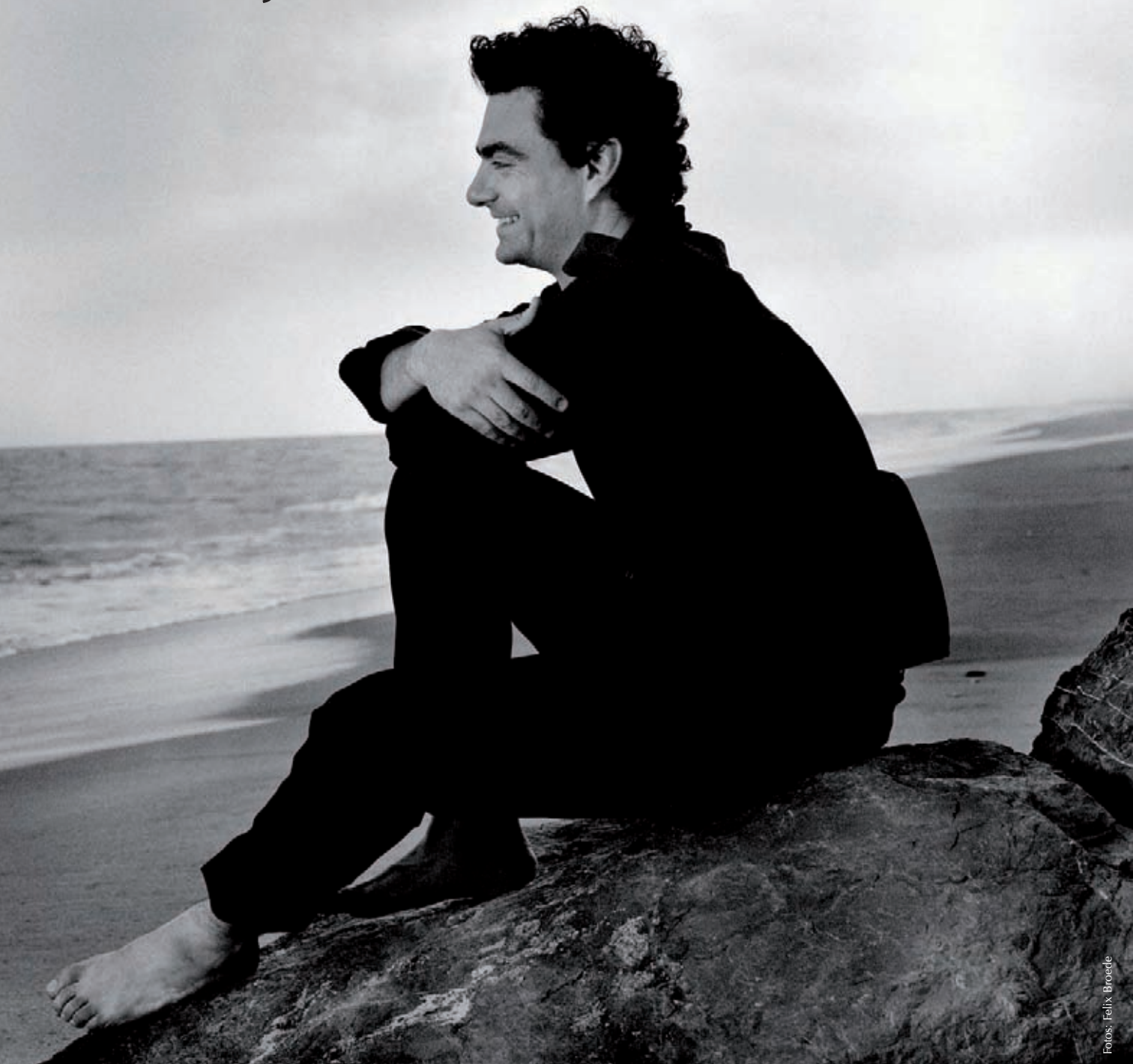
diverdi.com

GLOSSA

www.graindelavoix.be

ROLANDO VILLAZÓN

“MI OBJETIVO ES CREAR EMOCIONES”



Fotos: Felix Broede

Después del paréntesis para tomar un respiro en su trepidante carrera, que le ha servido para replantearse su agenda de actividad en el futuro, Rolando Villazón (México DF, 1972) ha regresado, poniendo sobre el tapete *Cielo e mar*, su última grabación. El primer recital en solitario para el *sello amarillo*, donde el tenor deja constancia grabada de su momento actual, que certificará en la escena en estos meses con datos contundentes. Como su regreso a *Don Carlo*, que tendrá lugar en junio en el Covent Garden londinense, o los dos conciertos en compañía un mes más tarde: en el Théâtre des Champs Élysées de París con Juan Diego Flórez, enfrentándose por primera vez en escena con otro tenor y, en Oberammergau, con Anna Netrebko, con quien regresa en agosto a Salzburgo como Romeo en la ópera de Gounod, para refrendar el éxito conjunto de la *Traviata* de 2005, que marcó su vida y su carrera.

Entra en su décimo año de relación con la ópera.

Aunque siempre cuento desde mi debut profesional en 1999 con la *Manon* de Génova, es cierto que un año antes seguí en Estados Unidos un programa para jóvenes artistas: una etapa muy productiva que podría considerarse de transición entre mi vida de estudiante y la profesional. En Pittsburgh, donde teníamos temporadas propias, canté cuatro personajes principales de otras tantas óperas. En Europa creo que eso no existe, aparte de las compañías con que cuentan algunos teatros, con talleres para que los cantantes que están empezando hagan papeles pequeños. O para que funcionen como *covers* en caso de emergencia extrema, porque ni siquiera cantan el papel cuando surgen los problemas habituales.

¿Dónde está Rolando Villazón hoy, por comparación con aquel momento?

Después del periodo del pasado año en que dejé de cantar, y que me sirvió como fase de asimilación de un montón de cosas que me sucedieron vertiginosamente, si tuviera que sintetizarlo en una frase diría que tengo la impresión de estar empezando una etapa en mi carrera en la que me he vuelto intérprete adulto. Algo que no tiene que ver con mi edad orgánica como ser humano, sino como cantante. Hasta ahora había entrado a los escenarios recurriendo a la fuerza de mi instrumento, con el ímpetu de un intérprete adolescente. Ahora asumo con más seriedad y mayor lucidez la responsabilidad de ser artista. Durante mucho tiempo me pregunté qué carambas era un cantante de ópera, cuál era mi trascendencia como ser humano en este mundo y qué significaba ser artista. Necesitaba una respuesta profunda a esta pregunta para darle a lo que estaba haciendo una importancia más allá de la diversión.

¿Ha dado con ella?

Afortunadamente, y está ahí, sin tener que inventármela. En este momento, cuando la ciencia explica tantas cosas y va desenmascarando nuestros miedos, el género humano necesita espiritualidad, tener alma. Y, cada vez más, esa respuesta está en el arte. Siempre lo ha estado aunque, durante mucho tiempo, ligado a la religión, cuando el arte no necesita de doctrinas ni creencias, porque no trata de transformar a nadie. Es una manifestación humana que nos habla de nuestras más profundas emociones —misterios, anhelos, esperanzas, enigmas...—, que transforma en formas, colores, sonidos o palabras. El peligro es que hoy está muy unido, como todo lo demás, a la mercadotecnia; a la publicidad. Lo que hay que saber es asumirlo, teniendo claro que el centro de tu carrera son la esencia artística y ese punto de

espiritualidad. Ahí estoy, después del reciente periodo de reflexión, de viaje interior, siendo como un triángulo en una pintura de Kandinski, donde no cualquiera puede serlo, porque es una responsabilidad importante.

¿Tenía necesidad de un periodo sabático?

Llegó un punto en el que me propuse salvar los compromisos que pudiera, y cuando lo intentaba no me lograba recuperar: volvía a enfermar, el hierro estaba bajo, y yo muy mal físicamente. Me sentía agotado y la voz no me respondía. Cancelaba tres o cuatro cosas y trataba de realizar la siguiente, pero no remontaba. Hasta que dije “¡ya!”. Los doctores me aconsejaron cancelar cinco semanas y pensé: esto va más allá de recuperarme físicamente. Debía replantear mi carrera, abriendo puertas internas para ir a mis desiertos espirituales, como yo los llamo. Aunque ¡ojala fueran desiertos, donde es fácil ver las cosas! Mejor hablar de selvas a la *Rousseau*, con tigres acechando. En vez de cinco semanas, decidí tomarme cinco meses para recuperarme bien físicamente, y porque quería hacer un análisis profundo de mi carrera hasta ese momento. Para semejante ejercicio se necesita tiempo, y puedo decir que el que me tomé era el mínimo requerido; pude haberme tomado otros cinco meses. Ahora estoy muy contento de haber regresado después de hacer lo que creo que debía; de ese periodo en el que hubo momentos difíciles. Una aventura sin problemas que discurre sin dificultades, no es digna de llamarse tal, pero yo estaba entrando en un grado de actividad imposible, desquiciante... Y entre las resoluciones prácticas, lo más fácil era atarlo en superficie, reduciendo el ritmo de la carrera para darle más tiempo a la voz que, para mí, es todo: el cuerpo, la mente, el alma, los cojones... todo el instrumento es una misma cosa, y hay que darle reposo para que se recupere: más días entre función y función, evitar entrevistas en esas fechas...

Para que no le molestem los medios.

No me molestan. A fin de cuentas puedo decir que todo lo que me ha pasado ha sido maravilloso. Entrás en la carrera con muchas ganas, empiezas a tener éxito... Pero en el mundo de la ópera se produce esta realidad casi absurda de firmar contratos con tres, cuatro y hasta a veces cinco años de anticipación. Así que, cuando en el 2002 me empiezan a caer ofertas: Metropolitan, Covent Garden... todo brilla tanto, que me lleva a decir siempre sí. En ese momento tienes miedo a decir no. Pienzas que, de hacerlo, puedes perder oportunidades. Acabas aceptando, aunque una máxima en esta carrera es hay que aprender a decir no, aunque yo no estoy muy de acuerdo con ella. Es muy fácil enunciarla, pero en el despegue debes

aprender a decir sí, y aventurarte, como tuvieron que hacerlo muchos de los grandes cantantes. Si eres afortunado, ya tendrás la oportunidad algún día de decir no sin que ocurra nada. Pero antes debes entrarle al toro con ganas y sin miedo. Una vez en ese punto, llega una discográfica y, en un calendario cargado con las producciones, tienes que buscar huecos para la grabación, que es lo que menos trabajo te da. Lo más duro viene después —y eso no pasaba hacer treinta años— con la promoción, que es lo que te lleva más tiempo, que debes sacar de donde sea. A mí me gusta muchísimo dar entrevistas, que te brindan la oportunidad de ir armando ese rompecabezas interior y, a fin de cuentas, exterior. Las hay muy aburridas, pero en otras, interesantísimas, encuentro una oportunidad de reflexión, de autoanálisis. A veces surgen preguntas que ni yo me había planteado, y me quedo con lo que allí dije. Si tienes la fortuna de que todo marche bien, los productores van a querer hacer conciertos contigo, que deberás incluir en los resquicios que te quedan mientras estás haciendo una producción... Y no por ambición pero, como todo es tan maravilloso, quiero tratar de satisfacer también al público de donde sea que me quiere escuchar. Cuando giras la cabeza, ves que no te queda un segundo de respiro. Y como la buena organización nunca ha sido mi mejor virtud, recapacito y digo ¿Y el tiempo para estudiar, para aprender las óperas? ¿y mi tiempo para...? Llegó un momento en que cantaba todos los días, incluso los que debía estar descansando. Tenía por ejemplo que montar *Evgeni Onegin* para debutarlo en el Covent Garden, y a continuación sentarme a decidir el repertorio de mi nuevo disco. Por medio utilizaba mucho la voz para entrevistas y para estudiar... Esto es el análisis superficial, de lo que me llevó a un colapso físico, hasta que me planté.

Su actitud puede servir de aviso para navegantes a quienes le toman a usted y a su carrera como modelos a imitar, después de haber batido tantas etapas y tan deprisa.

Para cantar ópera no hay más que aprender solfeo y tener una idea clara de dónde poner la voz. Más allá de esto no hay tal carrera de cantante. Luego habría que tener intensas lecciones de actuación, danza e incluir —y es muy importante— una materia acerca de la utilización del tiempo, que haría ver a quien quiera dedicarse a esto, que está entrando en un terreno absolutamente desconocido en el que es preciso reaccionar muy velozmente, porque es impresionante comprobar hasta qué punto serán profundos los cambios en su vida.

¿Cuáles han sido los que han marcado especialmente la suya?

En mi carrera hay dos momentos

muy importantes: cuando canto Hoffmann en el Covent Garden y, después, la *Traviata* de Salzburgo, dos circunstancias capaces de dar un giro de 180 grados a mi vida. De la noche a la mañana, te reconocen en la calle o te reclaman para programas de televisión. No tienes capacidad para asimilarlo. En mi caso, todo se reduce a seis años. En 1999 empecé haciendo segundos elencos, y en el 2000 estaba debutando en el primer reparto de *Traviata* en Bastilla. Claro que aspiraba a pisar aquel teatro algún día, pero imaginaba que podría ser en cinco años, no a los meses de haber empezado. Rápidamente siguieron el Metropolitan, el Covent Garden, una compañía de discos... y todo fue divertidísimo. Descorché muchas botellas de champaña con mi esposa [*risas*]. Al final, una reacción a todo esto es completamente natural aun en el más centrado de los seres humanos, y yo no soy ése [*más risas*]. El cuerpo te pide una explicación y debes dársela antes de que pueda pasar lo inevitable, sin hacer durante un tiempo otra cosa que volver a tocar base, reflexionar y seguir adelante.

Porque hacer carrera no significa correr mucho.

Y aun así, la nuestra es una larguísima maratón donde hay que mantener el paso sin darte tregua. Luego está lo de quién es el mejor tenor, o la mejor soprano, cuando nadie es mejor que los demás. Nosotros tocamos ciertas sensibilidades en el público, y cada cual conoce su forma de suscitarlas. Esto es arte, no deporte, aunque, como quien participa en esas competiciones, cada integrante tiene su ritmo y su modo de hacerlo. Se trata de ir contigo mismo, no contra ti, y lograr lo que seas capaz, no conseguir la medalla de oro al precio que sea. Por seguir con esa comparación, nuestra carrera no es para llegar el primero, subirse al pódium y llevarse la medalla: en el maratón de la voz no hay premios. Debes saber llegar, y eso dependerá de cada quien. Hay quien corre los cuarenta y dos, quien corre cincuenta y dos y quien corre treinta. Y estos últimos pueden ser tan buenos como los otros. El objetivo es no quemarse antes de la meta humana que tienes, y no conoces hasta que llegas a ella. **Ese replanteamiento, ¿va a cambiar sus opciones, primando el recital sobre la ópera?**

Voy a darle más tiempo a la voz para recuperarse entre funciones. Más o menos pretendo seguir haciendo lo mismo aunque, estos dos o tres próximos años serán un poco difíciles. Al estar ya programados, he tenido que cancelar proyectos completos, y no voy a decir cuáles. De otros he reducido el número de producciones, para darme tiempo, y no sólo para descansar. No es lo mismo tener tres días entre funciones

para ir a casa, ver a mis hijos y estar con mi esposa, que dos semanas libres, sin nada en qué preocuparme, para darme un respiro y entregarme a la vida familiar. En el sentido práctico, estoy tratando de acomodar mi agenda para, por ejemplo, dedicarle una parte del año sólo a la promoción, sin utilizar la voz más que para entrevistas, porque hablar es una de las cosas que más me cansa. Cuando tenga una producción, centrarme única y exclusivamente en ella, y otro periodo dedicarlo a giras de conciertos repitiendo el mismo programa varias veces, sin cambiar de repertorio. Esa sería la situación ideal, con la ópera como centro de mi carrera, porque lo que me gusta es hacer personajes, contar historias, e inventar cosas con el director de escena, el de orquesta y los colegas. Me encanta el trabajo de equipo en el escenario, pero tengo que dar tiempo a las otras actividades.

El paréntesis reflexivo le proporcionó también la oportunidad de organizar su primer disco-recital en solitario con su nuevo sello discográfico, de contenido desacomodado.

Existen grabaciones pero, en efecto, es un repertorio no muy familiar. Algunas cosas son absolutamente desconocidas y de una gran belleza. No quería recurrir a esas cosas infrecuentes que, cuando alguien las escuche, diga: ahora entiendo por qué eran desconocidas [*risas*], sino ¿por qué no lo había escuchado hasta ahora? La selección fue, después de escuchar y leer mucha música, por amor a primera vista. Las que me ponían la piel de gallina, las iba escogiendo. Me parecía que también podrían llegar certeramente al público, porque, a fin de cuentas, mi objetivo es crear emociones. No impresionar con tonos para buscar la admiración, sino buscar la comunión con quien está escuchando. Establecer una relación similar a la que se crea entre el que escribe un poema y el lector, porque el poema se realiza ante los ojos de quien lo lee. Esa es la búsqueda de *Cielo e mar*, que es como una compilación de poemas. Lo pensé como si yo fuera un editor preparando una antología en donde junta sus poesías preferidas siguiendo un argumento tan universal como el amor. La unión de un aria con las demás tiene una asociación estética. Me pasé horas escuchando el principio y el final de cada tema hasta armar ese rompecabezas en que finalmente se convierte el disco. Tratando de crear una especie de flujo, que vaya ensartando del primer aria a la última. Que no estén juntas sin más ni más, sino que se establezca entre ellas una especie de historia estética. Que cada una sea casi consecuencia lógica de la precedente, aunque sean de óperas distintas. No

están acomodadas cronológicamente ni por autor, sino de acuerdo con lo que la música me cuenta. Son como puertas que se abren a habitaciones de donde, a su vez, accederás por una nueva puerta a la siguiente. No quería abrir una puerta que lleve a ninguna parte o a un espacio vacío: tengo que encontrarme con otra habitación. Ese es el efecto que creo se ha logrado.

Un recorrido con paradas entre el bel canto y el verismo...

...que me ha dejado muy satisfecho. A pesar de haberlo concebido en un año muy difícil, fue como si mi voz me dijera: aquí te voy a dejar hacer todo lo que quieras. Me sentí muy bien grabándolo durante una semana maravillosa en Milán, con la colaboración estupenda de Daniele Calegari. Estoy contentísimo, porque este primer disco solo en Deutsche Grammophon es una especie de nueva era para mí. Me da mucho gusto, después del periodo de silencio, empezar un nuevo año que trae consigo esta colección de poemas. Es como decir: aquí está una nueva etapa: un nuevo capítulo en mi carrera, que espero sea maravilloso. Y que el disco sea una buena muestra de ello.

Ha ganado dramatismo en su voz, ¿va a llegar a Otello antes de los treinta años que se daba desde su debut?

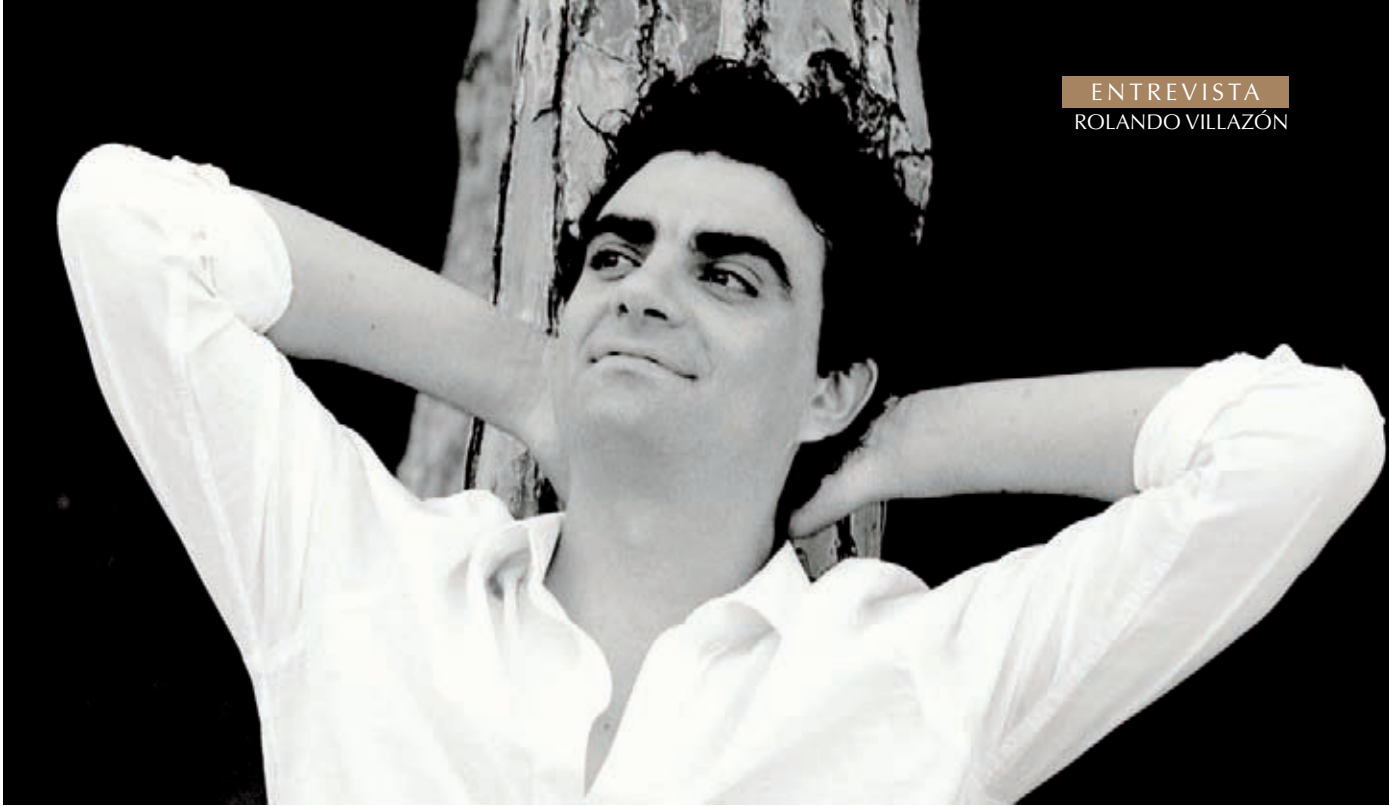
No tengo planes por ahora de llegar a Otello. En estos momentos me quedo tranquilo en el repertorio en el que me muevo.

La filosofía que ha aplicado a *Cielo e mar* de no ahondar en lo transitado. ¿Le alinea con los valientes o con los curiosos?

Es muy peligroso darse adjetivos a uno mismo, porque de esa manera, al definirte, te estás encasillando, encerrándote en la propia definición. Aunque puestos a escoger una de las dos definiciones me quedo con la de curioso. ¿Valentía? Valientes somos todos. El hecho de vivir supone la necesidad de serlo. Cada cual en lo suyo debe encontrar el grado necesario de valentía para hacerlo como se debe. Las razones que me llevan a buscar repertorio son comparables a las de descubrir nuevos libros. No voy a quedarme siempre leyendo el que me fascinó en un momento dado, aun cuando leerlo en diferentes momentos también sea una aventura estupenda. Lo mismo que quiero descubrir literatura de diferentes países, autores y épocas, en música supongo que me muevo por senderos similares.

Por esa vía se encontró con Monteverdi.

Lo que supuso sumergirme en un mundo increíble, muy-muy espiritual. Como descubrir la esencia de lo que hago como intérprete dentro de la música. Fue de verdad mágico. Haciéndolo pasé algunas de las semanas más bellas artísticamente hablando, de mi



vida, explorando nuevos territorios.

La última novedad tiene que ver con el cine.

Acabo de terminar con Anna Netrebko la filmación de una película de *La bohème*, sobre una música grabada en unos conciertos que hicimos en Múnich. Las ideas están muy bien, y espero que el resultado de esta nueva aventura, de algo que no había hecho en mi vida, sea interesante.

Y con *El cartero de Neruda* llamando a su puerta.

Estoy pendiente de recibir la música. Daniel Catán ya terminó la ópera y está muy contento. Ahí estamos, con la fecha acercándose, y yo muy emocionado, como siempre me ocurre con los nuevos proyectos, pensando en los personajes. Que el admirado Plácido Domingo haga el papel del admirado poeta Neruda y yo el del cartero, tiene una significación especial, y me da mucho gusto.

En sus comienzos cantó en Oviedo, en Las Palmas... En el Liceu ha protagonizado dos producciones ¿Para cuándo deja Madrid?

Desafortunadamente, por ahora no hay planes. Tengo pendientes un par de conciertos y nada más. Es todo lo que puedo hacer. Yo trato de actuar en Madrid, pero por ahora sigue mandando el calendario. Lo más difícil para mí en este momento es agregar cosas a mi agenda, y tal y como está de llena hoy por hoy, no encontramos fechas. Pero la voluntad por las dos partes existe.

Usted apostaba por *Un ballo in maschera*.

Pero acabo de cancelar una producción de ese título de Verdi en Ámsterdam. Venía detrás del "silencio" y no era el momento adecuado para arrancar con nuevo repertorio.

También a *Don Carlo* le tenía miedo, y le funcionó tan bien que ahora lo repite en Londres.

Hacemos la versión de cinco

actos... Pero yo quitaría la palabra miedo. Hablemos mejor de precaución o nervios. No es que lo tema, pero el miedo paraliza, y trato de evitar el término. No es que no lo sienta, porque todos sabemos lo que es, pero ante una ópera simplemente me cuestiono si es o no el momento de hacerla. En el caso de aquel *Don Carlo* no sabía si era el adecuado, pero cuando lo audicioné para Chailly fue él quien me dijo: absolutamente quiero que seas tú, vamos a trabajar, vamos a hacerlo... Y cuando te pones en las manos de un director tan genial piensas: me tengo que confiar. Efectivamente, la apuesta, que era fácil, todo hay que decirlo, funcionó muy bien. Fue un trabajo extraordinario, porque el maestro, un auténtico mago, trató la orquestación y los demás aspectos musicales como hacen los grandes directores, de acuerdo con los cantantes con los que están trabajando.

Hay papeles seguros, ¿o sigue sintiendo hormiguelo con Rodolfo, Alfredo, Des Grieux o Romeo?

Siempre. El nervio no es que simplemente lo esperemos: es bienvenido, porque esas cosquillas se traducen en energía y en fuego. Si yo cantara sin nervios creo que pasarían muchas menos cosas de las que pasan... cuando pasan [risas]. Las emociones nacen también gracias al nervio, porque las situaciones que se crean en el escenario son siempre extremas. Las pasiones que se viven son siempre exageradas y se necesita una tensión que actúe como detonador. Pero claro que hay papeles más sólidos y cómodos que otros. Cada tenor hablará de los suyos. A un personaje que has cantado mucho acabas conociéndole todos sus secretos, y cuando los has interpretado en situaciones no perfectas sabes también cómo

resolverlos cuando las cosas no están funcionando al cien por cien.

A Salzburgo fue primero con *Traviata* junto a Netrebko, y este verano regresa con ella para un *Romeo y Julieta* ¿otra baza segura?

Esa es en cierto modo la idea. El *Romeo* lo propusimos nosotros y todo el mundo estuvo de acuerdo. Ahora, a ver qué pasa. Yo estoy entusiasmado con esta nueva producción. Ojalá y todo salga como esperamos.

En ese mismo escenario, el pasado año canceló un mano a mano con Domingo. El próximo mes de julio tiene programado uno similar en París junto a Juan Diego Flórez, con tanto gancho como el que no llegamos a escuchar. ¿Le gustan esos conciertos al alimón?

Sí. Con Anna he hecho varios y en una ocasión fue con Bryn Terfel y Angela Gheorghiu. Ahora, con Juan Diego será la primera vez con otro tenor, por lo que estoy muy emocionado con lo que sucederá, después de la aventura que supuso encontrar repertorio para cuadrar el programa. Como decía, me encanta compartir el escenario con grandes artistas, por su extraordinaria energía. Cuando hago una ópera, lo que más me gusta es que mis colegas tengan, a ser posible, el mejor nivel, porque al final ganamos todos. En esas circunstancias, al lado de alguien grande y fuerte, uno se crece. Por eso estoy seguro de que, con Juan Diego, que no es simplemente un gran tenor sino que, desde mi punto de vista, es el mejor tenor rossiniano de la historia de la ópera, voy a descubrir facetas más diferentes como intérprete. No son simples palabras. Estar en el escenario con alguien que es el rey de su territorio, con el más grande de todos los tiempos, es todo un honor para mí.

Juan Antonio Llorente

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE MARZO

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



BEETHOVEN:

Conciertos para piano n.ºs 1-5.
DANIEL BARENBOIM, piano y director.
STAATSKAPELLE BERLIN.
Director de vídeo: MICHAEL BEYER.
2 DVD EUROARTS 2056778

Barenboim nos brinda una interpretación perfectamente construida, impregnada del fuerte temperamento beethoveniano; una versión que nace de un enciclopédico conocimiento de esta música. No se lo pierdan. **R.O.B.** Pg. 106



GUBAIDULINA:

Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes.
SUKMANOVA, WELCH, VALENTÍN, ISHERWOOD. GÄCHINGER KANTOREI STUTTGART. RADIO SINFONIEORCHESTER STUTTGART DES SWR.
Director: HELMUT RILLING.
2 CD HÄNSSLER CD 98.289

Unidad de concepto, sonoridad y expresión presiden el oratorio, en que destaca la escritura de los papeles graves y una poderosa dimensión orquestal. **G.G.Q.** Pg. 83



BOCCHERINI: Madrid.

SANDRINE PIAU, soprano; ROLF LISLEVAND, guitarra. PULCINELLA ENSEMBLE. OPHÉLIE GAILLARD, violonchelo y directora.
AMBROISIE AM 126 (+DVD)

Una edición que por su imaginativa concepción, por el interés de su contenido total y por contar con unos músicos de excepción, no hay que perderse. **J.L.F.** Pg. 78



SCHUBERT:

Cuatro Impromptus op. 90 D. 899. Allegretto D. 915. Tres Klavierstücke D. 946.
JAVIER PERIANES, piano.
HARMONIA MUNDI HMI 987080

Perianes se nos presenta aquí como un auténtico poeta que interpreta a otro poeta. Un hermoso disco que consagra definitivamente a Perianes como uno de los más destacados pianistas del momento. **J.P.** Pg. 92



CHOPIN:

24 Preludios op. 28. Preludio en la bemol mayor op. post. Preludio op. 45. 2 Nocturnos op. 62. RAFAL BLECHACZ, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 6592

Una visión de los *Preludios* de gran riqueza en el colorido expresivo. Un espléndido debut, que puede recomendarse sin reparos, pese a las extraordinarias referencias de estas obras que adornan la discografía. **R.O.B.** Pg. 79



FRANCISCO JAVIER. LA RUTA DE ORIENTE.

FIGUERAS, KOINUMA, SEKI, TANAKA, EDOUART, ZUCKERMAN, EL MALOUMI, HIRAO. HESPÈRIEN XXI.
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA.
Director: JORDI SAVALL.
2 CD ALIA VOX AVSA 9856 A+B

Un milagroso equilibrio de argumentos. Estas posibilidades ofrecidas al oyente son, a más de la excelencia de los intérpretes, las que convierten ese viaje de Francisco Javier en un álbum excepcional. **P.É.M.** Pg. 102



GRIEG: Obras corales.

DET NORSKE SOLISTKOR.
Directora: GRETE PEDERSEN.
BIS SACD-1661

La música es bellísima, pero la interpretación no le va a la zaga, con un sentido poético y expresivo que convierte la escucha de estas canciones en una experiencia gratificante. **J.C.M.** Pg. 82



LA QUINTA ESSENTIA.

Misas de Lasso, Ashewell y Palestrina. HUELGAS ENSEMBLE.
Director: PAUL VAN NEVEL.
HARMONIA MUNDI HMC 901922

El Huelgas rinde con sus valores acostumbrados: afinación, claridad de texturas, solidez en barítonos y bajos, penetrante registro agudo y musicalidad a toda prueba. Sin duda, el mejor disco de polifonía de los últimos meses. **E.M.M.** Pg. 105

schetzo DISCOS

Año XXIII – nº 228 – Marzo 2008



Novedades orquestales **ABBADO CAMBIA DE CUERDAS**

Para primeros de junio está previsto el lanzamiento internacional del que será primer registro de Claudio Abbado al frente de una orquesta de instrumentos originales. Concretamente, la Orquesta Mozart, fundada en Bolonia en 2004 y de la que el milanés es su director musical y artístico. En este nuevo y atractivo proyecto le acompaña el violinista Giuliano Carmignola, además de la violista Danusha Waskiewicz. Su contenido, los cinco conciertos para violín de Mozart junto con la *Sinfonía concertante K. 364*. Además del debut discográfico de Abbado en estos menesteres, el nuevo álbum de Deutsche Grammophon supone también el primer registro mozartiano del espléndido violinista de Treviso.

También con instrumentos originales, los del grupo Anima Eterna, se anuncia un nuevo ciclo sinfónico beethoveniano dirigido por el infatigable Jos van Immerseel para su sello habitual: Zig Zag Territoires. Otro director belga, forjado en el barroco pero que también se prodiga en otros repertorios, Philippe Herreweghe, acomete con *Quinta* y *Octava* otra integral sinfónica del músico de Bonn pero esta vez con instrumental moderno, el de la Real Filarmónica de Flandes; edita PentaTone. Y más Beethoven, ahora de la mano de Harmonia Mundi, que presenta la *Heroica* a cargo de Andrew Manze al frente de la Sinfónica de Helsingborg; como complemento las *12 Contradanzas WoO 14*.

Y al tiempo que CPO inicia un interesante ciclo sinfónico consagrado al olvidado Louis Spohr (*Sinfonías n.ºs 3 y 10*) con Howard Griffiths y la NDR Radiophilharmonie, Hyperion publica el segundo volumen dedicado al mismo corpus sinfónico. En este caso, *Cuarta* y *Quinta* con la Suiza Italiana dirigida por Howard Shelley.

Tras su paso por Universal, Marc Minkowski se sumerge en Bizet para su recién iniciada andadura junto a los Musiciens du Louvre-Grenoble en Naïve, su nuevo sello. En el programa, *La arlesiana* y extractos orquestales de *Carmen*. Timpani anuncia una curiosa primicia: la *Sinfonía "Italiana"* de D'Indy, obra juvenil recientemente redescubierta que exhuma el joven Lionel Bringuier al frente de la Orquesta de Breñaña. Sin salir del repertorio galo, Mikko Franck presenta en Sony-BMG un recital Debussy con la Filarmónica de Radio Francia.

Y varios Bruckner: *Séptima* por Paavo Järvi y Bremen (Sony-BMG), *Novena* con Marek Janowski y la Suisse Romande (PentaTone) y *Octava* y *Novena* a cargo de Karajan en DVD (DG). En el repertorio checo, Emmanuel Krivine defiende la *Nuevo Mundo* con la Chambre Philharmonique al tiempo que Hermann Bäumer y la Sinfónica de Osnabrück hacen lo propio con las olvidadas *Sinfonías n.ºs 1 y 2* de Josef Bohuslav Foerster (edita MDG). Finalmente, el cupo mahleriano de los próximos meses incluye la *Cuarta* de Zinman con la Tonhalle de Zúrich (RCA), la *Novena* por Rattle y Berlín (EMI), la *Décima* (edición Deryck Cooke) a cargo de Daniel Harding y la Filarmónica de Viena (DG) y *La canción de la tierra* por Stuart Skelton, Thomas Hampson y Tilson Thomas, que prosigue así su ciclo con San Francisco.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Abbado cambia de cuerdas 65

REFERENCIAS:

Ravel: Gaspard de la Nuit. *S.M.B.* 66

ESTUDIOS:

Experimentos. *S.M.B.* 68

REEDICIONES:

Gala. *A.V.* 69

Medici Masters. *R.D.G.* 70

Melodiya: Gilels en Moscú. *R.O.B.* 72

Andromeda: Pianistas. *A.V.U.* 73

Membran: Tureck y Haskil. *R.O.B.* 73

Andromeda: Voces. *A.V.* 74

Tahra. *E.P.A.* 75

DISCOS de la A a la Z 76

DVD de la A a la Z 106

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

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 112

Maurice Ravel

GASPARD DE LA NUIT

Constituida como tres poemas para piano, a partir de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, escrita en 1908, fue estrenada en París, en enero de 1909, por Ricardo Viñes.

Por una relectura en 1908 del ciclo de poemas en prosa *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand compuso Ravel este ciclo. Bertrand es un maldito del Romanticismo francés. Sólo vivió entre 1807 y 1841 y sólo publicó un libro, y no en vida, *Gaspard de la nuit, fantasías a la manera de Rembrandt y Callot*. Es un mundo de fantasía, heroísmo, medievalismo y alucinación. Durante décadas *Gaspard* fue libro para pocos, pero en 1862 Beaudelaire empezó a poner las cosas en su sitio. Desde entonces, *Gaspard* fecundó la poesía francesa al menos hasta los surrealistas. Ese mundo romántico y visionario, de pesadilla y lírica morbosa, lo traduce Ravel a su manera; con su distancia, su manera de ser y hacer, nada romántica. Fue durante la agonía de

su padre, y acaso se nota. En medio del estruendo de otros estrenos, otros reclamos, *Gaspard* pasó casi inadvertido. Es la suerte de las obras innovadoras en tiempos de confusión.

Ondine (Lent).— La ondina quiere casarse con el narrador, que la rechaza al amar a una mortal. Despechada, se zambulle en las aguas. Un inagotable trémolo de fusas de la mano derecha, en pianissimo, marca la métrica y sugiere la procedencia acuática de la ondina. Esta tensión se mantiene. Sobre el trémolo se elevará, ya desde el tercer compás, mano izquierda, el canto del fantástico personaje (*très doux et expressif*). Hay un *crescendo* del canto de la ondina, de ambigua tonalidad, que en su ansiedad trata de conquistar al narrador. Un *decrescendo* posterior hasta marcarse la decepción. Una disolución a partir de arpeggios

en la que Ravel, el acuático de *Une barque* es más acuático que nunca.

Le gibet (Très lent).— Preguntas del poeta: “¿qué escucho...? Es la campana que tañe ante las murallas de una ciudad, allá por el horizonte, y el esqueleto de un ahorcado enrojecido por el sol que se pone”. Un sí bemol obsesivo, permanente, muy lento, nunca acelerado, nunca ralentizado, en pianissimo: la campana insistente marca la tensión del episodio. Un tema (la queja) se opone a un clima (la campana). El juego de intervalos distantes personaliza ambos discursos, mientras las duras disonancias los matizan, le prestan acritud.

Scarbo (Modéré).— Se reflejan la torpeza, la renquera del gnomo... o del espíritu del poeta dominado por el insomnio y el desvarío. Podría decir-

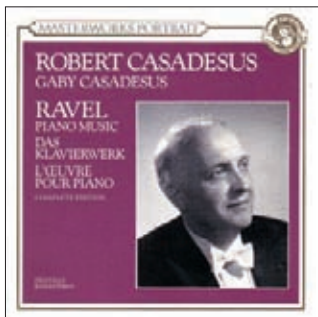
Monique Haas, de Marcelle Meyer? Demasiado nos escuece prescindir de Samson François, genial y arbitrario, con un *Scarbo* que a veces parece compuesto de nuevo, porque *rubatea* como quiere, pero caramba. O de Noël Lee, porque no lo tenemos a mano, pero hemos oído maravillas sobre su ciclo. O de Marguerite Long, legendaria, la que rescató *Gaspard* después de la gran guerra y lo enseñó a tantos; no aparece por ninguna parte. Incluso de Gieseking: claro, es tan “debussyano” que usted le niega sitio entre los ravelianos. Frente a los nombres que incluimos, prescindir de clásicos como Rouvier, Crossley o Février puede resultar doloroso, pero también comprensible, aunque sus integrales rozan la perfección. ¿Y Merlet y Tacchino y Entremont y Lortie? *Hélas!*,

los Mahler que reseña Pérez de Arteaga: eso daba vértigo.

Relacionamos varias referencias con las duraciones. Las cifras son engañosas. Su exactitud no puede medir intensidades, tensiones en cada fermata de *Scarbo*, pedales para las aguas inquietas de *Ondine*, la aridez nocturna en que se dibuja el *Gibet*. Ciertas lentitudes suenan más rápidas que las que realmente lo son. Incluimos dos jóvenes que vienen pegando fuerte (Tharaud y Barto), que no tratamos como “de referencia”.

Robert Casadesus (CBS).

Este pianista y compositor fue amigo de Ravel y dedicó a su obra recitales tempranos. Su integral ha sido considerada ideal durante medio siglo. Su *Gaspard* es brumoso y misterioso (de iniciación a lo ignoto) a base de pedal, de sonoridades en suspenso, y también de



se que es la pieza de bravura del ciclo, si no fuera porque las otras no son sencillas ni en secuencia ni en trama. Es un scherzo de deliberada irregularidad en el que se introducen otras ideas, otros episodios ajenos a la dialéctica scherzotrio. *Scarbo* es un desencadenarse de sonidos vagamente tonales, de trémolos, arpeggios, notas repetidas y obsesivas, de acordes con interválicas distantes, de un cruzarse continuo de las dos manos, de secuencias que se interrumpen, se deshacen, se amontonan. Un scherzo continuamente desmentido, alterado, desgarrado. Acaso *Scarbo* sea pariente cercano del *Gnomo* de Musorgski.

Cuando abundan los clásicos, el pasado tiende trampas. Entre tantas lecturas de *Gaspard de la Nuit*, el pasado ofrece las imprescindibles, de manera que ahoga al presente. Qué hacer. ¿Prescindir de

bélas!, que decimos los franceses cuando no podemos más, como exclaman en el *Carlo Monte* de Jardiel.

Nos dirán: ese apelar a los de antaño evita la incomodidad de detenerse en los recientes. ¿O acaso no reseñó usted con elogio un día las integrales de Angela Hewitt (Hyperion), Michael Endres (Oehms), Alexandre Tharaud (Harmonia Mundi), Jean-Efflam Bavouzet (MDG), o cada *Gaspard* concreto de Thibaudet (Decca), Lonquich (ECM), Aimard (Warner), y de un ultimísimo espléndido, Tzimon Barto (*Ondine*)? Opta usted por lo cómodo: incuestionables del pasado. Así, pontifica cualquiera.

Tiene razón, y si dispone de una de esas integrales o parciales, será ravelianamente feliz. Pero veamos. Los niveles son tan altos... Y si las grabaciones de *Gaspard* son numerosas, no lo son tanto como

“sonido histórico”, antiguo. *Ondine* es una secuencia imparable que parece temerle al vacío. *Gibet* es deliberadamente cansino, no retrato de rutina, sino de marcha que tiene algo de fúnebre y sobre todo de fatalidad asumida con dolor sordo. En *Scarbo* se marcan los contrastes entre pasajes especialmente lentos y una carrera desenfundada. Un contraste muy conseguido, de gran efecto expresivo, un gnomo más “gótico” que cualquier otro. Ninguno de los pianistas aquí seleccionados tiene nada de “romántico”, ni en exposición dramática ni en *rubateo*. Casadesus acaso lo recuerda más, por contigüidad en el tiempo. A Marcelle Meyer, más o menos de la misma edad, le sucede lo contrario.

Marcelle Meyer (EMI).

Atención a esta alumna de Cortot y Viñes que se zambulló en Ravel muy pronto y lo grabó varias veces. Este regis-

tro es de cuatro años antes de su muerte. Qué diáfana es su *Ondine*, qué desolación la de su *Gibet*, qué medido nerviosismo el de *Scarbo*. La propia Meyer parece la ondina, que se revuelve en el agua y en el despecho, pero sin malicia, aunque tampoco con travesura: ondas y ráfagas, virtuosismo con especial claridad. Por el contrario, convierte *Le gibet* en agudo contraste con los poemas extremos, mediante un ralentizar tenso en su abatimiento, abrumado en su laxitud, tal vez retrato de los crepúsculos más tristes. Marca mucho Marcelle Meyer la irregularidad de metros, el retrato de los torpes o apresurados movimientos del gnomo, que tienen que dar a veces impresión de que la solista se adelanta un compás, o de que se recupera un tanto con el siguiente. No marca demasiado, en cambio, la serie de fermatas. Magistral juego de aceleraciones y *ritardandi*. Pedal: lo imprescindible. Claridad, sobre todo, incluso cuando finge confusión.

Hélène Jourdan *Ravel según Ravel*, más o menos al tiempo que grababa su primer ciclo fonográfico raveliano, hoy legendario. En este otro de 1973 hay equilibrio entre la bruma del pasado y la opción diáfana, que no ha hecho más que acentuarse hasta hoy. Es el ideal clasicista raveliano, la referencia refinada y aun así con un punto de misterio a costa de rozar lo hierático. Incluso la imagen de la horca es apolínea. Y esa *Ondine* tiene mucho de hada, por qué no. Perlemuter no llega a tanto como a ennoblecer el gnomo, pero consigue prestarle dignidad y convertir lo grotesco en drama con distanciamiento. Equilibrio, perfección, y aun así cambios de *tempi* y dinámicas que arrebatan.

Martha Argerich (Deutsche Grammophon). Involudable la aparición del disco raveliano de Argerich mediados los setenta, cuando el que firma no podía imaginar que tenía entre manos una referencia para siempre: *Sonatina*, *Valses nobles y sentimentales*,

percinaz y de marcha más doliente sin ser en absoluto romántico; en fin, el *Scarbo* con mayores silencios, fermatas llenas de sentido, un retrato que es caricatura, mas rica en matices.

Ivo Pogorelich (Deutsche Grammophon). Martha Argerich, a mitad de camino entre Don Quijote y Josephine Baker, ha promovido valores nuevos y prohijado jóvenes talentos. Ninguno le salió con el virtuosismo de ese croata que provoca odios y adhesiones. Recuerdo la aparición de aquel LP de DG con la *Sexta Sonata* de Prokofiev y el *Gaspard*. Asistí a la discusión de su candidatura para el IRCA de 1984, y allí ya se veía la irritación que provocaba este mozo. Y, sin embargo, 25 años después de aquel registro, es uno de los imprescindibles, uno de los mayores exponentes de esta página, por claridad de exposición de lo complejo, por virtuosismo clasicista, por elegancia alejada de la bruma. Qué puede importar que Pogorelich haya sido

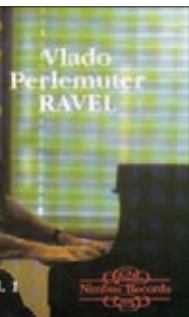
que se obliga al virtuoso no tienen por qué ser una carrera. Pero estos *tempi* especialmente lentos se sostienen a condición de no notarse demasiado esa lentitud al escucharlos y de que ésta se sustente en una tensión como la que el pianista bilbaíno consigue hasta algo parecido a la ansiedad y hasta el suspense. El más lento de los ciclos grabados, asume y presume Achúcarro, en especial ese insuperable *Scarbo*. El más tenso, tal vez. Uno de los seis o siete inalcanzables.

Coda. Para terminar, dos informaciones de interés. Primera. Como es sabido, Ravel orquestó algunas de sus obras pianísticas, y la verticalidad, el color, la orquestación, la rearmatización convirtieron cada una en otra obra. La orquestación es la obra: *Alborada*, *Valses nobles*, *Tombeau de Couperin*... Ravel nunca orquestó *Gaspard*. Porque *Gaspard* tiene ya su propia verticalidad irrenunciable en el piano y una riqueza tal que su orquestación podría ser menoscabo. Marius Constant cayó en la

tentación y orquestó *Gaspard*. Hay registros por ahí. Como el siguiente: Orquesta de París, Eschenbach, más *Tombeau*, *Menuet*, *Pavana*, *Alborada*.

Más otra cosa: Carole Bouquet recita los tres poemas de Bertrand antes de cada pieza orquestal. Y Tzimon Barto toca *Ondine*, porque ese es el sello y porque preparaba la serie completa, que llegó más tarde.

Segunda. Conéctese el aficionado con You Tube y busque los vídeos en que Vlado Perlemuter toca el *Gaspard*, anciano y con enorme agilidad de dedos y concepto. Con una *Ondine* de *tempi* más dilatados que en su registros de los setenta. Una maravilla, en cualquier caso. A menudo se filma lo que interesa: sus manos moviéndose ligeras y veloces por ese teclado del demonio. En esa dirección hallará el aficionado otras sorpresas, entre ellas Pogorelich, con dos de las tres piezas de *Gaspard*, en Japón, a gran velocidad.



Monique Haas (Erato). Esta pianista francesa nace cuando se estrena *Gaspard* y "lo vive" desde muy pronto. Discípula de Casadesus y de Serkin, es gran debussyana y raveliana. No necesitó llegar a 1968 para pasear su Ravel. Haas está más cerca de Meyer que de Casadesus por claridad de exposición. Su *Ondine* es respetuosa hasta el intento de despersonalización, pero los crecimientos quitan el aliento y convierten su lectura en suprema. *Gibet* pertenece aquí a los que encogen el corazón, más por miedo indefinido que por tristeza. Y *Scarbo* es un auténtico retrato con humor, pero un humor ácido, una secuencia sobre todo obsesiva en su expresividad (no expresionista).

Vlado Perlemuter (Nimbus). El polaco-francés Vlado Perlemuter trabajó con el compositor durante más de una década. En 1953 escribió con

Gaspard. Ahora es un clásico, una referencia indiscutible. *Gaspard* tiene algo especial: sus *tempi* se acercan más a los "clásicos de antaño", pero es tal vez la lectura que más juega con las dinámicas, con el matiz, y tiene la *Ondine* más vacilante y más grácil y traviesa, con el estallido final más sorprendente; el *Gibet* más

ingrato con Argerich. Escucharemos encantados los *Gaspard* de ambos.

Joaquín Achúcarro (Ensayo). Con Achúcarro, especialmente en *Scarbo* (le dura mucho más que a nadie), comprendemos que *Gaspard* no puede tocarse con prisas, que esas acumulaciones de notas en el juego de manos a

GASPARD DE LA NUIT

Duraciones: Ondine, Le gibet, Scarbo

Robert Casadesus.	1952	5:52	5:03	9:09
Marcelle Meyer.	1954	6:12	6:25	8:58
Samson François.	1967	7:06	5:09	9:34
Monique Haas.	1968	6:42	5:54	8:53
Vlado Perlemuter.	1973	6:30	6:15	9:01
V. Perlemuter You Tube		7:02	5:53	9:16
Martha Argerich.	1974	6:15	6:37	9:16
Ivo Pogorelich.	1983	7:18	6:48	9:22
Joaquín Achúcarro.	1999	7:40	6:25	10:32
Alexandre Tharaud.	2003	6:31	6:02	9:38
Tzimon Barto.	2006	7:36	6:53	8:44

Labèque, Hough, Belli, Baker

EXPERIMENTOS



STRAVINSKI: Concierto para dos pianos. 5 Piezas fáciles para piano a cuatro manos. Tres Piezas fáciles para piano a 4 manos. Ragtime para piano. 3 Piezas de Los cinco dedos. Valse de las flores para piano a 4 manos. Tango para dos pianos (arr. Victor Babin). **DEBUSSY:** En blanc et noir.

KATIA Y MARIELLE LABÈQUE, pianos.
CD + DVD KML 1112/3 (Harmonia Mundi). 2006. 57'. DDD. **PN**



TSONTAKIS: Man of Sorrows, para piano y orquesta. **SARABESQUE**, para piano solo. **SCHOENBERG:** 6 pequeñas piezas op. 19. **BERG:** Sonata op. 1. **WEBERN:** Variaciones op. 27. STEPHEN HOUGH, piano. SINFÓNICA DE DALLAS. Director: ANDREW LITTON. HYPERION CDA67564 (Harmonia Mundi). 2005-2006. 68'. DDD. **PN**



DEBUSSY: Préludes I. **CRUMB:** Makrokosmos I. ENRICO BELLI, piano. 2 CD WERGO WER6804 (Diverdi). 2005. 85'. DDD. **PN**



GUBAIDULINA: Obra completa para piano: Chaconne, Sonata, Musical Toys, Toccata-Troncata, Invention. DIANA BAKER, piano. STRADIVARIUS STR 33756 (Diverdi). 1994. 54'. DDD. **PN**

Cuatro propuestas sonoras que tienen mucho de experimental. En dos de ellas, se entreveran los compositores. En otra, composiciones e imágenes. En el de Gubaidulina, el experimento es puramente sonoro, y no podía ser de otro modo en esta compositora que siempre arriesga. Aunque el fonograma tenga ya más de una década. Hay en estos recitales guiños, hay una suerte de engaños no engañosos. Qué lío. Veamos.

Trompe l'oeil: Stravinski por Tal Rosner y las hermanas Labèque. Dos discos, un CD y un DVD, con las obras reseñadas en la ficha: una serie de Debussy y varias de Stravinski, menores en algún caso las de este compositor. En el CD, todas las obras. En el DVD, faltan el *Ragtime* y los *Cinco dedos*. Eso sí, ojo al orden en uno y otro caso, se pueden extraviar. Las imágenes de Tal Rosner para el DVD se atienen con rigor a lo que marca la música. Esto es, se mueven y aparecen de acuerdo con la música, aunque se presentan como propuestas ajenas (aunque no contrarias) a lo que las piezas sucesivas de Stravinski y Debussy puedan sugerir. No es para explicado. Pero podemos aproximarnos con palabras: se trata de imágenes concretas que forman una abstracción detrás de otra. Estas abstracciones consisten en secuencias ágiles de imágenes casi siempre urbanas, a veces humanas, en ocasiones incluso se ve a las intérpretes (poco, excepto en el *Tango*), pero nunca se pretenden traducción de lo que suena. Tan sólo eso:

se acomodan a la frase, a la secuencia métrica, al *tempo*. El resultado es bello y tiene interés, aunque sea gratuito. Tiene sentido, aunque no aporte nada a las obras. Se sirve de ellas, por el contrario. Y en ellas brillan, sobre todo, las virtuosas hermanas Labèque. Sorprendente, interesante. Aunque podamos preguntarnos: por qué, para qué. Habría que responder: bueno, por qué no. Rosner se muestra realmente artista, y conste que esto puede interesar más a los amantes de las nuevas experiencias en formato vídeo que a los melómanos. En cambio, lo de Katia y Marielle Labèque interesará al aficionado por poco stravinskiano que sea.

Trompe l'ouïe: Tsontakis y los vieneses. Stephen Hough nos ofrece en secuencia una pieza concertante para piano y orquesta de George Tsontakis, compositor neoyorquino nacido en 1951, junto con obras para piano solo de Schoenberg, Berg y Webern, para cerrar el recital con una pieza para pianista solo del mismo Tsontakis. Es como si Hough nos sugiriera que el mundo sonoro de Tsontakis proviene del vienés. Nada más ajeno a la realidad, por mucho que Tsontakis guste de moverse en numerosas inspiraciones y lleve a cabo citas y homenajes más evidentes que ocultos en obras como *Man of Sorrows*. A quien "vemos" en esta obra es a Debussy, y a quien "tocamos" es a Messiaen. Un Messiaen que ya no tuviera inconveniente alguno en que se advirtiera su parentesco (digamos) impresionista, siquiera en la letra y en la raíz, algo menos tal vez en el espíritu. Y con un nivel de conciencia sonora que no tiene empacho en abarcar escuela tras escuela, una inspiración ojo-de-pep. Habría que tratar con amplitud de esta obra tan interesante, tan ajena a la vanguardia y tan propicia a los momentos de secuencia "sencilla", no lejos en espíritu a los éxtasis de algunos compositores polacos o estonios. No lejos, pero tampoco cerca, y mucho menos con tanto olor a incienso y tanto *pathos*. Con el *kitsch* suficiente, ni una gota más. El que ya tiene de por sí el maestro vienés Messiaen, y en el que abundan los compositores surgidos de esa Europa sumida

hasta hace poco al otro lado de los telones y con una urticaria de espiritualidad que ahora nos pasa factura. Admitamos que Hough juega, pero aceptemos que juega limpio. Es un guiño, un recital con guiño. Virtuosisimo intelectual, si me acepta la expresión. Litton y la Sinfónica de Dallas le acompañan con fortuna en *Man of Sorrows*, la gran obra de Tsontakis que abre el recital. Habrá quien, razonablemente o por intuición acaso sabia, no guste de esta obra. Hough se bate solo con los vieneses y con una última muestra de Tsontakis, *Sarabesque*. Sobresaliente.

Trompe le couple: Crumb y Debussy. Otra vez Debussy, pero ahora de manera explícita. Nos preguntamos si Crumb invita a Debussy a introducirse en la secuencia de su primer cuaderno de *Makrokosmos*, y si por el contrario es Crumb el que se invita a casa de Debussy aprovechando quién sabe qué similitud de inspiraciones. Ha pasado más un siglo, y sabemos desde hace unos cuantos años (o lo sospechábamos, y es ahora cuando lo sabemos) que la gran aportación del siglo fue la de Debussy, del mismo modo que el más grande es Stravinski, junto con Bartók y Shostakovich. ¿Los vieneses? Bueno, sí, también. Queríamos tanto a Alban... Dos CD. Dos libros de piezas breves, no exactamente miniaturas. Uno de Debussy, de 1910, el primero de los dos libros de *Préludios*. Otro, el primer libro de *Makrokosmos* de Crumb, nacido 11 años después de la muerte del maestro francés; obra compuesta hacia 1972. Tengamos en cuenta que, por otra parte, Crumb es uno de los compositores estadounidenses más atrevidos en cuanto a lenguaje, búsqueda de otros sonidos y desafío a las gramáticas vigentes, incluso a sus modas. Ya lo hemos visto en ocasiones en esta misma revista. En fin, cada CD muestra una pieza de Crumb seguida de otra de Debussy, en secuencia rigurosa, perfecta, pero entreverada. Así se agotan las doce piezas de uno y las doce del otro. Y se informan mutuamente, y se interrogan, y se propician y potencian. Y nos hacen interrogarnos y hasta inquietarnos un

poco. ¿Y esto... a qué viene? Deberíamos estar curados de espanto, después de ese medio siglo que se las trae, ese medio siglo que ya dura 60 años. Crumb pensaba al componer su cuaderno tanto en Bartók (el título así lo sugiere) como en Debussy y sus *Preludios*. El excelente pianista Enrico Belli, que saca adelante este proyecto sorprendente que-no-debería-sorprendernos, nos dice en sus notas: "ambos ciclos tienen su origen en la misma visión sacra del cosmos y el mismo sentimiento panteístico, terrestre el de Debussy, celeste el de Crumb". Belli da más detalles, para sugerir "qué es esto". Un estudioso acaso daría datos de las gramáticas de cada ciclo y

de su unión, para sugerir "cómo es esto". Preferamos las explicaciones de Belli, al menos hasta oírlo. Al oírlo, además, al escuchar estos dos CD, quedamos convencidos, sin duda alguna. Esto tiene mucho que oír, aunque hayamos escuchado muy a menudo el primer libro de *Preludios* de Debussy.

Trompe le silence: Gubaidulina al piano. Es escasa la obra de Sofía Gubaidulina para piano solo, si la comparamos con su obra orquestal o de cámara. Nadie pretenderá que estos cinco títulos (1952-1974) resuman el itinerario creativo de la compositora tártara. Lejos de ello, se trata de obras que aprovechan muy

bien lo que es el piano (sin forzarlo, sin prepararlo, nada de eso), lo que es el sonido pianístico para utilizar el puro color del instrumento (casi nunca de manera percutida), y para jugar con el silencio como elemento sustancial del discurso. El silencio no sólo como repentina fermata que es parte del discurso sonoro. También el silencio como ámbito del que proviene el discurso y al que se dirige. Muy a menudo, en todas y cada una de las cuatro primeras obras (no es la brevísima *Invention*, que cierra el CD), el discurso, sugerente y bello, se mueve en torno a lo *pianissimo*, para levantar cabeza en contadas ocasiones. Atención

a esta obra grande, la *Sonata*, que domina el recital, porque ahí hay mucho de lo que decimos. Pero también en las miniaturas de los *Musical Toys*, que a veces extreman ese vuelo alrededor de lo inaudito. Desde luego, este recital tiene un sentido más amplio, pero eso es lo que sorprenderá al público aficionado a la música del siglo que se fue: sorprendentemente, nada de percusión al piano; sorprendentemente, un juego de dinámicas de una gran sabiduría poética más que técnica (diría yo). Excelente Diana Baker ante esta integral pianística de Gubaidulina.

Santiago Martín Bermúdez

Gala

GENCER Y OTRAS SOPRANOS

La nueva oferta de Gala (distribuidor: Diverdi) tiene una protagonista importante como es Leyla Gencer, en dos obras totalmente distintas. La gran soprano turca hizo una importante carrera, que quizá no tuvo la resonancia que merecía en función de coincidir con las grandes de la época. Su repertorio fue muy variado y va desde el belcantismo a las óperas veristas, demostrando en todas versatilidad y capacidad expresiva. La primera propuesta es *La dama de picas*, de Chaikovski



(GL 100 792), en una representación en La Scala de Milán, el dos de febrero de 1961, en versión italiana, donde la Gencer hace una recreación de Lisa, construyendo un personaje lleno de detalles desde la inocencia inicial al sufrimiento y a la desesperación que la lleva al trágico final, con un fraseo sutil al inicio y de gran fuerza al final. Antonio Annaloro es un tenor correcto que pone pasión al personaje de Hermann (Aquí Ermanno), pero al que le falta una mayor variedad y capacidad de tensión para reflejar las vivencias del atormentado militar. Completan el reparto la correcta Marianna Radev, el siempre efectivo Ivo Vinco, la buena línea de Adriana Lazzarini y el quasi perfecto fraseo de Sesto Bruscantini, impecable Ielets-

ki, todos bajo la dirección del competente Nino Sanzogno, en una versión que resalta tanto los momentos líricos como los dramáticos.

La segunda propuesta es *La battaglia di Legnano*, de Verdi (GL 100591) dada en Trieste el ocho de marzo de 1963, donde Leyla Gencer confirma la gran versión del rol de Lida, que ya habíamos oído en su prestación en Florencia cuatro años antes, y podemos describirlo desde la sutileza inicial al dramatismo final, con todo tipo de detalles, a los que une su seguridad en las agilidades y en el registro agudo y su capacidad para brillar en los concertantes. El resto del reparto está integrado por João Gibin, con bello timbre y estilo algo limitado, Ugo Savarese, correcto barítono y Marco Stefanoni, con buenos medios pero con refinamiento mejorable, con el efectivo Francesco Molinari Pradelli, en una versión de cierto efecto. Como bonus se incluye una selección de *I vespri siciliani*, donde brilla nuevamente Gencer.



Lo más completo de esta propuesta es *Roméo et Juliette*, de Gounod (GL 100.788) procedente de una gran velada en Chicago en 1982, con una pareja estelar, maestros en el fraseo, como son Mirella Freni y Alfredo Kraus. La soprano italiana

plantea el personaje, resaltando su sencillez y desconocimiento del mundo, al inicio, para luego descubrir el amor, pero también el odio, con esa musicalidad innata y esa capacidad de dar un estilo aristocrático a cada frase. Kraus es el tenor seguro, elegante y con una total inmersión en el personaje, al que dota del aire romántico y enamorado, realizando cada palabra hasta conseguir la perfecta expresión. Sesto Bruscantini es el barítono siempre efectivo, remarcando la humanidad del Frère Laurent, acompañados del correcto J. Patrick Raftery y del buen hacer de Judith Serra, con una dirección de Robin Stapleton que sabe resaltar los momentos melódicos y dar una cierta fuerza a los más densos. El bonus que se acompaña nos muestra otro planteamiento de la obra con el extrovertido Franco Corelli y la musical Gianna D' Angelo.



Gemma di Vergy no es de las mejores obras de Donizetti y si no se cuenta con grandes figuras, como la grabación existente de Montserrat Caballé, los resultados quedan algo diluidos. Esta versión se hizo en la patria del compositor el siete de octubre de 1987 (GL 100790) y está protagonizada por Adriana Maliponte, soprano de correcta línea, aunque le falta algo de fuerza en la

protagonista, al igual que Octavio Garaventa y Luigi De Corato, con una dirección algo plana de Pert Meditz. Siguiendo con la soprano, se incluyen unos fragmentos de *Poliuto*, con resultados parecidos.



Cierra esta oferta un disco dedicado a Cristina Deutekom, (GL 344) soprano holandesa, que tuvo su gran momento en la década de los setenta y que actuó en el Liceo en varias obras, entre ellas *Lucia di Lammermoor* en dos ocasiones, al lado de tenores como Pavarotti y Kraus y que además ha sido una de las más seguras Reinas de la Noche de su generación. Se trata de una voz lírico-ligera, con un timbre muy penetrante, que poseía un registro agudo espectacular, con un peculiar estilo de enfocar las agilidades, que podía extrañar, pero que era efectivo, seguro y transparente. Se proponen dos selecciones de *Attila* e *I masnadieri*, donde muestra su brillantez, con un estilo correcto y una intención suficiente. En la primera le acompañan el interesante Jerome Hines y los correctos Cornelius Ophof y Ruggero Bondini, y en la segunda, que procede de Bilbao, el apasionado tenor Pedro Lavirgen y cantantes interesantes como Matteo Manuguerra y Bonaldo Giaiotti.

Albert Vilardell

Medici Masters

MÁS MADERA HISTÓRICA

La empresa norteamericana Medici Arts (distribuidor: Diverdi), que adquirió en 2006 la división audiovisual de IMG Artists y pasó a editar los sellos BBC Legends y Royal Opera House Heritage, ha resuelto ahora añadir más leña al mercado de las grabaciones llamadas históricas con una tercera colección. Medici Masters, ese es el nombre que ampara a estas nuevas criaturitas cincuentenarias. Llegan bien reprocesadas y presentadas. Ofrecen obras que nunca habían aparecido en disco así como otras que por primera vez lo hacen en condiciones, técnicas y legales, limpias. Sus carpetillas contienen acertados comentarios en los tres idiomas habituales. Y hay que reconocer que la primera andanada ha sido fuerte tanto por el número como por la calidad de sus ejemplares. Mentamos en primer lugar los que tienen como formación protagonista a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia (WDR Sinfoniorchester Köln), una agrupación nacida en 1947 con los auspicios de los aliados. Las mejores batutas de su tiempo y los más destacados solistas pasaron por su sede. En la consecución de este logro cabe citar la figura del pianista Eigel Kruttge, director adjunto del departamento de música de la emisora, que supo atraer hacia ella a varias figuras que había conocido antes como intérprete.



Tres de los discos están dedicados al arte de Erich Kleiber. El director abandonó Alemania (y la presión nazi) en 1934 y Europa cuatro años más tarde para establecerse en Sudamérica durante una década. Cuando regresó al viejo continente no se ligó a ningún puesto fijo. Entre las formaciones que dirigió entonces se encontraba la orquesta radiofónica de Colonia. El primer encuentro tuvo lugar en noviembre de 1953; el final en enero de 1956. Sería ésta la última aparición pública del maestro. Se dice que orquesta y director mantuvieron una relación tensa, pero también entregada y fructífera. El disco MM011-2 contiene una intere-

sante muestra del proceso de este vínculo, pues ofrece fragmentos (cinco minutos y medio) de los ensayos del Finale de la *Sinfonía n.º 39* de Mozart. Kleiber es insistente, puntilloso incluso, pero sabe lo que quiere. ¡Y vaya si lo consigue! El vienés afila y tensa el discurso hasta el límite. Un paso más lo convertiría en hiriente. Pero se queda justo en el punto de máxima vitalidad. El dedo de su música se dirige al cerebro del oyente con tal determinación que es inevitable permanecer con los oídos bien abiertos. Su Mozart es arrebatador. Toda la referencia citada se dedica al salzburgués: aparte de la *Sinfonía n.º 39*, el *Concierto para oboe* (Lothar Faber como magnífico solista), cuatro danzas alemanas (divertidísimas) y la *Sinfonía n.º 36*, en esta ocasión (la única de las que comentamos) con otra orquesta radiofónica, la de Stuttgart. Texturas aireadas pero fibrosas y una capacidad interminable para hacer comprender a cada instrumentista lo que es esencial. No hay atril que llegado el caso no se transforme en el cantante idóneo (no en vano Kleiber nos sirvió una de las *Bodas de Figaro* más importantes de la discografía). Mozart (*Sinfonía n.º 33*) también aparece en la referencia MM0003-2, en lo que fue resultado de la primera colaboración entre el director y los de Colonia y preludio de todo lo bueno que iba a venir después. En el mismo compacto, la obertura de *Euryanthe* de Weber y la *Sexta* de Chaikovski. Si la obertura resulta proteica, pimpante y misteriosa en su justa medida, la sinfonía es un prodigio de expresividad desde el respeto escrupuloso a la partitura. Una *Patética* sin amaneramientos cuyas alturas ya quisieran alcanzar muchos de los grandes de hoy en día. Beethoven era otra de las especialidades de Kleiber, que dejó una versión de estudio de la *Quinta* (1953) y dos de la *Sexta* (1948 y 1953). Las que propone Medici Masters son de abril de 1955 (MM002). La *Pastoral* mantiene en el primer movimiento de nuevo esa característica flexibilidad *cantabile*, libre en apariencia, rigurosa en su concepción. No funciona igual de bien el segundo: menos envolvente, le falta

algo de soltura. Pero la tormenta es alucinante y de ahí al final hay momentos sublimes. Especialmente apasionantes las transiciones dinámicas. La *Quinta*, si bien quizá no alcanza cotas tan extraordinarias, mantiene una regularidad sobresaliente. Los movimientos finales de ambas son dilatados pero firmes.



Seguimos con Beethoven pero cambiamos de especialista. Le toca el turno a Kleiber.

Su paso por Colonia tras su regreso a Europa en 1954 contribuyó en no poca medida a su renacimiento artístico. Medici Masters le dedica otros tres discos. En uno de ellos (MM015-2), la *Missa Solemnis*. Versión de junio de 1955 con la orquesta y coros de la ciudad renana (apoya el Coro de la Radio del Norte de Alemania) y cuatro solistas que están magníficos: A. Kupper, S. Wagner, R. Schöck y J. Greindl. Dos décadas llevaba por entonces Kleiber sin interpretar la obra públicamente, aunque sí había realizado cuatro años antes una grabación de estudio, opción que repetiría en 1965. La que nos ocupa no desmerece de estas dos y es todo lo natural que puede ser una versión de tan *diabólica* partitura. Natural, expansiva y poderosa. ¡De qué forma lleva Kleiber a cada uno de los músicos, desde el flauta hasta el último bajo! Como si tuviera agarrado a cada uno de donde más le duele y le invitara, despiadada y tiernamente a la vez, a hacer arte. Es curioso comparar los acabados de Kleiber y de Kleiber: si el primero hace crecer la música desde dentro, como a partir una línea medular, el segundo la talla desde fuera, a facetadas precisas que sólo conservan el material más puro.

Los que no conozcan el paño o los que tengan catalogado a Kleiber como un director de *tempi* lentos quizá se sorprendan de que en un mismo disco (MM001-2) quepan en versiones suyas la *Cuarta* de Bruckner y el *Don Juan* de Strauss. La respuesta está en que la interpretación de la sinfonía, por cierto en la

edición que Nowak prácticamente acababa de publicar entonces, es veloz donde las haya (55 minutos). De las cinco versiones de Kleiber que se han comercializado en disco ésta es la tercera, es decir, la de 1954. Lectura condensada, fluida, nunca atropellada, ilustradora tanto del detalle como de la estructura, sin duda ganaría enteros si su sonido tuviera un punto más de carne. Merece la pena conocerla en cualquier caso. Los metales de la orquesta rinden a un nivel extraordinario. De febrero de 1956 es la versión de *Don Juan*, afilada, imperiosa, cruda, de las que convencen más a cada escucha.

Las que sí arrastran desde el comienzo son las versiones contenidas en MM005: obertura de *Egmont*, *Primera* de Brahms y *Kindertotenlieder* con George London como barítono. Todos son registros de 1955, de mayo el de la obra de Beethoven, de octubre el resto. Las dos primeras partituras fueron grabadas no muchos meses después en estudio con la Philharmonia y son de sobra conocidas. Pero la verdad es que estas versiones alemanas no les pierden la cara por lo que tienen de franqueza y desenvoltura (esa espontaneidad todo rigor de Kleiber). Las pifias, que las hay, no hacen menos interesante este ejemplar, que se completa con unos *Kindertotenlieder* magníficos. No sólo para *kleiberómanos*.

Con Mitropoulos es como si de alguna manera regresáramos a Erich Kleiber. El griego fue director asistente en la Staatsoper de Berlín (1921-24) cuando el vienés mandaba allí. Quizá algo se contagiaron, porque parecen compartir el mismo sentido de la tensión medular y de la elocuencia lírica. Sólo que el primero es más bullicioso y crepitante. Es lo que se demuestra en las dos sinfonías de Mendelssohn, *Tercera* y *Quinta*, que se hayan en la referencia MM014-2. La *Escocesa* fue grabada en 1960, prácticamente una semana antes de que la muerte le sorprendiera a Mitropoulos ensayando la *Tercera* de Mahler en Milán. La *Sinfonía de la Reforma* es de 1957. El director griego las domina incluso cuando, y lo hace con frecuencia, las lanza al galope.

Puede trastabillar, pero no caer. Y el subidón de adrenalina merece la pena. Tanto estas obras como la Obertura y Allegro de la sonata *La sultana* de Couperin, en bellissimo arreglo de Milhaud, ven ahora la luz por vez primera en una edición autorizada y totalmente recomendable.



En los años en los que Ferenc Fricsay estaba dando lustre a otra orquesta radiofónica, la de la RIAS de Berlín (1948-54) encontró tiempo para acercarse a Colonia, donde *preparó* sus grabaciones comerciales para DG de dos de las obras que contienen la referencia MM020-2: *La consagración de la primavera* y el *Divertimento para orquesta de cuerdas* de su compatriota Bartók. Ambas datan de 1953. En calidad de sonido vence el *Divertimento*. Pero la música gana con ambas: de cada compás se desprende un humanismo profundo, un poder narrativo cálidamente persuasivo que lo compensa todo. La versión del ballet es especialmente adecuada para quienes estén acostumbrados en *Sacres* mecánicamente perfectas. Fricsay es sabiduría y flexibilidad, un poco a la manera de Furtwängler, con el que también guardaba cierto parecido físico. Imaginarlo ataviado con esa especie de bata de empleado de economato que acostumbraba a llevar al lado del aristócrata Grumiaux es esbozar una sonrisa. Pero no hay más que escucharlos juntos para darse cuenta de que comparten una misma nobleza. Es lo que ocurre en su versión lírica y exacta de 1951 del *Concierto para violín* de Stravinski que abre el disco. Por cierto que esta es una de las fechas más tempranas de las que se comentan aquí. No cabe duda de que la orquesta fue ganando quilates con el transcurso de los años.



Cuatro grandes pianistas para seguir. Cuatro estilos unidos por una resolución nítida. Pianismo sin nebulosas. Como siempre, la dama primero. Se trata de la inefable Clara Haskil, que fue pareja artística de Grumiaux (se dice que éste no admitió muy elegantemente

los devaneos, artísticos también, de la pianista con Isaac Stern) y que, además, interpreta en este ejemplar una obra bajo la batuta de Fricsay. Todo el compacto (MM004-2) está dedicado a Mozart, compositor al que Haskil se consagró de manera especial en los últimos años de su vida, aquellos en los que le llegó, por fin, el merecido reconocimiento internacional. Fricsay la dirige en el *Concierto n.º 19* (1952) y Ackermann en el *n.º 9* (1954). Las *Variaciones sobre un minuetto de Duport*, grabadas en el Festival de Besançon (1956) cierran el programa. ¡Cuántísima belleza! Si no conocen a Haskil, comprese este disco ya. Y si la conocen, pues también, qué se le va a hacer. El sonido es muy bueno (la primera vez que se comercializan estas versiones recurriendo a las cintas originales de la WDR) y la interpretación, con sus resbalones y todo, genial. Haskil poseía una de las más tiernas y mágica pulsaciones que se puedan escuchar y consigue que la piel del alma se nos erice con cada una de sus notas.

El francés Robert Casadesu registró trece de los conciertos para piano de Mozart. En la referencia MM010-2 se hace cargo del *n.º 24* (1960), cadencias de Saint-Saëns, y del *n.º 27* (1958), en ambos casos bajo la batuta de Szell, con quien realizaría versiones de estudio (con la Orquesta de Cleveland) para Columbia poco tiempo después. En la discografía del pianista se conservan otras interpretaciones de estas mismas obras, pero no deja de ser esta una buena ocasión para disfrutar de su toque preciso, acerado y a la vez sutil, suelto y lírico al mismo tiempo. Szell, ya se sabe, pura determinación. Brillante, espléndido, está Casadesu en otra obra varias veces recogida por el disco en lecturas suyas, la *Pieza de concierto para piano y orquesta en fa menor* de Weber, en este caso bajo la batuta del poco conocido director alemán Romanus Hubertus (1906-69). La sesión se grabó en marzo de 1953. Las tres versiones ven la luz por vez primera.



También constituyen novedad las que se encuentran en el disco catalogado como MM017-2, dedicado a la figura de Walter

Giesecking. El franco-alemán se marca una cadencia propia en el primer movimiento del *Cuarto Concierto para piano* de Beethoven que por sí sola justifica el interés del ejemplar. Le dirige en esta ocasión (septiembre de 1953) Joseph Keilberth. Dos años antes y otros dos después grabó la obra con Karajan y Galliera respectivamente. Con Karajan registró también el *Concierto en la menor* de Schumann, en este caso dos años después de la versión que comentamos ahora, que es de enero de 1951 y dirige Günter Wand. Y no son las únicas interpretaciones de las mismas obras que conserva la discografía de Giesecking. El caso es que estas son magníficas. El sonido en el concierto beethoveniano es francamente bueno y la versión equilibrada como pocas, muy alejada de ese patetismo con el que a menudo se le ha cargado. Algo más deficiente resultan las tomas de la obra de Schumann, pero el pianismo perlado, transparente y exacto (salvo sus ligeros patinazos, que también los tiene) de Giesecking y la sabiduría constructiva de Wand lo compensan todo. Aún baja un peldaño la calidad del sonido, sin que en ningún momento esto sea un escollo para su disfrute, en los últimos cuatro cortes del disco, recogidos el 24 de octubre de 1948 en Estocolmo. Disfrute porque eran especialidades del pianista: *La plus que lente* y *Danse (Tarentelle styrienne)* de Debussy, *Jeux d'eau* de Ravel (magistral interpretación) y extractos de la *Partita n.º 1* de Bach.

De la relación de Backhaus con el *Emperador* de Beethoven hay una decena de muestras en disco compacto, tres de ellas de estudio. Esta (MM006-2), muy bien grabada, es nueva. Data de junio de 1956 y la dirige Solti. El alemán (¡72 añitos!) pone la elasticidad y el húngaro la energía (y también su buena dosis de adaptación a la impresionante espontaneidad rítmica del pianista). Combinan bien y hacen que la versión sea como poco interesante, sobre todo en lo que atiende a los movimientos extremos (Backhaus se encanta un poco a sí mismo en el Adagio central). La *Waldstein* (Bonn, 1959) y siete de los *Estudios op. 25* de Chopin (Lugano, 1953), serán dos platos recomendados especialmente a los *backhausadictos*.

Con el Cuarteto Amadeus abandonamos la orquesta pero

no la WDR. La actividad del conjunto (cuarenta años, 1947-87, con los mismos componentes) fue intensísima: clases, conciertos, grabaciones, retrasmisiones radiofónicas... Precisamente de la Radio de Colonia proceden un *Cuarteto n.º 18 en la mayor, K. 464* de Mozart y un *Cuarteto n.º 12 en mi bemol mayor, op. 127* de Beethoven. Son de febrero de 1956 y se ofrecen en la referencia MM007-2. Demuestran que al final de su primera década de existencia el Amadeus ya había alcanzado una gran maestría. ¡Vaya directo! *Vibrato* contenido, desenvoltura precisa en fraseos y acompañamientos, refinamiento dinámico, perfecto encaje rítmico. Si bueno es su Mozart, su Beethoven es fascinante.



Dejamos ya Colonia y pasamos al filón de los archivos de EMI, donde Medici Masters, a partir de las cintas originales, rescata materiales preciosos. Casi todos tienen como protagonistas a las orquestas londinenses. No el protagonizado por Carl Schuricht (1880-1967), que en 1965 y recientemente retirado de las interpretaciones en vivo, registró *Tercera* de Bruckner (versión de 1890) al frente de la Filarmónica de Viena. A pesar de que Schuricht fue un reconocido bruckneriano, nunca abordó esta sinfonía en directo, lo que añade más interés a una ya de por sí estupenda versión, excelentemente remasterizada. El disco (MM016-2) se completa con la que fue primera aproximación del maestro alemán a la *Sinfonía n.º 86* de Haydn. Lo hizo dirigiendo a la Orquesta de la Radio de Stuttgart en concierto efectuado en mayo de 1954. Como Schuricht nunca grabó en estudio las sinfonías de Haydn, este documento es precioso. Un Haydn cargado de energía y tierna rusticidad.

Por primera vez en CD (MM019-2) podemos disfrutar de una *Pastoral* de Beethoven y una *Júpiter* de Mozart por el apolíneo Sir Adrian Boult (1889-1983) al frente de la Orquesta Filarmónica de Londres. De 1977, ¡el director casi nonagenario!, la primera, y de 1974 la segunda. Pura elegancia, una lección de equilibrio y de majestuosa sencillez.

La referencia MM009-2 está consagrada a la música

rusa en versiones de otro Sir, Eugene Goossens (1893-1962): *Obertura de la Gran Pascua rusa* de Rimski, *El poema del éxtasis* de Scriabin e *Islamei* con la Philharmonia y *Cuadros de una exposición* de Musorgski-Ravel con la Royal Philharmonic. Las tomas son de 1956 y 1957, muy cercanas a la época en la que turbios asuntos relacionados con la vida privada del director (cosas de... ¡brujas!) frenaron su carrera. Goossens grabó bastante aunque hoy permanece un tanto olvidado, y estos documentos en concreto nunca se habían presentado en CD. Son versiones de un colorido vivo y espeso, pero a la vez flamígero. Tan persuasivas que uno no duda en arrojarse a las llamas.



Dos obras de Chaikovski en MM 018-2, ambas dirigidas por el polaco Paul Kletzki: una *Patética* con la Philharmonia (1960) y un *Concierto para violín* con

David Oistrakh grabado en el Festival de Estocolmo el 28 de septiembre de 1955. La obra concertante, si no nos equivocamos, no había aparecido antes en disco y viene a enriquecer de manera notable la discografía del violinista ruso, que se mueve con la seguridad del mejor por la endiablada parte solista. La sinfonía está conducida con un aliento romántico arrebatador.

A Tullio Serafin está dedicada la referencia MM008-2: oberturas y preludios de Verdi (*Visperas*, *Traviata*, *Forza*, *Nabucco* y *Aida*), Donizetti (*Linda de Chamounix*, *Don Pasquale*), Rossini (*Cenerentola*) y Bellini (*Norma*), con la Royal Philharmonic, la Philharmonia y la Orquesta del Teatro de la Scala en grabaciones que van desde 1959 hasta 1961. Muy buen sonido para unas versiones que el especialista italiano borda en una síntesis perfecta entre lirismo y dramatismo.

Del estadounidense Thomas Schippers (1930-1977) Medici Masters trae por vez primera al disco compacto una

juvenil versión (casi con los aires y el brillo de Broadway) de la *Quinta* de Prokofiev con la Philharmonia (1957); una chispeante obertura de *El asedio de Corinto* de Rossini con la London Symphony, extraída de la conocida grabación protagonizada por Beverly Sills, y, para finalizar, con la Orquesta Alessandro Scarlatti de Nápoles, en tomas de 1955, obras de Vivaldi (*Sinfonía al Santo Sepolcro*). Durante (*Concierto n.º 5 para orquesta de cuerdas*) y Salieri (obertura de *Axur, rey de Ormus*). Son tres regalos para los oídos que demuestran que Schippers tenía el don de la expresividad lírica y que si la muerte no se le hubiera cruzado tan temprano ocuparía uno de los lugares más destacados en el panorama de la dirección musical del siglo XX. El número de catálogo: MM012-2.

El *free lance* Shura Cherkasski (1909-95) pasó la mayor parte de su carrera sin ligarse durante mucho tiempo a ningún sello discográfico. Los que rescata Medici Masters datan de los años centrales de la

década de los cincuenta, época en la que el pianista ruso grabó para His Master's Voice. Se trata de los *Conciertos Primero* de Shostakovich y *Segundo* de Prokofiev. Al frente de la Philharmonia encontramos a Herbert Menges, un tanto blandito. Pero quien está impresionante y hace que el disco (MM013-2) merezca realmente la pena es el solista, sobre todo en su versión del tremendo reto que supone la obra de Prokofiev. No se puede imaginar arranque más terno que el concebido por Cherkasski, quien a partir de ahí pule todas las aristas con una esponjosa musicalidad (¡vaya uso del pedal!) que ahora ya no se encuentra. Las piezas que completan la entrega reciben un tratamiento inteligente y delicioso (riquísimas gamas de color y dinámica). Pura diversión: *Tres piezas chinas* de Abram Chasins, *Toccata* de Poulenc, *Circus polka* de Stravinski y una bagatela de Beethoven.

En fin, madera noble.

Rafael Díaz Gómez

Melodiya

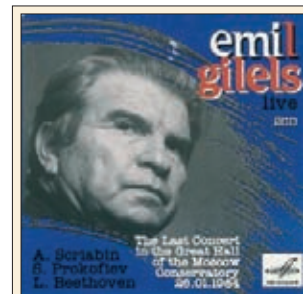
GILELS EN MOSCÚ

Melodiya (distribuidor: Diverdi) nos ofrece cuatro álbumes dobles de recitales moscovitas del gran Emil Gilels, celebrados entre 1976 y 1984. Verdaderas joyas, que suenan muy bien, aunque, a casi 20 euros cada álbum cabe reprochar algún detalle cutre, como la parca presentación y la más parca duración, que puede apreciarse en las fichas. En realidad las duraciones de los álbumes apenas llegan o sobrepasan por muy poco los 90 minutos de música, de forma que aunque sean dos discos, en realidad duran casi como uno. Pero si aplicamos algo de generosidad y nos olvidamos del tema crematístico, la cosa es más que enjundiosa.

El primer recital (MEL CD 1001130, 1976), ofrece sensacionales interpretaciones de Beethoven (*Sonatas n.ºs 12 y 16*), Schumann (*Toccata op. 7*), Brahms (*Baladas op. 10*) y Liszt (*Rapsodia húngara n.º 2*). Versiones

de un impulso, poderío, sutileza y autoridad tremendas, no sólo en sus ya bien conocidos Beethoven y Brahms, sino en la contagiosa vitalidad y elegancia (esto sí es virtuosismo de primera) de la *Rapsodia lisztiana*. El principal inconveniente del segundo recital (MEL CD 1001131, 1977) es que se repiten las *Baladas* de Brahms (por supuesto no es la misma grabación, pero la lectura no difiere mucho de la del año anterior; si acaso esta segunda tiene más roces), que se completan con obras de Schumann (las no muy frecuentes *4 Piezas op. 32*, dichas con un exquisito lirismo) y Chopin (*Polonesas op. 40, n.º 2 y op. 53*, *Sonata n.º 3*, *Estudio en la bemol mayor n.º 2*, de *Tres nuevos Estudios*, interpretaciones todas ellas de gran calado, poderío y contagiosa intensidad expresiva). Recital estupendo, aunque puestos a elegir, creo que el primero es aún mejor. El tercer recital (MEL CD 1001132, 1980) nos devuelve a Beethoven (*Sonatas n.ºs 7 y 25-27*, *Variaciones op. 35*), con el breve complemento de Henselt (*Estudio en*

sol mayor) y Liszt (*Estudio n.º 5 de Grandes Estudios sobre Paganini*), y con él vuelve el excelso nivel del primer concierto. La autoridad de Gilels en Beethoven se agiganta una y otra vez, con versiones excepcionales de la *Op. 10, n.º 3* o de *Los adioses*, pero también de la más breve y exquisitamente lírica *Op. 90*. Interpretaciones poderosas, vibrantes, intensas, de un pianista formidable y un músico extraordinario. El último álbum (MEL CD 1001133, 1984) cubre el último recital que el artista ofreció en la Gran Sala del Conservatorio Moscovita, en enero de 1984, un año antes de su prematura muerte. El enigmático, apasionado mundo de Scriabin (*Sonata n.º 3*, *5 Preludios op. 74*) queda aquí admirablemente captado: sirva de ejemplo el irresistible Presto con fuoco final de la *Sonata*. Tempestuosa, un verdadero *tour de force*, su Prokofiev (*Sonata n.º 3*): una interpretación en la que uno termina irremediadamente al borde de la silla. Y, finalmente, el Beethoven más ambicioso y complejo, el de la *Hammerklavier*, en una inter-



EMIL GILELS. Pianista. El último recital en el Conservatorio de Moscú.

Obras de Scriabin, Prokofiev y Beethoven.

2 CD MELODIYA MEL CD 1001133 (Diverdi). 1984. 85'. ADD. B PM

pretación grandiosa, épica, donde el pianista no rehúye los riesgos y vierte todo su temperamento. En resumen, cuatro álbumes estupendos, absolutamente recomendables pese a la canija duración individual de cada disco. Documentos artísticos de primerísimo orden.

Rafael Ortega Basagoiti

Andromeda

ELLOS Y LOS SUYOS

Siempre es oportuno volver la mirada atrás para revisar los legados de aquellos artistas que marcaron época, normalmente para aplaudirlos, pues si lo hicieron fue porque supieron anticiparse a su tiempo y afirmaron las bases sobre las que se asienta la interpretación moderna. Sean o no nuestros favoritos, nunca está de más conocerlos. Este póquer de ases que nos propone la casa Andromeda y que distribuye Diverdi es en ese sentido paradigmático; los cuatro pianistas son legendarios y abrieron muchos caminos en los repertorios que abarcaban en estos álbumes, que en la mayoría de los casos les eran afines. Vayamos por partes.

Artur Rubinstein (1887-1982) era polaco, como Chopin. Vivió muchos años, pero en su juventud le pudo la indisciplina. Se dejaba llevar por el placer ("grandes vinos y guapas mujeres"), confiando antes en el talento que en el estudio, hasta que a mediados de los años treinta, recién casado y con una hija, dio un giro a su carrera y al fin encontró su camino, al menos en lo musical. Cuando llevó al disco la integral de las *Mazurcas* de su compatriota a finales de la década (2 CD, 5031) era ya uno de los más grandes; el sonido es en ella de una belleza distinguida, el fraseo noble, elegante, cuidadísimo, y la variedad de matices exquisita. No queda una sola nota al aire. Es pura poesía de salón. Cabe preguntarse si estos pentagramas han estado alguna vez mejor servidos.

El húngaro György Cziffra (1921-1994), lisztiano si lo hubo el siglo pasado, tuvo

desde luego unos inicios menos fáciles, marcados por la guerra y la ocupación soviética de Hungría. Durante años se mantuvo tocando en los cafés de Budapest, hasta su arresto por motivos políticos en 1950. Al poco de salir de los campos de trabajo ganó el premio Franz Liszt y entre 1956 y 1957 realizó una serie de grabaciones de las que se hace eco el siguiente álbum (2 CD, 5088). El pianismo de Cziffra coincide con el de Rubinstein en un punto: la genialidad. Por lo demás, es muy otro: un toque brillante, un arrollador poderío técnico y un virtuosismo verdaderamente asombroso, en absoluto ajeno al contenido emocional de las obras. El Liszt del siglo XX, si se quiere. En el programa conviven obras muy populares del autor húngaro, la *Fantasia en fa menor* de Chopin, *Islamei* de Balakirev y las *Fantasiestücke op. 12* de Schumann con unas fascinantes (y algunas tal vez discutibles) transcripciones suyas y unas improvisaciones sobre temas de *Guillermo Tell* de Rossini.

Otro genial músico, Wilhelm Backhaus (1884-1969), es un pianista particularmente asociado a la música de Brahms, a quien llegó a conocer en su juventud. Por ello, en el recital acogido en el siguiente volumen (2 CD, 5043) se imponen los registros del *Op. 118* y las diversas piezas extraídas de distintos corpus. Son grabaciones de 1956, es decir, de cuando el alemán superaba la aún sólida y los dedos rara vez le fallaban. Backhaus seguía la partitura con rigor, contenido *rubato* y severa expresividad.



CHOPIN: Mazurcas. ARTUR RUBINSTEIN, piano.
2 CD ANDROMEDA 5031 (Diverdi).
1938-39. ADD. **PE**



GYÖRGY CZIFFRA. Pianista.
Obras de Liszt, Chopin, Balakirev y Schumann.
2 CD ANDROMEDA 5088 (Diverdi).
1956-57. ADD. **PE**

Sabía ser sensible sin caer en lo sensiblero, por lo que decidía un Brahms honesto, claro y sereno, es decir, ideal. En el doble compacto caben también Schubert, Schumann, Chopin y, sobre todo, Bach, de quien se rescatan la *Suite inglesa n.º 6*, la *Suite francesa n.º 5* y dos preludios con su correspondientes fugas.

El cuarto en discordia es nada menos que Walter Gieseking (1895-1956), probablemente el más imperfecto de todos ellos, quizá por ello el más humano. Sus interpretaciones mozartianas fueron mercedadamente aplaudidas y el primer volumen de la integral de sus grabaciones del compositor austriaco (5 CD, 5051), con medio siglo a sus espaldas, sigue sorprendiendo por la espontaneidad de las lecturas, la calidez del fraseo, la viveza de los *tempi* y, sobre todo, por un vuelo poético de fino y delicado lirismo. Sonatas, minuetos, variaciones y fugas configuran el menú. La entrega dedicada a Schumann

(2 CD, 9009), que recoge registros de entre 1938 y 1947, nos muestra al pianista alemán en plenitud de medios. La versión del *Carnaval*, limpia y llena de fantasía, es de referencia, sin rodeos. En la *Kreisleriana* hay roces, pero la fuerza de los contrastes, la variedad de matices y el agitado dramatismo de algunos pasajes se imponen de inmediato, mientras de las lecturas de la *Fantasia en do mayor* y de la *Sonata en fa sostenido menor* basta decir que alcanzan un nivel parejo, esto es, igualmente sublime.

Con el Schumann de Gieseking pasa por tanto como con el Chopin de Rubinstein, el Liszt de Cziffra o el Brahms de Backhaus: uno los escucha y tiene la rara sensación de que no falta nada. Otra cosa es que la calidad del sonido de las grabaciones de aquella época, aunque hoy mejorado, sea más bien pobre. Pero claro, todo no puede ser.

Asier Vallejo Ugarte

Membran

A PRECIO DE ORILLO

De la mano de Membran (distribuidor: Cat Music) nos llegan dos cuádruples álbumes, en formato bastante incómodo (no es el clásico álbum de 4 CDs, sino una especie de digipack-tríptico en formato "panorámico"), pero con contenidos más que estimables y a precio de orillo. El primero contiene la ya legendaria grabación que Rosalyn



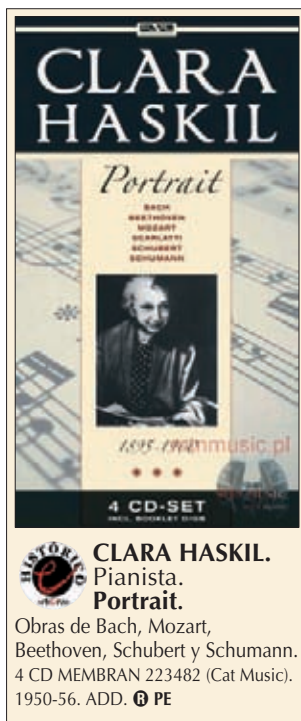
Tureck hizo del *Clave bien temperado* (4 CDs Membran 222941-354) en 1952-53, y que anteriormente estuvo disponible (y fue comenta-

da en estas páginas por el firmante) en DG. No vamos a descubrir a estas alturas lo que ha supuesto la longeva Tureck, fallecida a los 88 años en 2003, en la interpretación de esta música. Una claridad puntillista de articulación, un empleo de pedal variadísimo y nunca emborronador, una riqueza extraordinaria de matices y un singular concepto del

tempo, generalmente reposado son algunas de las características de este Bach decididamente pianístico, refinado, elegante, nada conectado con el historicismo pero también alejado del romanticismo, lejano también a los caprichos gouldianos, pero con evidente personalidad, riqueza de expresión y encanto. Cierto, a veces su puntillismo llega a fatigar,

pero esta es una interpretación muy enriquecedora, con un notable sonido monoaural, y que a 13 euros (o sea, apenas algo más de 3 euros por disco) resulta, hablando lisa y llanamente, un chollo.

Algo que también puede aplicarse —el precio es el mismo y de la protagonista qué les voy a decir— al álbum titulado *Clara Haskil-Portrait*, con obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y Scarlatti (4 CDs Membran 223482), grabado entre 1950 y 1956. Ya el contenido y los protagonistas son más que suficiente carta de presentación. El primer disco contiene los *Conciertos para dos pianos BWV 1061* de Bach y *K. 365* de Mozart, más el *K. 466* de este último, nada menos que con Géza Anda acompañando como segundo solista (Philharmonia/Galliera, y Sinfónica Winterthur/Swoboda en el *K. 466*). En el segundo disco encontramos de nuevo conciertos de Bach (*BWV 1056*), Mozart (*K. 459*) y, esta vez, también de Beethoven (*nº 3 op. 37*), el primero junto a



Casals y su Orquesta del Festival de Prades (1950) y los dos últimos junto al antes mencio-

nado Swoboda. El tercer disco se centra en *Sonatas*, en concreto las *nºs 17 y 18* de Beethoven y la última de Schubert (*D. 960*). El disco que completa el álbum ofrece 11 *Sonatas* de Scarlatti junto a dos partituras favoritas de la rumana: *Escenas de niños* y *Escenas del bosque* de Schumann. Y todo este contenido en manos de una artista que era capaz de ejercer tan extraordinaria fascinación, de hacerlo todo tan irresistiblemente lógico, de llevarnos a su mundo expresivo con tanta facilidad como plenitud. Por eso este álbum es, y más a ese precio, no sólo un chollo, sino un chollo imprescindible, de los que no se pueden dejar pasar. La primera obra, el *BWV 1061* de Bach junto a Géza Anda, es ya una maravilla de vitalidad, claridad, elegancia, sutileza en el matiz, perfecta construcción. Y la toma de 1956 suena espléndidamente. No tan bien, aunque en todo caso también es notable, es la de 1950 para el *K. 365* mozartiano, de nuevo una versión de lujo: luminosa, vital, alegre y perfectamente dibuja-

da, algo que también es aplicable al *K. 466* y al *K. 459*. Parecidas luces se aprecian en la más opaca grabación del *BWV 1056* bachiano. Luces que, en cambio, no terminan de combinar bien, para mi gusto, en una por lo demás excelente versión del *Tercer Concierto* de Beethoven, pero que pediría algo más de agresividad temperamental y tensión. Sobre las excelencias de su Mozart y Schubert ya hemos hablado bastante en otras ocasiones, así que no me extenderé en reiterar que el magnífico cantable de Haskil rinde lo suyo en esta música. Magnífico también el Scarlatti, sin duda de la vieja escuela, quizá no tan idiomático como el de Zacharias, pero en todo caso de formidable impacto expresivo. Y fantástico el cierre con dos de las más bellas colecciones de miniaturas schumannianas, dichas con un sentido poético, una sencillez y un refinamiento exquisitos. Hay que reiterar lo dicho: a este precio, simplemente imprescindible.

Rafael Ortega Basagoiti

Andromeda

INTERÉS VARIABLE

La nueva propuesta de Andromeda (distribuidor: Diverdi) incluye cinco álbumes, con resultados variables. El primer de ellos, que seguramente es novedad, es *Pelléas et Mélisande*, de Debussy (ANDRCD 9018) procedente de Múnich y realizado el 19 de noviembre de 1955, que cuenta con una dirección muy interesante de André Cluytens, cuyas ideas ya conocíamos por el registro de Testament. El gran maestro francés da una versión refinada, sabe crear las distintas atmósferas y recrea el discurso dramático, remarcando su carácter impresionista, resaltando su profundidad psicológica. El reparto está compuesto por un grupo de buenos profesionales, como la delicada *Mélisande* de Janine Micheau, el buen fraseo de Pierre Mollet, como *Pelléas* y la cuidada línea de Henry-Bertrand Etcheverry, con un correcto conjunto, donde es evidente el trabajo en equipo.

Más antigua es la versión de *Die Zauberflöte*, de Mozart (ANDRCD 5020) representada en el Metropolitan de Nueva



York el 26 de diciembre de 1942, con Bruno Walter en el foso que plantea la obra con una gran intensidad, remarcando los elementos más densos, con un ritmo vivo, pero que en las escenas de mayor intimismo queda algo desdibujada, faltándole un mayor sentido melódico. En el reparto Jarmila Novotna es una *Pamina* musical, con un fraseo cuidado y con un estilo interesante, mientras que Josephine Antoine que hace una *Reina* de la noche que supera las dificultades vocales, pero tiene un timbre algo oscuro en determinados registros, siendo destacable la presencia de Eleanor Steber, como primera dama. Charles Kullman es un tenor que mejora en otro repertorio, pero aquí le falta estilo, en determinados momentos. Ezio Pinza destaca por la calidad de su fraseo y por su identificación en el personaje, aunque a su voz le falta mayor consistencia en el profundo registro grave y John

Brownlee es un válido *Papageno*, algo contenido.

Magda Olivero es la gran protagonista de *Tosca*, de Puccini dado en la RAI de Milán el 31 de octubre de 1957 (ANDRCD 5104) donde surge una gran interpretación, llena de contrastes, que en algún caso pueden parecer exagerados, pero en mi opinión no lo son, remarcando la evolución del personaje, celosa y apasionada, temerosa y resolutiva con una amplia gama de matices, que hace redondear el personaje, con una musicalidad expresiva exquisita. El resto del reparto está compuesto por Eugenio Fernandi, tenor de buenos medios, pero técnica y expresión limitada, y Scipio Colombo, con buenos intenciones pero con un instrumento poco penetrante, dirigidos con discreción por Emidio Tieri.



Las características de la *Messa de Requiem*, de Verdi las hacen tener componentes de ópera

y también de música religiosa. Esta versión, que seguramente es la primera vez que se publica, se realizó en Berlín el 27 de enero de 1951 (ANDRCD 9019) cuenta con una dirección muy interesante de Ferenc Fricsay, que brilla mucho en los momentos de mayor densidad y fuerza dramática, mientras que en los más líricos, siendo interesantes, están más cerca de la música religiosa alemana, con una interesante prestación. El cuadro de intérpretes tiene un denominador común, ya que si por tipología vocal ni por estilo se identifican suficientemente. Elisabeth Grümmer es una gran cantante y su fraseo en los momentos sutiles es bellísimo, pero le falta intensidad, mientras que la mezzosoprano Johanna Blatter se mantiene en la corrección, Helmut Krebs tiene una voz excesivamente lírica y el enfoque es poco italiano y Josef Greindl, que posee un buen instrumento, le da un aire más wagneriano que verdiano. Se complementa con las *Quattro Pezzi Sacri* de Verdi.

Cierra el ciclo *I vespri sici-*

liani, en su versión italiana, procedente de Palermo (ciudad donde transcurre la acción), que subió a los escenarios el 18 de enero de 1957 (ANDRCD 5093) con una versión muy conocedora de la partitura de Tullio Serafin,

dándole un cuidado carácter grandilocuente y remarcando los momentos de inspirada melodía. En el reparto destaca por encima de todos Giuseppe Taddei, que muestra la belleza de su timbre, su fraseo de una profundidad asombrosa y de

una total inmersión en el personaje, Mario Felippeschi es un tenor que se distingue más por sus facultades que por su refinamiento, por lo que alcanza sus mejores momentos cuando puede hacer oír su timbre penetrante y Antonietta

Stella plantea una Elena más lírica que supera las dificultades pero le falta algo de poder, completando el reparto Bernard Ladysz, de voz cavernosa, pero expresión lineal.

Albert Vilardell

Tahra

INÉDITOS HISTÓRICOS

La novedad más atractiva es una *Novena* de Schubert inédita (que de nuevo se intenta numerar como *Octava*) interpretada por Ferenc Fricsay al frente de la Sinfónica de la Radio de Hesse en una grabación del 4 de noviembre de 1955 (Tah 635), intensa, clara, precisa y analítica sin que por ello se prescinda de una profunda

y lírica expresividad. Como siempre, los *tempi* están férreamente controlados, el discurso mantiene en todo momento sus acostumbradas viveza y energía, sin exageraciones, y el conjunto nos ofrece una versión muy atractiva en donde la inequívoca personalidad de Fricsay queda meridianamente expuesta. El sonido es aceptable y los comentarios, sin mucho que ver con la obra ni con su interpretación, nos informan del período pasado por el maestro húngaro en Houston durante las temporadas 1953-1955. Por el momento, es la única versión conocida de esta obra de Schubert dirigida por Fricsay disponible en CD.



El siguiente álbum, en esta ocasión doble (Tah 638-639), nos trae dos inéditos protagonizados

por Eugen Jochum: en primer lugar una *Octava* de Bruckner con la Sinfónica de la Radio de Hesse grabada el 30 de mayo de 1949 (la quinta versión conocida de este director), y completando el segundo CD, una versión del *Concierto de chelo* de Dvorák con Enrico Mainardi y la Sinfónica de la Radiodifusión de Baviera en un registro del 27 de octubre de 1950, un relleno sin mucho que ver con la obra anterior, pero que nos informa del poco Dvorák que Jochum interpretó en su vida (ninguna sinfonía del autor checo), tanto en los conciertos en vivo como en los estudios de grabación. La versión de la bruckneriana *Octava* es otra más de las muchas que Jochum interpretó (según la estadística elaborada por Tahra, 650 veces estuvieron presentes en sus programas de conciertos sinfonías de Bruckner), y tiene cierta similitud con otra del propio Jochum de ese mismo año de 1949 hecha en Hamburgo unos meses antes, en enero, y disponible actualmente en DG Originals, la mejor versión disponible por ahora del director de Babenhausen, aunque de ningún modo el mejor registro bruckneriano de todos los tiempos, como alguno de los antiguos pretendía. La que ahora se publica, según venimos diciendo, sigue las pautas de aquélla en lo que respecta al espíritu y a la letra, aunque su sonido sea a veces un tanto

contundente y áspero, su fraseo algo precipitado y el empaste no acabe de estar del todo conseguido debido seguramente al poco trabajo de ensayos. A pesar de todo, una versión (por cierto, versión Haas) marca de la casa con momentos espléndidos (muy bello Adagio, Finale muy bien planificado) y en conjunto muy conseguida. El *Concierto de chelo* de Dvorák es más convencional a pesar del bello trabajo solista de Enrico Mainardi. Imprescindible para brucknerianos.



Finalmente, el triple álbum dedicado a Mahler (Tah 642-644) contiene las *Sinfonías, Primera, Segunda y Cuarta*, dirigidas respectivamente por Keilberth (1950), Schmidt-Isserstedt (1956) y Bruno Walter (1950), y de las tres es obviamente Walter el de más interés a pesar de las diez grabaciones de la *Cuarta* que conocemos protagonizadas por él. Ésta que ahora se publica está registrada en un concierto público en Francfort el 4 de septiembre de 1950 con la Orquesta Estatal del Museo y de la Ópera, además de la colaboración de Annelies Kupper como soprano; nada que añadir a sus cualidades expresivas e idiomáticas puestas de manifiesto en otras ocasiones, aunque la estricta realización orquestal

deje que desear si la comparamos con otras versiones con Nueva York, Viena o Ámsterdam, si bien, como siempre, dé la impresión de que a los músicos de la orquesta la vida les vaya en esta recreación. Muy recomendable para coleccionistas o mahlerianos. La versión de Keilberth de la *Primera* está bien concebida y magníficamente tocada por la Staatskapelle de Dresde, mientras que la *Segunda* de Schmidt-Isserstedt con la NDR de Hamburgo es una muestra infrecuente de este director interpretando Mahler, siempre cuidadoso y comedido, aunque no especialmente variado ni con los contrastes requeridos. Pero, como decíamos, la joya es la versión de Bruno Walter, y sin ella la valoración del álbum sería otra. Buen sonido para la época. A pesar del interés general de todas estas publicaciones, la atención principal la deben concentrar en la *Novena* de Schubert por Fricsay y quizá en la *Octava* de Bruckner por Jochum (teniendo en cuenta que la versión de DG-Originals de ese mismo año 1949 con la Filarmónica de Hamburgo está mejor concebida y tocada). La *Cuarta* de Mahler por Walter es otra magnífica versión, pero su inclusión en un álbum de 3 CDs con otras interpretaciones de interés relativo, nos impiden su recomendación.

Enrique Pérez Adrián

SU NUEVO ESPACIO DE MÚSICA

LA TIENDA DEL AUDITORIO

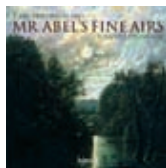
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA - PRÍNCIPE DE VERGARA, 146 - 28002, MADRID

TEL: 91 337 02 09 - E-MAIL: LATIENDADELAUDITORIO@DIVERDEL.COM - WWW.DIVERDEL.COM

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

ABEL:
Música para viola da gamba sola. SUSANNE Heinrich, viola da gamba.
HYPERION CDA67628 (Harmonia Mundi). 2006. 78'. DDD. **N PN**



Hijo y nieto de violagambistas, Carl Friedrich Abel (1723-1787) nació en Cöthen, en donde su padre Christian Ferdinand coincidió con Bach, que seguramente escribió pensando en él algunas obras (entre ellas el *Sexto Concierto de Brandemburgo* y quién sabe si alguna de las suites de violonchelo). Para estudiar justamente con el gran Bach, Carl Friedrich se trasladaría a Leipzig, donde conoció al benjamín de la familia, Johann Christian, con quien en el futuro habría de organizar célebres series de conciertos en Londres. El caso de Abel documenta la resistencia de la viola da gamba a desaparecer de la práctica magistral en Alemania, cuando estaba absolutamente pasada de moda ya en todo el continente. Sin embargo, el virtuosismo del compositor alemán fue capaz de generar en Inglaterra un nuevo interés (aun efímero y de resultados artísticos no demasiado perdurables) por el instrumento.

Perdidos sus conciertos, han sobrevivido dos tipos de piezas para viola de Abel: 50 sonatas con el acompañamiento de continuo y 30 piezas a solo, de las cuales Susanne Heinrich ha grabado 24 para este disco. Las piezas a solo no se organizan en secuencias sonatísticas (salvo cuatro de los fragmentos, agrupados como *Sonata en sol mayor*), pero son musicalmente más ricas que las Sonatas con bajo, siendo habituales los pasajes polifónicos, en cuerdas múltiples. La música oscila entre la simplicidad del estilo galante (jugosos minuets, con rasgos descriptivos) y la sensibilidad

Empfindsamer a lo Carl Philipp Emanuel (todos los movimientos lentos), con alguna pieza de especial y sorprendente complejidad, como la *Fuga*. Susanne Heinrich toca estas piezas con un sonido de gran homogeneidad, fluido y elegante fraseo, contrastes dinámicos más bien estrechos y un muy sugerente *rubato* en las piezas más expresivas. Bonito disco.

Pablo J. Vayón

BACH:
Conciertos para clave y cuerdas BWV 1055-1058. LARS ULRIK MORTENSEN, clave y director.
CONCERTO COPENHAGEN.
CPO 777 248-2 (Diverdi). 2005. 48'. DDD. **N PN**



El segundo volumen de la integral de los conciertos para clave y cuerdas de Bach protagonizada por Lars Ulrik Mortensen como solista y director al frente del Concerto Copenhagen confirma las impresiones producidas por el primero en Domingo del Campo Castel (véase SCHERZO, n° 185, pág. 70): en el platillo de lo positivo un "enfoque ligero y desenvuelto alejado de prosopopeyas innecesarias" y en el de lo negativo un evidente desequilibrio entre el instrumento de tecla y el acompañamiento, quizás en aquel disco menos frecuente que en éste. Desde luego, si los músicos de cuerdas (y de viento, pues lo mismo se puede decir de los flautistas de pico en el *BWV 1057*) de los tiempos de Bach no conseguían dinámicas más bajas que las que aquí se oyen, no extraña, por necesaria, la evolución del clave hacia el piano. Esa sensación de que lo que debía estar en primer plano se encuentra por lo común relegado al fondo del espectro acús-

tico constituye un defecto sin duda grave, pues hacen falta unas cuantas escuchas antes de que el oído se acostumbre (como el ojo a la oscuridad en las salas de cine) y comience a percibir claramente pero a la distancia que los dedos de Mortensen se mueven con una agilidad mercedora de una mayor contención en los músicos a los que, por otro lado, es él mismo quien debería habérsela impuesto. De hecho, los aciertos más considerables que de inmediato se hacen conscientes vienen por el lado rítmico, es decir, dependen de una elección muy juiciosa de los *tempi* tanto rápidos como lentos: así, por ejemplo, el Andante del *BWV 1058* es efectivamente tal y no se arrastra como en tantas otras versiones presuntamente profundas, mientras que el Allegro conclusivo del *BWV 1056* se mantiene justo del lado de acá de la frontera que separa del desbocamiento y el consiguiente emborronamiento de las texturas. Lástima que otras virtudes queden ocultas, al menos de entrada.

Alfredo Brotons Muñoz

BACH:
Angenehmes Wiederau BWV 30a. Vereinigte Zwiertacht der wechselnden Saiten BWV 207. MONIKA FRIMMER, soprano; ROBIN BLAZE, contratenor; MARKUS SCHÄFER, tenor; STEPHAN MACLEOD, bajo. LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES. CAFÉ ZIMMERMANN. Director: GUSTAV LEONHARDT.
ALPHA 118 (Diverdi). 2007. 73'. DDD. **N PN**



Dos cantatas profanas de Bach en interpretaciones que destilan la musicalidad y sabiduría siempre en crecimiento de Leonhardt. El plan general es

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

admirable, prodigiosos el equilibrio y el estilo, maravilloso el fraseo. Así, el comienzo de la *BWV 30a* aparece dotado de mundana elegancia, en tanto que MacLeod está impresionante en el aria *Willkommen im Heil*. Hermosamente coloreada a la acuarela el aria de contratenor —sensacional Blaze— *Was die Seele kann ergötzen*. Por desgracia, no todo son alegrías, porque Frimmer aparece tirante y con problemas de entonación en su aria. Empieza con un brillante coro la *BWV 207*, que cuenta nuevamente con notables intervenciones de tenor y bajo, pero la emisión de Frimmer se hace algo chillona en el Aria Duetto, lo que desequilibra el resultado global frente a la imponente contribución de MacLeod. A pesar de todo, gran disco bachiano.

Enrique Martínez Miura

BAX:

Obertura festiva. The Poisoned Fountain. Moy Mell. Sonata para dos pianos. The Devil that Tempted St Anthony. Red Autumn. Hardanger. ASHLEY WASS Y MARTIN ROSCOE, pianos. NAXOS 8. 570413 (Ferysa). 2007. 64'. DDD. **PE**



Poco a poco vamos a tener todo Bax gracias a Naxos. Ahora otra entrega de su música para piano con los excelentes Ashley Wass y Martin Roscoe. Las obras que aquí se recogen muestran al compositor de alrededor de los años veinte del pasado siglo, y lo hacen en todas sus vertientes de aquel entonces, desde lo poemático —*The Poisoned Fountain, Moy Mell, The Devil that Tempted St Anthony, Red Autumn*— hasta lo desenfadado —*Obertura Festiva*— pasando por la modernidad —demasiado prudente en este punto Lewis Foreman en sus estupendas notas al programa— que rezuma la *Sonata para dos pianos*, una pieza que no deja de evocar una suerte de mezcla curiosa de impresionismo y folclorismo con algún que otro toque casi de Segunda Escuela de Viena. Y aquí hay que señalar lo formidablemente bien que entienden la pieza sus dos intérpretes de este disco a la hora de extraerle toda su virtualidad. *Hardanger*, un indisoluble y gracioso homenaje a Grieg, cierra esta selección plenamente recomendable pues está llena de música muy interesante de un

Charles Mackerras

INTEGRAL DE ALTURA

BEETHOVEN: Sinfonías.

JANICE WATSON, soprano; CATHERINE WYN-ROGERS, mezzosoprano; STUART SKELTON, tenor; DETLEF ROTH, bajo. CORO DEL FESTIVAL DE EDIMBURGO. ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESA. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: CHARLES MACKERRAS. 5 CD HYPERION 44301/5 (Harmonia Mundi). 2006. 376'. DDD. **PN**

Ante un ciclo de las nueve de Beethoven debido a Charles Mackerras, se impone el respeto. Muy pocos directores vivos pueden aportar una trayectoria tan esplendorosa y fructífera (sobre todo en lo que se refiere al repertorio checo) como la suya, y desde luego el reto de afrontar superado el umbral de los ochenta el enorme corpus no es en absoluto menor. La cosa va a mayores si tenemos en cuenta que las lecturas proceden de conciertos en vivo, registrados los nueve, uno por cada obra, en la edición del Festival de Edimburgo de hace un par de años. Mackerras estuvo en general inspirado. Se

arrió a la corriente que se viene llamando historicista, por ejemplo en la viveza de los *tempi* o en la poca densidad de las texturas, si bien las dos orquestas que se pusieron a sus órdenes, la Philharmonia en la *Novena* y la Orquesta de Cámara Escocesa en el resto, se componen de instrumentos modernos.

Las dos primeras sinfonías respiran un espíritu clásico jubiloso y animado, la *Heroica* es conmovedora y está rodeada de un halo de hermosa paz que en la Marcha fúnebre hiere por su profunda emotividad, en tanto la *Cuarta* vuelve al optimismo de las dos primeras, con un Menuetto impetuoso y lleno de vitalidad. Sabio, firme y poderoso en la *Quinta*, la *Sexta* se revela un tanto oscura, pero Mackerras recupera el pulso en la *Séptima*, donde alcanza una temperatura importante, y sobre todo en la *Octava*, nostálgica, transparente, decididamente fresca, probablemente el punto cimero de



esta integral. La *Novena* se beneficia de una notable contundencia, de la morbidez de la cuerda de la Philharmonia y de la fabulosa intervención del coro del festival, pero no tanto de los solistas, que en algunos casos, como el del bajo Detlef Roth, no pasan de lo discreto. En conjunto, y a pesar de los lógicos altibajos, la integral es de altura y cabe recomendarla, si no como primera opción, sí como un lujoso complemento a esos conocidos ciclos una y otra vez encumbrados por casi todos.

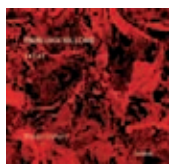
Asier Vallejo Ugarte

creador que, gracias a que al fin lo conocemos bien, ya no tiene que seguir reivindicándose como uno de los mejores de su patria en los últimos cien años.

Claire Vaquero Williams

BILLONE:

1+1=1. PETRA STUMP Y HEINZ-PETER LINSHALM, clarinetes bajos. KAIROS 0012602KAI (Diverdi). 2006. 70'. DDD. **PN**



El presente CD es el segundo dedicado a la música de Pierluigi Billone (n. 1960) por parte del sello Kairos. En el anterior registro, que era además tarjeta de presentación de un autor cuyas obras han sido poco difundidas hasta la fecha, incluía dos extensas piezas, *Me an y Ii ke mi*, de los años noventa. Con motivo de la edición de ese disco, decíamos en estas páginas de SCHERZO que Billone, antiguo alumno de Sciarrino, tardaría algún tiempo en dedicarse a la composición, volcado como estaba hacia su instrumento favorito, la guitarra. Sólo será a partir de las enseñanzas tomadas

de Helmut Lachenmann cuando Billone se decidirá a encarar con normalidad la creación musical. Con motivo de esa grabación, apuntábamos que pareciera que Billone, antes que tomar por entero la influencia de sus maestros, se decidiera por tomar sólo los rasgos que más le interesaban. Hay, en efecto, tanto en aquellas dos primeras obras como en la que ocupa el presente CD de Kairos, *1+1=1*, un gusto por la rugosidad de las texturas, por centrarse en un arsenal instrumental reducido y siempre en un tono de expresividad grave, concentrada. Es como si Billone solamente se quisiera ocupar del armazón con que se constituyen las obras de un Lachenmann, reducirlas a su aliento. Es ahí, en ese soplo continuo y en la forma de concebir la pieza como un gran gesto teatral, en donde los intérpretes aportan también su voz e improvisan hasta llegar al ruido y extremas maneras de ataque, donde brilla especialmente una obra como *1+1=1* (el título hace referencia a una frase que aparece en el film *Nostalgia*, de Tarkovski: "una gota más una gota hacen una gota más grande, no dos gotas").

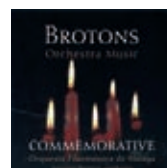
La extensa duración es el gran problema que plantea la obra, pero, si bien hay momen-

tos en que el cúmulo de técnicas parece agotarse, en el grueso del discurso se asiste a un continuo que subyuga por lo inmóvil, por un tono que a veces tiende a lo resueltamente tenebrista. Billone tensa la cuerda de una cierta vía experimental, pero es la suya una propuesta que ha de ser bienvenida si se tiene en cuenta cierta tendencia en los tiempos actuales, dentro de la música instrumental, a asumir insulsas estéticas pretéritas.

Francisco Ramos

BROTONS:

Commemorative. Prelude, Interlude and Finale from "Reverend Everyman". Interrogants. Obertura Costa Brava. ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA. Director: SALVADOR BROTONS. ALBERT MORALEDA 0186 (Gaudisc). 2006. 58'. DDD. **PN**



Brotons compuso en 1995 *Commemorative*, por encargo de la Orquesta de Radiotelevisión Española para celebrar el trigésimo aniversario de esta forma-

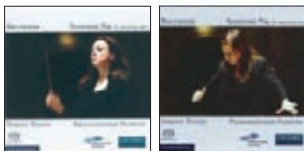
ción. Impresionante principio, muy enérgico, muy colorista y de motivos rítmicos y melódicos muy breves que unifican la composición hasta el final. Uno de esos motivos es el célebre *Happy Birthday* que llega a imponerse en los últimos minutos en un contrapunto con obra popular melodía de aniversario —*Feliz, feliz en tu día*— que también aparece apuntada antes. Al término del programa encontramos otra composición no menos brillante y asimismo claramente evocadora, la *Obertura Costa Brava*, diez años posterior. Tiene algo de programático, sobre todo al principio —claras referencias a la fuerza del viento en un paisaje concreto— de una cierta violencia que después se vuelve placidez y termina espectacularmente. También aquí se cita una melodía popular, *La filla del carnesí*. Entre ambas piezas tenemos otras dos obras de mayor profundidad expresiva y de un evidente contenido dramático. La primera de ellas está formada por tres fragmentos orquestales procedentes de la ópera *Reverend Everyman*, de 1989, que interpretados sin interrupción constituyen una auténtica síntesis de la obra y una composición sinfónica poderosa que es de lo mejor de su autor. Después, otra composición en la misma línea, claramente programática pero que puede disfrutarse plenamente prescindiendo de las indicaciones del texto. Magnífico sonido de la orquesta andaluza a las órdenes del compositor.

Josep Pascual

BRUCKNER:

Sinfonía nº 2. FILARMÓNICA DE HAMBURGO. Directora: SIMONE YOUNG. OEHMS OC 614 (Galileo MC). 2006. 71'. SACD. **PM**

Sinfonía nº 3. FILARMÓNICA DE HAMBURGO. Directora: SIMONE YOUNG. OEHMS OC 624 (Galileo MC). 2006. 69'. SACD. **PM**



Oehms vuelve sobre el Bruckner sinfónico. En su catálogo ya tenía una admirable integral debida al veterano Stanislaw Skrowaczewski, a la que ahora se añade, si los avatares de la industria fonográfica no la malogran antes de tiempo, otra, en esta ocasión en for-

Ophélie Gaillard

UN GRAN EQUIPO



BOCCHERINI:

Madrid. SANDRINE PIAU, soprano; ROLF LISLEVAND, guitarra. PULCINELLA ENSEMBLE. OPHÉLIE GAILLARD, violonchelo y directora. AMBROISIE AM 126 (+DVD) (Diverdi). 2007. 67'. DDD. **PN**

Ophélie Gaillard no es solamente una excelente solista de violonchelo, es una persona dotada de rigor, imaginación y capacidad de captación de notables colaboradores, al menos por lo que demuestra en esta edición discográfica con obras de Boccherini, consistente en un CD acompañado de un DVD, este último bastante más interesante que el que va siendo ya típico *making of*. Contiene el primero dos de los conciertos para violonchelo escritos en diferentes épocas de la vida del compositor de Lucca, que tantos años trabajó en Madrid y en Arenas de San Pedro al servicio del infante Don Luis de Borbón. Ambos están interpretados con el

acompañamiento orquestal original de dos violines, viola, violonchelo y contrabajo del *G. 480*, al que el compositor añadió dos oboes y dos trompas para el *G. 483*, escrito doce años después. Delicadeza, elegancia y transparencia caracterizan la interpretación de ambos por parte de la solista y el conjunto Pulcinella, integrada por diversos solistas frecuentes colaboradores de Gaillard. Entre ambos, aparece en el disco una sorprendente delicia, el aria *Se d'un amor tiranno* para soprano, violonchelo concertante y orquesta, cantada por una soberbia Sandrine Piau haciendo gala de su reconocida maestría en estas músicas todavía derivadas del barroco. Y como introducción a todo ello, una espectacular recreación del Fandango, movimiento final del célebre *Quinteto G. 448*, contando para ello con la colaboración de Rolf Lislevand a la guitarra e intérpretes españoles para la percusión de castañuelas y pandero. El DVD



contiene no solamente la habitual selección de la sesión de grabación, ya que incluye además una adicional exposición por Ophélie Gaillard de la figura de Boccherini en la que se recogen fragmentos de otras obras suyas que no están en el CD, como es el caso del *Stabat Mater*, en el que canta la soprano Magali Léger. En resumen, una edición que por su imaginativa concepción, por el interés de su contenido total y por contar con unos músicos de excepción, no hay que perderse.

José Luis Fernández

mato SACD y con una particularidad muy especial: su batuta responsable es femenina...

La australiana Simone Young viene pisando fuerte, dispuesta a demostrar algo obvio, como es que las mujeres pueden ser tan buenas directoras como los hombres y abordar con garantías las mismas obras, incluidas esas del gran repertorio romántico y posromántico que por su envergadura parecen llevar la etiqueta de "masculinas". Su trayectoria la avala: es directora de la Filarmónica de Hamburgo desde 2005, y como invitada se ha situado al frente de centurias como las Staatskapelle de Dresde y Berlín o las Filarmónicas de Nueva York, Berlín y Viena, aunque su carrera se haya desarrollado básicamente en los fosos operísticos, en los que ha dirigido obras de Verdi, Strauss, Hindemith, Britten y Henze. Nada, pues, de minucias...

Estas dos primeras entregas brucknerianas prometen. Llevan el marchamo de la tradición, son sólidas, macizas, hercúleas y poéticas. Dentro del laberinto de las versiones de las partituras del maestro de Ansfelden, para la *Segunda Sinfonía* se ha optado por la edición Carrigan, publicada en 2005 y basada en la primera versión esbozada por Bruckner en 1872, mientras que la *Tercera* tra-

duce la versión original de 1873. En esto Young sigue la línea de los últimos directores que han abordado estas obras, más atentos a las partituras originales que a las revisadas. También lo es su enfoque, vitalista, vigoroso, que nos trae un Bruckner vivo, que rompe con el tópico de beatería que acompaña de manera irremediable a este compositor. Aquí hay drama y pasión en el sentido beethoveniano. Los tiempos son animados, las dinámicas amplias, la rítmica (en los *scherzi*) incisiva, la sonoridad plena y "organística", y el fraseo elegante y musical. Pero lo que se impone es la concepción general, pletórica, épica, poderosa. Un Bruckner, en fin, que posee aliento, fuerza y belleza. Además, la toma de sonido, procedente de conciertos en vivo, es espectacular. ¿Se puede pedir algo más? Pues sí, que la edición prosiga y culmine.

Juan Carlos Moreno

CAVALLI:

Vespero delli cinque Laudate.

CORO CLAUDIO MONTEVERDI DE CREMA. QUONIAM ENSEMBLE. ENSEMBLE DE SACQUEBOUTIERS. Director: BRUNO GINI. DYNAMIC CDS 520 (Diverdi). 2006. 63'. DDD. **PN**



Cavalli, fue un afamado operista en la Venecia del siglo XVII. Sus obras en este género fueron largamente aplaudidas en toda Europa y en muchos lugares se le consideró un muy digno sucesor de su gran maestro Claudio Monteverdi. Pero a otro género musical, al género litúrgico, dedicó también Francesco Cavalli numerosas obras, aunque no fuesen ni tan celebradas ni tan conocidas en su momento. Siguiendo también en esto los pasos de su maestro, compuso música sacra en estilo *concertato* para doble coro, entre ellas tres vísperas que publicó poco antes de su muerte en 1676. El sello discográfico Dynamic nos propone una versión, a cargo del director Bruno Gini, de las *Vespero delli cinque Laudate*. Una obra que su autor tituló "a la manera de la capilla San Marcos" (donde él mismo ejerció como maestro de capilla) y cuya magnanimidad en el gesto armónico, además de su policoralidad, nos remite ciertamente a la tradicional sonoridad de la música litúrgica del lugar durante los siglos XVI y XVII. Adolece, sin embargo, de cierta monotonía

puesto que esta majestuosidad de la que hablamos se ve en muy pocos momentos relajada o contrastada (y es que pensar en la riqueza e ingenio de las magníficas *Vísperas* de Monteverdi resulta inevitable). Cierto es también que la dirección de Gini, que consigue muy bien esa sonoridad amplia y regia, no aprovecha demasiado la flexibilidad agógica y dinámica que la obra puede ofrecer. La grabación contiene otras seis obras, más variadas, entre las que podríamos destacar la *Canzona a otto* (de 1656), pieza instrumental en la que las dos formaciones, Quoniam y Ensemble de Sacqueboutiers, establecen un tímbricamente sugestivo juego de diálogos y verticalidad conjunta, muy propio también del estilo de San Marcos. Un repertorio, en todo caso, interesante de conocer.

Jaime Rodríguez Pombo

COUPERIN:

Obras para teclado, vol. 3.

ANGELA HEWITT, piano.
HYPERION CDA 67520 (Harmonia Mundi). 2005. 71'. DDD. **PN**



Con mucho retraso llega a las tiendas españolas el tercer volumen de la que se suponía iba a ser la integral de la obra para teclado de François Couperin por la elegante y siempre solvente Angela Hewitt. Al final, la colección se va a quedar como tres volúmenes con extractos de la obra clavecinística del célebre autor. Corren malos tiempos para la industria, supongo. Un tercer volumen que ha tardado tres años en aparecer después de los dos primeros (ver SCHERZO, julio-agosto 2004). Empero, lo que reflejaban esos dos primeros discos es perfectamente trasladable a éste. Hewitt hace gala de su pianismo ligero en las texturas y redondez en la articulación. Amén de una exquisita musicalidad. Vuelve a no utilizar un orden cronológico. Hay piezas de todos sus periodos compositivos, aunque destaca la lectura completa del Decimotercer orden de su Tercer Libro (1722), una de sus mejores suites y que ejemplifica la cálida y estilísticamente depurada aproximación, máxime tratándose de un piano moderno. Una lástima la interrupción de este proyecto.

Carlos Vílchez Negrín

Rafal Blechacz

UN GRAN COMIENZO



CHOPIN: 24 Preludios op. 28.

Preludio en la bemol

mayor op. post. Preludio op. 45.

2 Nocturnos op. 62. RAFAL

BLECHACZ, piano.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 6592 (Universal). 2007. 58'. DDD. **PN**

Como ya comentamos en su día al repasar sus grabaciones del Concurso Chopin 2005, el joven polaco Rafal Blechacz (Naklo, 1985) es el último ganador de dicho Concurso, y creo que el primer polaco que lo gana desde que Krystian Zimerman lo hiciera en 1975. La cosa tiene más envidia por cuanto Blechacz arrasó con los principales premios del certamen (incluido el de mejor intérprete de Chopin), y el jurado, como si quisiera marcar aún más las diferencias, dejó vacante el segundo premio. Cuando el año pasado comenté las precitadas grabaciones, apunté ya algunas de las más destacadas cualidades de este joven y prometededor —éste sí— artista: belleza de sonido, impecable *legato*, exquisito matiz, buen sentido cantable, elegancia en el fraseo, cristalina claridad de articulación (con cuidadísimo

uso del pedal de resonancia) y exposición del discurso, sabia diferenciación en el matiz. Apunté también que debe ganar —y a buen seguro lo hará— en flexibilidad y espontaneidad. Y éste su primer disco con el sello amarillo apunta en la mejor dirección, confirmando lo apuntado entonces. Blechacz presenta una visión de los *Preludios* de gran riqueza en el colorido expresivo, convincente por igual en lo sereno e intimista (ejemplo, el n° 4), lo nostálgico (estupendo su *Op. 45*) y en lo apasionado (n° 8, el impecable *agitato* del n° 16 y el n° 24). Lo que es más, su fraseo tiene gran sentido cantable y elegancia, siempre atento a las inflexiones dinámicas, siempre dichas con delicadeza (n° 6, el breve n° 7). Se aprecia siempre una gran claridad en su exposición de los planos (el famoso n° 15). Hay poesía y lirismo, sin amaneramiento ni capricho, y el difícil equilibrio queda perfectamente plasmado en la preciosa, elegante, refinada y sugerente lectura de los *Nocturnos op. 62*. Hay siempre una gran belleza de sonido, un exquisito refinamiento sin frialdad. Cierto, qui-



zá podría pedirse algo más de arrojo en páginas como el n° 19, o de contundencia (determinados momentos del n° 20), y ciertamente debe ampliar su flexibilidad y “atreverse” más, tomar más riesgos. Con todo, como ya apunté en su momento, un pianista interesante de verdad, mucho más que algún otro reciente ganador del mismo certamen que, tanto en lo artístico como en lo meramente técnico, está a años luz de este joven polaco. Un espléndido debut, que puede recomendarse sin reparos, pese a las extraordinarias referencias de estas obras que adornan la discografía: Rubinstein, Pollini, Arrau, Pires, Argerich y François, entre otros.

Rafael Ortega Basagoiti

DOBZYNSKI:

Cuarteto n° 1 op. 7.

MONIUSZKO: Cuartetos n°s 1

y 2. CUARTETO CAMERATA.

DUX 0561 (Diverdi). 1994-1995. 62'.

DDD. **PN**



Esta claro que los dos compositores polacos que protagonizan este disco no se prodigaron precisamente como autores de música de cámara. Pero no por ello el interés musical de este disco es menor, ya que ambos, con un estilo ciertamente parecido (pero diferente) abordan la forma musical del cuarteto clásico con lucidez y fluida creatividad. A Dobzynski (1807-1867) se le conocen tres óperas, música orquestal y canciones, además de un variado catálogo de música de cámara. De su estilo clasicón (claramente influenciado por las armonías chopinianas) resaltan la sencillez y rusticidad de los temas, imaginación limitada e inspiración condicionada. Moniuszko (1819-1872) alcanza la com-

plejidad: su música es más elaborada y libre de influencias, basándose frecuentemente en el folclore polaco. Después de estudiar en Berlín con Rungenhagen volvió a Polonia donde trabajó de organista, aunque sus pronto contactos con diversas figuras literarias del momento le indujeron a componer para el teatro y seguidamente para la ópera. De hecho Stanislaw Moniuszko es conocido básicamente por sus óperas (*Halka*, *El castillo encantado*, etc.). Los cuartetos tienen inspiración melódica, evocando en ciertos momentos la música vocal que tanto frecuentaba su autor. Aunque en sus óperas cabe la influencia de Rossini, en su música instrumental no se percibe tal ascendencia; sí la forma tradicional combinada con inspiración y mucha sensibilidad. Los intérpretes firman unas interpretaciones refrescantes y cuidadas de las obras, acercándose a ellas con calidad e intuición. Bien conjuntados afrontan las partituras con rigor y excelente actitud, obteniendo versiones con perfección.

Emili Blasco

DONATONI:

Algo IV. Poll. Refrain IV. About.

Al. Small II. Algo. FREO ENSEMBLE.

Director: STEFANO CARDI.

STRADIVARIUS STR 33773 (Diverdi).

2006. 47'. DDD. **PN**



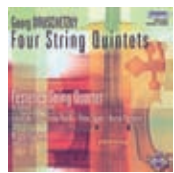
El volumen n° 6 del ciclo Franco Donatoni, que con notable acierto viene editando el sello Stradivarius, es otra formidable muestra del arte de este compositor esencial en el devenir de las formas genuinas de la vanguardia. Como ocurre cada vez que llega una grabación integrada por obras de autores nacidos en los años 20/30 del siglo pasado, este de Donatoni supone un toque de atención a muchos compositores de las jóvenes generaciones, que han de recurrir a la mirada al pasado para forjar un lenguaje mínimamente coherente. Con el de Donatoni, estamos ante un disco en el que invención, tratamiento del material y gusto por el sonido se disponen con una naturalidad y brillantez admirables.

El CD se compone de un conjunto de piezas que, como es habitual en el autor italiano, no sobrepasan los diez minutos de duración: son todas de pequeño formato. Se trata siempre, desde *Algo*, para guitarra (de 1977) hasta *Poll*, para 13 instrumentistas (de 1998), de un concepto muy particular de música de cámara, la que es capaz de organizar Donatoni con todas las variaciones posibles de un arsenal instrumental reducido hasta la mayor austeridad. Es por eso que asombra cómo el autor sale exultantemente airoso de cada uno de estos trabajos de orfebrería: *Poll*, el *Refrain IV* o *Small II*, que son los más adornados, los más desarrollados, son obras maestras de la concisión, de la transformación, a modo de alquimia de la materia sonora. Cada obra de este registro, desde las de instrumento solista (*Algo*, para guitarra), o la inicial y de ritmos desenfadados, *Algo IV*, ofrece un rico muestrario de técnicas de elaboración, de manipulación, de transformación del material, por medio de una vertiginosa proliferación de micro células que, en la escucha, crean un mundo de gran precisión, como pequeños mecanismos de relojería. A este respecto, guarda relación este universo sonoro con el de las piezas para pianola de Conlon Nancarrow y, como en estos *Estudios*, la escucha del CD de Donatoni quizás pueda ser fatigosa en algún momento, dada la uniformidad de ciertos timbres (clave, piano, marimba, mandolina, arpa, guitarra: estos últimos, instrumentos de cuerdas pinzadas) y el torbellino de células en incesante y frenético cambio.

Francisco Ramos

DRUSCHETZKY: Quintetos concertando en fa mayor y en sol menor, mi bemol mayor y re mayor.

CUARTETO FESTETICS. KRISZTA VÉGHÉLYI, viola.
HUNGAROTON HCD 32290 (Gaudisc).
2004. 73'. DDD. **PN**



El compositor bohemio Georg Druschetzky escribió nada menos que 47 quintetos de cuerda; en ellos siguió el modelo de Michael Haydn y Mozart —con dos violas—, que era el que tenía obviamente más a mano, y no el por lo demás tan fructífero de Boccherini —

con duplicación de los violonchelos—, que no parece que fuera muy conocido por Europa central. En estas obras, el autor se mantuvo fiel al estilo clásico de Haydn y Mozart, aun cuando ello fuera suponiendo según avanzaba el tiempo (murió en 1819) irse quedando algo rezagado en cuanto a lenguaje. El Cuarteto Festetics, más la segunda viola Kriszta Végheily, defiende con convicción estas músicas no exentas de interés y atractivo; sus ejecuciones son limpias, estilistas y aparecen dotadas de una tímbrica seductora. Sin embargo, la sonoridad del grupo no siempre es todo lo redonda que sería de desear. Buenas intervenciones del violonchelo en el *Quinteto en fa mayor*, composición que cuenta con un Andante de innegable elegancia. Sobresale el acercamiento al *Quinteto en sol menor*, dotado de fuerza casi romántica y un Finale de rítmica y direccionalidad casi haydnianas. Disco de apreciable interés.

Enrique Martínez Miura

DUFAY:
Mille bonjours! DIABOLUS IN MUSICA. Director: ANTOINE GUERBER.
ALPHA 116 (Diverdi). 2006. 76'. DDD.
PN



Antoine Guerber vuelve en Alpha sobre la figura de Guillaume Dufay (c. 1397-1474), uno de los grandes compositores del siglo XV, aunque si en su primer acercamiento había explorado la creación sacra del compositor ahora ha optado por la profana, con un disco en el que recorre diversos géneros de la canción de la época (*ballade, rondeau, bergerette*), con 19 piezas agrupadas por motivos temáticos (*Sufrimientos y duelos, Alabanzas del Príncipe, El enamorado transido, Alegrías y fiestas*).

Diabolus in Musica se presenta en formación de cuatro cantantes (soprano, dos contraltos masculinos y un tenor) y cuatro instrumentistas (claveciterio, guitarra y dos fidulas). Se incluyen cuatro obras tocadas por el claveciterio en solitario, aunque de dos de ellas se ofrece también su versión vocal, la tercera es una obra de Conrad Paumann y la cuarta resulta ser *Se la face ay pale*, justamente la canción que sirvió de modelo para la misa que el conjunto había grabado en su anterior acercamiento discográfico a Dufay.

En las interpretaciones se

destacan los perfiles más intimistas de las obras. Son versiones algo austeras, más preocupadas por la expresión y los matices de los textos que por el color o los detalles ornamentales. Abundan los dúos vocales con acompañamiento diverso, aunque también hay piezas para voz sola acompañada y un trío vocal *a cappella* (*S'il est plaisir que je vous puisse faire*). En todos los casos, la tímbrica instrumental vincula más las canciones con el pasado medieval que con el mundo del Renacimiento en ciernes. En *Resvelliés vous et faites chiere lye* resulta llamativa la irrupción de un verso en homenaje de Carlo Malatesta (la pieza se compuso con motivo de la boda de este sobrino del Papa Martín V con Vittoria Colonna) cantado muy expresivamente por las tres voces masculinas en oposición a la lenta y melódica voz de soprano que interpreta el resto de la canción. El disco se cierra con el *rondeau He compaignons resvelons nous*, en una interpretación de tono algo más movido y exultante, aunque lejos de visiones más descaradamente tabernarias.

Pablo J. Vayón

DVORÁK:
Quinteto en la mayor op. 81. Bagatelas op. 47 para dos violones, violonchelo y armonio.
ENSEMBLE EXPLORATIONS. FRANK BRALEY, piano y armonio.
HARMONIA MUNDI HMC 901880.
2004. 54'. DDD. **PN**



Como bien sabe el aficionado, el *Op. 81* es una de las obras con más encanto y belleza inmediatos de todo el repertorio, tanto sinfónico como camerístico. Pero precisa de una lectura diáfana de cuatro movimientos que son límpidos, cristalinos, que no admiten tilde ni mácula sonora, sean las que sean. Así lo entiende Frank Braley y este espléndido cuarteto del Ensemble Explorations que dirige el chelista Roel Dieltiens. Qué manera de cantar, qué sentido de la frase y de su sugerencia, cuando no de su afirmación rotunda. Como si fuera sencillo, Braley, Dieltiens y los demás hacen una nueva lectura bella y penetrante de una obra que se ha grabado ya tantas veces, y que sigue encantándonos a condición de que los intérpretes la traten así. Completan el disco las *Bagatelas op. 47*, piezas que no

son en rigor miniaturas, sino pequeñas obras de cierta amplitud, muy cantarinas, muy de raíz popular. De nuevo brillan aquí los músicos, aunque ahora son cuatro (no actúa aquí Anna Lewis-Deeva, viola) y Braley toca el armonio, no el piano. La sonoridad del armonio es base sonora, paisaje y envoltura, y sobre ello evoluciona el virtuosismo sobre todo cantabile de los violinistas Christine Busch y Hyunjon Kang, así como el cello de Dieltiens. Un disco muy bello, una música que no es sencilla, pero que lo parece, unos auténticos virtuosos cuyo sonido penetra hondo en el auditorio.

Santiago Martín Bermúdez

FORTNER:
Bluthochzeit. NATALIE HINSCHGRÖNDAHL (La madre), ANNY SCHLEMM (La novia), ERNST GRATHWOL (Leonardo), WILHELM OTTO (El novio), ALEXANDER SCHOENDLER (El padre de la novia), IRMGARD GERZ (La esposa de Leonardo). CORO DE LA ÓPERA DE COLONIA. ORQUESTA GÜRZENICH DE COLONIA. Director: GÜNTER WAND.
2 CD HÄNSSLER PH05044 (Gaudisc).
1957. 116'. ADD. **PN**



Ventiún años después del asesinato de Federico García Lorca a manos de los franquistas, en Colonia se estrenaba *Bodas de sangre* en versión operística. Era obra de Wolfgang Fortner, y la llevaba al foso uno de los directores más verdaderamente "artistas" que ha dado el siglo pasado (así se lo tengo oído a alguien que respeto mucho), Günter Wand, que fue gran defensor de la música de Fortner. Fortner, ahora, está poco más o menos que en el purgatorio, al menos fuera de Alemania. Pero por lo que oímos aquí, a juzgar por esta ópera, la gran recuperación en el exterior llegará antes o después. No sería la última vez que Fortner utilizara un texto de Lorca para una ópera, porque más tarde vendrá *Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Y para *Bodas de sangre* se preparó mucho a partir de textos y soluciones previas parciales. Lo que desembocó en esta preciosa pieza, de la que habría mucho que hablar. Pero sugeriremos el todo desde la parte.

Espléndida resolución de la escena culminante, la de los tres leñadores, la de la luna que habla y que aquí canta (es un tenor, porque en alemán la luna

es chico, no chica), la de la muerte disfrazada de mendiga, la del duelo final entre ambos hombres, fuera de escena. Hay un aliento trágico cuyo mérito le corresponde sin duda a Fortner, pero que no hubiera sido posible con un texto que no diera para tanto. Y así vemos que el texto de Lorca, quien sabe si todos los textos de Lorca, adquieren su verdadero valor cuando se les pone música, porque lo están perdiendo. Aunque, quien sabe. No deben ser nunca demasiado buenos los textos para el teatro lírico. No hay que pasarse. Para eso está la música, para llegar donde el texto no llega. Aquí se produce un pequeño milagro. Aunque quien soy yo para decir que es "pequeño".

Esta ópera es de un serialismo heterodoxo. Como no podía ser menos. Hacia 1957, o eras serialista más o menos heterodoxo o eras serialista integral. Esto último parecía ser el futuro. No lo fue, ahora lo sabemos, aunque al futuro no le vino mal, ni mucho menos. Aquello otro, en cambio, parecía ser la manera de mostrarse conservador sin perder la compostura. Tampoco fue cierto. Fortner es serial en esta ópera, pero utiliza acordes tonales y auténticas melodías con tendencia tonal. Del mismo modo que utiliza la voz hablada, y no al modo del Singspiel, como intermedio no cantado, sino dentro de una secuencia musical continua en que la voz recitada, actuada (nada que ver con el Sprechgesang), se integra de manera natural. Günter Wand presenta esta bella secuencia lírico-dramática con poco menos de dos horas con el arte de definidor de situaciones dramáticas y sinfónicas que lo caracterizó. Enfrenta la obra modernísima de Fortner como si fuera una pieza del tardorromanticismo teatral, a lo Schreker, a lo Korngold. Y no sólo como descendiente directa de *Wozzeck* (*Bodas de sangre* de Fortner lo es, y a veces se diría que de manera explícita). Wand no traiciona con ello al compositor, sino que lo sitúa donde tiene que estar, en una tradición operística que se vio interrumpida por una catástrofe política, y que reanudaba, aunque no como si no hubiera sucedido nada. Entre paréntesis: en ese momento tal vez no se conocía el alcance que para la música tendría esa "interrupción política", que iba a ser más larga de lo debido y lo imaginado. Pero ahí está Wand, tratando a Fortner como a esos dos, al menos esos dos compositores, que en 1957, en rigor, han desaparecido del mapa. El segundo de ellos, Korngold, fallecía ese

año, 23 después de Schreker. Poco menos que en el olvido; sus óperas, en el olvido total.

Wand cuenta con un reparto espléndido, sin divos, pero con profesionales de una altura envidiable. Los seis o siete papeles principales están cantados por especialistas de esa tradición que en esos momentos admite el Singspiel del XIX, a Wagner y a Berg. Y, en consecuencia, este experimento de Fortner. De un interés superior, un auténtico descubrimiento de esos que nos traen cosas que se hallaban ocultas por ahí.

Santiago Martín Bermúdez

GALUPPI:

Didone abbandonata. STEFANIA GRASSO (Didone), FEDERICA GIANANTI (Enea), MARIA AGRESTA (Selene), FEDERICA CARNAVALE (Araspe), GIUSEPPE VARANO (Osmida), ANDREA CARÈ (Iarba). ORQUESTA DEL TEATRO LÍRICO EXPERIMENTAL DE SPOLETO "A. BELLI". Director: FRANCO PIVA. 3 CD BONGIOVANNI 2422/4-2. (Diverdi). 2006. 201'. DDD. **PN**



Baldassarre Galuppi fue un compositor muy versátil y su catálogo abarca más de cien óperas, serias y cómicas, música religiosa y de cámara. Concursos y canciones mostrando en sus obras un amplio dominio del oficio. Más tarde cayó en el olvido, pero poco a poco se ha ido recuperando su música y hoy podemos oír una parte importante de sus creaciones. Su vida fue muy azarosa, ya que viajó por todo el continente, pero siempre estuvo al tanto del mundo teatral italiano y colaboró con los mejores literatos. Uno de ellos era Pietro Metastasio, autor del texto de *Didone abbandonata*, tema usado por muchos compositores. La obra de Galuppi se estrenó en Modena en 1740 y es una partitura con momentos de gran inspiración, aunque a veces el estilo de recitativo de la época pueda parecer algo largo y reiterativo. Entre las páginas más bellas están las arias de Enea y Didone del primer acto, de Iarba del segundo y la de Araspe del tercero. La versión de Franco Piva mantiene el estilo y la cohesión, con un conjunto de cantantes correctos, aunque a veces falte un cierto contraste entre las diferentes tipologías vocales de los personajes, con Stefania Grasso que da el carácter a Didone, Federica Giananti que resuelve

con suficiencia las dificultades de su rol, el canto musical de Maria Agresta, el fraseo cuidado de Federica Carnavale, el algo limitado Giuseppe Varano y el estilo valiente pero algo superficial de Andrea Carè.

Albert Vilardell

GARDNER:

Concierto para piano y orquesta nº 1 op. 34. Sinfonía nº 1 op. 2. Obertura "Midsummer Ale" op. 73. PETER DONOHOE, piano. REAL ORQUESTA NACIONAL DE ESCOCIA. Director: DAVID LLOYD-JONES. NAXOS 8.570406 (Ferysa). 2006. 72'. DDD. **PE**



No ha sido el destino demasiado justo con John Gardner (1917), un músico con 249 obras en su haber pero que casi nunca se toca. Es verdad que tampoco tiene una personalidad arrolladora pero no son tantos los que la poseen. Su *Concierto nº 1 para piano y orquesta* —tampoco hay muchos en el repertorio británico que pueda decirse que sean mejores que el suyo— demuestra sabiduría compositiva en un estilo tradicional y el suficiente atractivo para el solista como para que éste deje constancia de su valía, cosa que aquí sucede con creces con Peter Donohoe. La *Sinfonía* figura con el *Op. 1*, pero es pieza de 1951, cuando su autor decide, de alguna manera, empezar de nuevo. Es una obra sólida, muy bien trabada internamente y que, por eso mismo, se escucha con una atención que no decae. La *Obertura "Midsummer Ale"* —con su apelación a la bebida otorgada por el título— es pieza festiva y pimpante, en la línea de Arnold pero sin la gracia propia de los momentos de buen humor de su ilustre colega. Las versiones son, como siempre sucede con Lloyd-Jones, magníficas, y el disco —cuyo contenido era todo él inédito hasta ahora en el catálogo— permite a los amantes de la música británica hacer un interesante descubrimiento por muy poco dinero.

Claire Vaquero Williams

GRECHANINOV:

Cuartetos para cuerda en do menor op. 75 y fa mayor op. 124. CUARTETO DE UTRECHT. MDG 603 1388-2 (Diverdi). 2006. 69'. DDD. **PN**



El compositor ruso y posteriormente nacionalizado estadounidense Alexander Grechaninov es conocido, primordialmente, por sus obras de carácter religioso y las dedicadas a los niños. De las primeras, en especial por la *Liturgia doméstica* y por la *Missa oecumenica*. Este disco del Utrecht viene a cubrir uno de los terrenos menos conocidos de su ingente producción, que alcanzó las mil obras, aunque de ellas sólo cuatro fuesen cuartetos de cuerda.

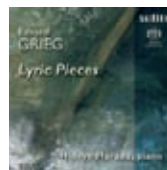
Ambas son partituras de madurez, en la que no es difícil rastrear las influencias de Chaikovski, Rimski-Korsakov o Borodin, al mismo tiempo que supo absorber, e introducir en Rusia, los movimientos occidentales representados por Richard Strauss, Debussy o Ravel. Todos estos ascendentes se dejan sentir a través del refinado lenguaje armónico utilizado.

El cuarteto holandés defiende su interpretación con ímpetu y virtuosismo. Su punto de partida radica en el dramatismo (heredado, sin duda, de su vocación coral y religiosa). Son lecturas intensas, de un romanticismo casi desatado, pero al mismo tiempo ordenadas y coherentes. Nada de veleidades ni experimentos. Pura ortodoxia bien interpretada.

Carlos Vílchez Negrín

GRIEG: Piezas líricas.

HIDEYO HARADA, piano. AUDITE 92.555. (Diverdi) 2007. 75'. SACD. **PN**



He aquí un SACD revelador, no tanto por el repertorio sino por la interpretación. Las *Piezas líricas* del noruego Edvard Grieg demandan unas características y unas atenciones nada fáciles que si no surgen de natural, pueden convertir la música en algo postizo y tedioso. El caso que nos ocupa es el de una pianista perceptiva y emotiva, que se implica con responsabilidad y objetividad en su trabajo. Hideyo Harada es una intérprete con gran sensibilidad, que por encima de todo procura lo bello a través casi explícitamente del sonido que extrae de su piano. La artista sumamente meticulosa, exhibe una paleta sonora de múltiples gradaciones y colores,

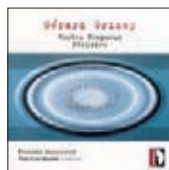
además de un fraseo impecable y unas dinámicas que buscan la expresión pretendida en las partituras. Esta fina artista de dotes poéticos, procura desde la humildad interpretativa lustrar algunas de las *Piezas líricas* de Grieg; quizás esta sea la única lástima: la selección no deja de ser una selección y hubiera sido de mucho interés poder escuchar la obra en su totalidad bajo la mirada de esta sensible mujer. Harada enriquece las miniaturas con transparencias y un fraseo inspirado (no en vano tiene los primeros premios del concurso Internacional Schubert de Dortmund 1991 y el Rachmaninov de Moscú de 1993, por citar tan sólo algunos). Sus *tempi* suelen tender al reposo, así la música fluye sin prisas. Según el libreto, Harada elige las veintidós miniaturas propuestas buscando deliberadamente el espíritu romántico que Grieg sin duda heredó de Mendelssohn y Schumann. Su objetivo ha sido cumplido: alcanza unas versiones emotivas (que no blandas) y llenas de ternura que precisamente sorprenden por esto: su idealismo.

Emili Blasco

GRISEY:

Vortex temporum. Périodes.

ENSEMBLE RISOGNANZE. Director: TITO CECCHERINI.
STRADIVARIUS STR 33734 (Diverdi).
2005. 54'. DDD. **PN**



Ausente del monográfico español, la versión de *Vortex temporum*, de Gérard Grisey (1946-1998), editada por Accord, ha sido la única referencia discográfica de la pieza del autor francés durante una década. Ahora, gracias a la iniciativa del sello italiano Stradivarius, se dispone de una segunda opción, la que ofrece el Ensemble Risognanze, una formación relativamente joven que hace bien poco se presentaba con un monográfico Castiglioni, que en este CD completan programa con una más que convincente versión de la que es segunda pieza del ciclo *Les espaces acoustiques*, el tema *Périodes*. Si hubiera que aplicarse a una escucha comparada en torno a *Vortex temporum*, la lectura del grupo italiano no sale, precisamente, airoso con respecto a la versión de referencia, la del Ensemble Recherche (1996, Friburgo). No sólo hay mucha más capacidad de transmisión en el

Grete Pedersen

DE LO NACIONAL A LO UNIVERSAL

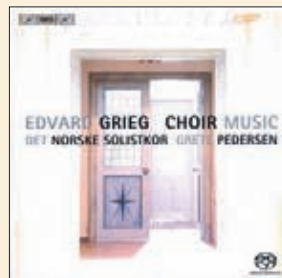


GRIEG:
Obras corales. DET
NORSKE SOLISTKOR.

Directora: GRETE PEDERSEN.
BIS SACD-1661 (Diverdi). 2006. 60'.
SACD. **PN**

El poeta noruego Johann S. Welhaven decía en el siglo XIX que "el canto es una fuerza que construye una nación". Edvard Grieg debía ser de la misma opinión, pues durante toda su carrera musical se volcó en el estudio de la tradición coral de su tierra y en la composición de numerosos arreglos y obras sobre melodías populares noruegas, que acabaron conformando la base de una conciencia nacional aún hoy viva. Se trata de creaciones que sobre todo seducen por una riqueza armónica que constituye también una de las señas de identidad del compositor. Una buena selección de las mismas se recoge en este álbum, al lado de otras que son arre-

glos de piezas que Grieg no escribió originalmente para coro y que han sido llevados a cabo por Thorleif Aamodt, Trond Kverno o la propia directora del registro, Grete Pedersen. Para los que sólo conozcan el Grieg del *Concierto para piano*, el *Peer Gynt* o las *Piezas líricas*, su audición les descubrirá una faceta nueva del maestro noruego, más popular y atravesada siempre por esa melancolía tan característica del norte europeo. Hay canciones religiosas, como los *Cuatro salmos op. 74* (1906), y hay otras claramente folclóricas, como *Me he levantado muy tarde*, extraída del *Álbum para coro masculino* (1880). Absolutamente en ese tono suenan también algunos de los arreglos, como el de Pedersen sobre la primera de las *Piezas líricas op. 71*. El resultado es sensacional. La música es bellísima, pero la interpretación no le va a la zaga, gracias



a un coro que logra extraer los distintos matices de estos pentagramas, ese aire del terruño y al mismo tiempo serio, con un sentido poético y expresivo que convierte la escucha de estas canciones en una experiencia gratificante. Y ello gracias a esa técnica impecable, propia de los coros del norte, pero también a un idiomatismo esencial cuando se trata de recrear un repertorio tan autóctono como éste. Eso sí, el resultado es universal.

Juan Carlos Moreno

conjunto francés acerca del ideal sonoro de Grisey, sino que la toma de sonido es, en su caso, de una rotundidad con la que no puede competir Risognanze. Si bien en el plano instrumental, las dos agrupaciones andan parejas en prestaciones virtuosísticas, y distinguir aquí entre la aportación del piano (la parte del león en esta partitura) no conduce a nada práctico, es en la creación de atmósferas y en la manera en que se dilata el tiempo en la versión de Recherche, en donde se hallan las principales bazas de la producción de Accord. Baste citar la segunda sección, Interludio I-II, que, en manos de Risognanze, no llega a alcanzar el tono de expectación necesaria hacia la consoliación de la belleza y la explosión tímbrica que supone el conclusivo Interludio 3, sino que se asiste a una relajación demasiado acusada de la tensión temporal. No es baladí este aspecto, por cuanto Grisey juega aquí fundamentalmente con la organización de campos temporales distintos. *Vortex temporum* parte de una idea fraccionaria del tiempo, por lo que el intérprete ha de resaltar la brillantez de los timbres y el desencadenamiento de los ritmos en las espléndidas aperturas de las dos secciones extremas. Y este particular no queda perfecta-

mente resuelto en Risognanze, a los que les falta un punto de agresividad, como ocurre en el *Interludio 3*, en donde ha de quedar más patente este diseño tan buscado por el autor, el de la creación de mixturas instrumentales que permitan sentir con mayor claridad que el material que percibimos ya no parece provenir directamente de notas, sino de ruidos, de un (imaginario) arsenal electroacústico.

Francisco Ramos

HAYDN:

Misa Nelson. Misa de la

Creación. DONNA BROWN, soprano; ROXANA CONSTANTINESCU, mezzo; LOTHAR ODINIUS, tenor; MARKUS EICHE, barítono. CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL BACH DE OREGÓN. Director: HELMUTH RILLING. HÄNSSLER CD 98.279 (Gaudisc). 2006-2007. 79'. DDD. **PN**



Las imponentes y perdurables invenciones litúrgicas de Haydn exigen de sus intérpretes una sutil, efectiva y contrastada lectura. En efecto, su encuadre ilustrado y racionalista no obvia la teatralidad de los

oficios católicos, en tanto su lirismo, confiado a las voces solistas, alterna con el eco de la polifonía barroca en momentos de homofonía, contrapunto o fuga, según los casos. Es un mundo estricto y económico al tiempo que de una variedad expresiva que desdeña cualquier solución dogmática, tan al uso en nuestros días de especialización y doctrina.

Rilling, afortunadamente, se aleja de estos peligros y consigue unas versiones de altísima referencia. Especula con la riqueza tímbrica de las voces y los instrumentos, de modo que no hay pérdida de color en ningún momento. Es entusiasta en su lectura sin perjuicio de la limpidez de los planos. La comedia angustia que ensombrece los tintes en tantos momentos de la *Misa Nelson* se complementa y contrasta con la constante alabanza a Dios en su Creación, palpable, sensitiva, inmediata, del *Hoboken XXII: 13*.

Las masas responden a la perfección y sería injusto destacar a determinadas voces del octeto respectivo, así como tedioso hacer el censo de las mismas. Baste aplaudirlas por convertirse en las voces del magistral Rilling.

Blas Matamoro

Helmut Rilling

UNA PASIÓN DE NUESTRO TIEMPO



GUBAIDULINA:
Passion und
Auferstehung Jesu

Christi nach Johannes. JULIA SUKMANOVA, soprano; CORBY WELCH, tenor; BERND VALENTIN, barítono; NICHOLAS ISHERWOOD, bajo. GÄCHINGER KANTOREI STUTTGART. KAMMERCHOR DER MUSIKHOCHSCHULE TROSSINGEN. RADIO SINFONIEORCHESTER STUTTGART DES SWR. Director: HELMUT RILLING. 2 CD HÄNSSLER CD 98.289 (Gaudisc). 2007. 122'. DDD. **PN**

Aunque traspasada de una profunda espiritualidad, no sólo visible en la elección de títulos o en el recurso a símbolos gráficos y estructurales, sólo tras 1989 pudo Sofia Gubaidulina hacer uso expreso en su catálogo de textos religiosos: *Alleluja* (1990), *Sommengesang* (1997) y,

verdadero *opus magnum* de su producción, este oratorio *Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes*.

Un impulso unitario marca su creación, iniciada a raíz de la conocida propuesta de composición de cuatro nuevas pasiones *multiculturales* por parte de la Internationale Bachakademie de Stuttgart en el año *Bach* 2000, y rematada en 2001 por iniciativa del director Valeri Gergiev, responsable de su estreno conjunto en Hamburgo en marzo de 2002; es la reciente revisión de este soberbio trabajo la que, en versión alemana preparada junto a Hans-Ulrich Duffek, nos ofrece Hänssler Classic — como ya hiciera en 2001 con la redacción rusa original— partiendo de las sesiones de su presentación en Stuttgart en

febrero del pasado año.

Dos tablas, pues, de un díptico cohesionado por el recurso común al texto evangélico y a su comentario alegórico por medio de fragmentos del *Apocalipsis* y de otros libros bíblicos y por la referencia constante al precedente bachiano y al canto de la liturgia ortodoxa rusa, sin rehuir tópicos descriptivos e instrumentales tan efectivos como las “turbas” corales o el papel de los instrumentos de metal.

Unidad de concepto, sonoridad y expresión presiden el oratorio, en que destaca la escritura de los papeles graves —excepcionales— Nicholas Isherwood y Bernd Valentin— y cuya poderosa dimensión orquestal, falta tal vez en la grabación de una mayor presencia sonora, y coral —mag-



níficas las dos formaciones regidas por un Helmut Rilling de madura y acertada concepción global— se adueña paulatinamente del fresco sonoro conforme avanza el discurso hacia el “nuevo cielo y nueva tierra” de la conclusión, exultante y esperanzada: todo —relato, empeño, belleza— ha sido consumado...

Germán Gan Quesada

Nicholas McGegan

EL “SABIO” SALOMÓN DE HAENDEL

HAENDEL: Salomón. TIM MEAD (Salomón), DOMINIQUE LABELLE (Esposa de Salomón y Mujer Primera), CLARON MCFADDEN (Reina de Saba y Mujer Segunda), MICHAEL SLATTERY (Zadok), WILLIAM KENDALL (Sirviente), RODERICK WILLIAMS (Levita). CORO DE LA CATEDRAL DE WINCHESTER. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE GOTTINGA. Director: NICHOLAS MCGEGAN.

3 SACD CARUS 83.242 (Diverdi). 2007. 157'. SACD. **PN**

No parece gozar *Salomón* en nuestro país del conocimiento correspondiente a unos merecimientos que en el resto del mundo le procuran fama de ser una de las obras maestras de Haendel. Estrenado en 1749, constituye innegablemente la genial contribución simbólica del compositor a la nueva paz alcanzada por Jorge II en la Paz de Aquisgrán. Contiene magníficos coros, la mayoría en ocho partes y entre ellos el “del ruiñeñor”, la exquisita explosión de poesía con que concluye la primera de sus tres partes. Otros valores que se han de tener en

cuenta son la elaboración extrema de las partes orquestales, el arrebatador éxtasis que se alcanza en los pasajes de emoción amorosa o la imaginación que en otros se desborda para las onomatopeyas naturalistas. La única parte realmente dramática es la escena del juicio sobre el recién nacido, mientras que la mascarada con que se celebra la llegada de la Reina de Saba, una parte evidentemente concebida con otros fines que su inclusión en este oratorio, muestra el proverbial sentido haendeliano para agradecer a los patronos sin renunciar a ningún principio estético.

La versión completa de la monumental partitura (la autoridad del musicólogo Winton Dean ha propiciado varios cortes recogidos en propuestas alternativas) se ofreció en la Frauenkirche de Dresde el 26 de mayo de 2007, y ahora llega felizmente al disco con el único reparo de una cierta opacidad en la toma de las contribuciones corales. Una lástima, pues el Coro de la Catedral de Win-



chester se muestra en gran forma, aunque en estas condiciones acústicas los niños tiplé no pueden lucir con tanto brillo como una sección de sopranos. La observación en esto de la distribución original no se extiende al hecho de que en aquella época Haendel no recurría a *castrati* para los papeles de contralto: el de este protagonista, diseñado *ex professo* para la joven mezzosoprano Catherine Galli, queda curiosamente un tanto pálido en la voz del contratenor Tim Mead por más que no se le pueda negar una estabilidad en el tono que entre sus colegas no es tan frecuente como en otras cuerdas. Las dos sopranos

son de primera línea, Dominique Labelle componiendo una Esposa jovialmente encantadora lo mismo que conmovedora resulta su Primera Mujer, mientras que Claron MacFadden viene a recorrer el mismo camino en sentido contrario en cierta medida por cuanto caracteriza con pareja fuerza de convicción a una Segunda Mujer muy desagradable y luego deslumbra como Reina de Saba. Mucha calidez confiere también a su Levita el bajo Roderick Williams, y los tenores cumplen con corrección.

McGegan dirige con sabiduría para, según conviene, “mover” las masas con agilidad sin confusiones o bien retener el paso para detenerse en tal detalle de color instrumental o subrayar cual inflexión de fraseo. Una muy buena opción que añadir a las ya existentes de Gardiner (en estudio y con cortes, pero con mezzo) y McCreech (del directo, entera, con un fabuloso Andreas Scholl, pero en general menos opulenta).

Alfredo Brotons Muñoz

Eduardo López Banzo

AMADÍS VUELVE A ESPAÑA

HAENDEL: Amadigi di Gaula. MARIA RICCARDA WESSELING (Amadigi), ELENA DE LA MERCED (Oriana), SHARON ROSTORF-ZAMIR (Melissa), JORDI DOMÈNECH (Dardano). AL AYRE ESPAÑOL. Director: EDUARDO LÓPEZ BANZO. 2 CD AMBROISIE AM 133 (Diverdi). 2006. 158'. DDD. **PN**

Fue estrenada *Amadigi* en el Teatro del Rey de Haymarket el 25 de mayo de 1715. Escrita sobre libreto anónimo (acaso debido a Nicola Haym) a partir de un previo de Antoine Houdar de la Motte, era el quinto trabajo de Haendel en Inglaterra. Es posible que la obra fuera escrita, como *Silla*, para ser representada en la residencia del conde de Burlington, por lo que su formato es de tipo camerístico. En el tratamiento del tema, tan del gusto inglés por la presencia de elementos mágicos, domina el intimismo, con sólo cuatro personajes (y la breve intervención de un quinto al final), todos con voces agudas. La obra se divide en tres actos y

presenta una típica obertura a la francesa. Aunque, el ámbito de referencia es sin duda el de la ópera italiana, otros elementos característicos del estilo francés se detectan en la orquestación (presencia frecuente de los oboes, en ocasiones formando trío con un fagot) y en las dos sinfonías que suenan a mitad de los actos I y III.

Esta es la primera grabación que un conjunto y un director españoles hacen de una ópera haendeliana, y los resultados son muy estimulantes. Eduardo López Banzo imprime un ritmo vigoroso y de extraordinaria teatralidad, muy incisivo en la acentuación, con frases muy bien articuladas, notable claridad de texturas y bien calibrados contrastes expresivos. Al Ayre Español responde de forma espléndida, tanto en los pasajes más agueridos y rápidos como en los delicados, con una cuerda homogénea y refinada, unos vientos de gran nitidez y un continuo magnífico.



Entre las voces funcionan mejor las más agudas, especialmente la de la joven soprano israelí Sharon Rostorf-Zamir, de agudos brillantes, elegantísimo fraseo y apasionada expresividad, que reluce tanto en un aria íntima y doliente como *Ab! spietato*, con un precioso oboe obligado en el acompañamiento, como en la virtuosa *Desterò dall'empia Dite*, típica aria de bravura con trompeta incluida, o en la fulgurante *Vanne lungi*. La valenciana Elena de la Merced destaca más en los momentos delicados, que piden *canto spianato*, como en *S'estinto è l'idol mio* que en los

más agitados y rutilantes, como en *Ti pentirai, crudel!*, sugerentemente ornamentado el *da capo*, pero algo corto de fuerza y desgarró. Muy correcta siempre la mezzo Maria Riccarda Wesseling, de sugerente timbre oscuro y gran refinamiento en el fraseo, aunque demasiado homogénea y lineal en el aspecto ornamental y expresivo. Un aria con tantas posibilidades como *O rendetemi il mio bene* resulta un tanto anémica, aunque es cierto que en su última intervención solista, *Sento la gioia*, otra vez con la trompeta en el acompañamiento, muestra amplio *fiato* y notabilísima agilidad en la coloratura. En buena línea el contratenor español Jordi Domènech, de sugerente timbre, aunque en la franja de los graves su voz pierde color y porte y en su aria más hermosa, *Penna tiranna*, vibra más de la cuenta, hasta hacer casi ininteligible el texto.

Pablo J. Vayón

KAGEL:
Rrrrrrr. Ludwig Van. Der Eid des Hippokrates. Unguis incarnatus est. MM 51.

ALEXANDRE THARAUD, piano. CARMEN TACCON-DEVENET, piano. CORO RÉMUSAT. AEON 0311 (Harmonia Mundi). 2002. 55'. DDD. **PN**



El humor, la teatralidad, el gusto por ironizar sobre el legado del compositor clásico: todo eso, es decir, el mundo de Mauricio Kagel, está presente en este singular disco que el sello Aeon lanza en una producción excelente, donde la toma de sonido está cuidada hasta en sus más mínimos detalles. El piano y sus timbres "accesorios" (piano preparado, efecto percutado) poseen una fisicidad extraordinaria en esta grabación efectuada en un lugar, el Espace de projection del IRCAM, que es una garantía de buen tratamiento en la dirección artística. El mismo pianista, Alexandre Tharaud, se encarga de coordinar el trabajo de ingeniería técnica de esta modélica producción. Cada sonido sale pulido, y es, por tanto, un goce escuchar el arte de Kagel en las mejores con-

diciones. Tharaud aborda un conjunto de 5 piezas para piano a cuatro manos (le acompaña aquí Carmen Taccon-Devenet) que es un clásico del catálogo del autor, *Rrrrrrr*, de 1981 y, además, interviene en otras 4 composiciones en las que el piano juega un papel fundamental. La breve *Der Eid des Hippokrates* tiene mucho del mundo basado en los ecos y resonancias de un Cage. *Unguis incarnatus est*, de 1972, que es una de las dos perlas del CD, contiene en miniatura todo el universo del músico. En *Unguis*, se potencia el ritmo repetitivo del piano y el tono mortecino del contrabajo. El final, con la declamación de los dos intérpretes, es pura fantasía teatral, gestual. *MM51*, para metrónomo y piano, incide en el tono repetitivo y se halla alineada en el tono absurdo que Ligeti explorara en su *Música para cien metrónomos*.

La otra perla del CD la encontramos en la conclusiva sección del ciclo *Ludwig Van*, la nº 9. El tema haría las delicias del aficionado más recalcitrante a las formas libres impulsadas desde la vanguardia (si alguna vez se decide a transitarlas). La exquisitez y el refinamiento de la pieza, cruce genial entre el *pathos* romántico de un Chopin y la sim-

plicidad de un Satie, es un broche de oro a uno de los proyectos más emblemáticos de Kagel: *Ludwig Van*. La pieza musical se compone en 1969 para ensemble a partir del film del mismo título en homenaje a Beethoven. Kagel plantea un material poco estilizado, con ciertas "deformaciones", disonancias y soluciones inesperadas, con lo que intenta ser fiel en lo posible a cómo el sordo compositor escuchara su música en realidad, es decir, "mal". Con todo, el arsenal desplegado en *Ludwig Van* es tan amplio y las citas son tan notorias, que no queda sino rendirse a tal experiencia... lúdica.

Francisco Ramos

KODÁLY:
Obras para coro mixto, vol. 3.

ZOLTÁN BÁTKI FAZEKAS, barítono. CORO KODÁLY DE DEBRECEN. Director: ISTVÁN PÁRKAI. HUNGAROTON HCD 32366 (Gaudisc). 2006. 67'. DDD. **PN**



Después del volumen primero de esta serie de música coral de Zoltán Kodály nos

llega el tercero, y acaso oigamos un día el segundo. Música *a cappella* de carácter no siempre folclórico, de raíz no siempre popular. Música que tiene motivos profanos, religiosos o pretextos de ambas procedencias, son obras breves siempre resultado de la labor pedagógica del fundador de la escuela húngara de enseñanza. Ahora llegan páginas de plena madurez, compuestas entre 1948 y 1965, es decir, prácticamente hasta el final de la vida del maestro, que falleció en marzo de 1967. Se trata en su mayor parte de miniaturas, a menudo intensas, como la fugaz *Adoración*; pero también hay piezas más dilatadas, como esa obra final del compositor de coros, *Mobács*, madrigalística y de fingido sabor antiguo; o como el *Salmo 50*, uno de los diversos salmos a los que Kodály puso música al modo renacentista a partir de traducciones nacionales de los poemas bíblicos. O como el amplio *Himno de Zrínyi*, casi 20 minutos que constituyen la más amplia obra de Kodály para coro *a cappella* (con un solista masculino con cometido protagonista), una obra que parte de un poema del siglo XVII de Miklós Zrínyi cuyo carácter lo sugiere este fragmento: "Húngaros, a

Ernst Richter

KATIA PERDIDA EN DRESDE

JANÁČEK: Katia Kabanová (en alemán). ELFRIDE TRÖTSCHEL (Katia), HELENA ROTT (Kabanicha), HELMUT SCHINDLER (Boris), HEINRICH PFLANZEL (Dikoi), KARL-HEINZ THOMANN (Tijon), ERICH ZIMMERMANN (Kudrias), RUTH LANGE (Varvara). CORO DE LA STAATSOOPER DE DRESDE. STAATSKAPELLE DRESDEN. Director: ERNST RICHTER. 2 CD HÄNSSLER DCD PH06040 (Gaudisc). 1949. 102'. ADD. **PM**

Desde hace mucho tiempo, los aficionados se extrañan de la escasez discográfica de *Katia Kabanová* en comparación con la abundancia de *Jenufa*. *Jenufa* está en soporte CD, en soporte DVD, en checo, en alemán y en algún que otro idioma. Sus referencias son casi 20. En cambio, *Katia* ha persistido durante años y años con sólo dos referencias, la de Krombholz de 1959 (Tikalová) y la de Mackerras de 1976 (Söderström), versión revisada, inicio del ciclo para Decca del director británico de vocación checa. A finales de los 90, insistieron el propio Mackerras, ahora en Praga, no en Viena (Benácková); y Cambreling, con la Filarmonía Checa pero en Salzburgo (Denoke). En DVD teníamos esta última, en puesta muy atrevida de Marthaler; y la de Glyndebourne de 1988, excelente puesta de Lehnhoff, con Nancy Gustafson. Y, de repente, nos llega esto, esta aportación, esta novedad, que ya esperábamos y anunciábamos

hace un par de números. No una novedad nueva, sino una novedad que surge del pasado. ¡Había por ahí una *Katia* en alemán con estos mimbres, estas calidades, estas voces esplendorosas...! Nos tiene asombrados ese inagotable archivo de Dresde de los tiempos de guerra y de inmediata posguerra, y llevamos comentados unos cuantos álbumes con esos sonidos que desentiera felizmente la serie Profil de Hänssler. Ya hemos expresado nuestro asombro por las magníficas voces que sirven a Dvořák en *Rusalka* y *El jacobino*, registros de aquel viejo Dresde. Y ahora nos llega esta *Katia* de 1949, en alemán, en la traducción más o menos "creativa" de Max Brod, y sus voces vuelven a asombrarnos. Y nos llama una atención una cosa: con Janáček ya no parece que el alemán condicione la escucha en dirección al Singpiel. No podemos saber si es adecuada la prosodia, y en qué grado, pero lo que oímos no nos suena a germanizado, sigue siendo Janáček aunque suene "de otro modo".

Hay que informar sobre este registro. Entre agosto y septiembre de 1949 se dieron en Dresde seis representaciones de esta *Katia Kabanová*, con este reparto; tres de ellas dirigidas por este director, Ernst Richter. Muy buenas críticas, fría acogida de un público que vivía el racionamiento, la



reeducación, y otras calamidades, en especial la vivencia diaria de la ruina en que se había convertido la bella e histórica ciudad tras el bombardeo aliado (la Ópera también fue destruida, claro). Ni musical ni anímicamente estaba preparado el público para un plato tan fuerte como esta *Katia*, que además era una heroína rusa, y Rusia era la potencia ocupante.

Por lo demás, las cintas no estaban en Dresde. Estaban en Berlín, y por eso se salvaron. En Dresde habían borrado las copias, y sólo había una en Berlín, perdida, olvidada. Es un registro de agosto de 1949, anterior en unos días a la proclamación de la República Democrática Alemana, que comenzó una amplia serie de purgas, entre ellas de cantantes y todo tipo de músicos. Por ejemplo, el director de esta toma, Richter, alemán de los Sudetes de Checoslovaquia, desapareció de la profesión al terminar ese mes de agosto de 1949;

por dimisión, no por Gulag ni nada por el estilo. Pero su nombre debía de estar en la lista negra. Un narrador explica la acción en cuatro breves momentos; esto debe de ser berlinés, y tal vez indica que se pensó en la emisión radiofónica de la grabación.

Las voces de este bendito registro histórico las conoce el aficionado que haya tenido acceso a la *Rusalka* de 1948 (Keilberth), también en alemán, que hemos comentado en estas páginas: Trötschel, Schindler, Rott, Lange y Zimmermann ya estaban allí; y hasta la mezzo Kate Höfgen, allí un Elfo, aquí la criada de la casa. Maravillosa Elfride Trötschel, grandísima soprano que no llegó a cumplir 45 años (murió en 1958); sobrecogedora Rott en Kabanicha; deliciosa Lange en Varvara; muy bien, en general, los tres hombres. No podemos extendernos sobre las excelencias de un reparto y un registro que nos llegan de milagro, o poco menos. Ni sobre la dirección de Richter, que se adivina envolvente y dramática, aunque el sonido no la prime. Sólo podemos ya recomendar esta lectura histórica y hasta ahora oculta al aficionado que ama la obra de Janáček, porque esto es un nuevo servicio a una de las óperas mayores del compositor, aunque la discografía le haya sido relativamente esquiva.

Santiago Martín Bermúdez

vosotros os hablo, este horrendo dragón, el Turco, nos ha arrebatado Várad y Jenö...". Zoltán Bártki Fazekas asume el cometido solista del *Himno* con bella voz y sentido dramático y del relato. István Párkai dirige con depurado arte y gracia al coro de los otros dos recitales anteriores (dirigidos por Péter Erdei) en este CD que cierra la serie de obra a cappella de Kodály con auténtico broche de oro.

Santiago Martín Bermúdez

LAURO:

Obras para guitarra. CARLOS PÉREZ, guitarra. PRODIMUS PDM 1030 (Diverdi). 2006. 76'. DDD. **PN**

El guitarrista chileno Carlos Pérez va camino de convertirse



en toda una estrella. Recibe elogios por todas partes y va acumulando premios de importancia, uno de ellos el de la reciente edición de 2006 del Joaquín Rodrigo, que supuso la grabación en DVD de una magnífica versión del *Concierto de Aranjuez* ya reseñada en estas páginas. Y no vamos a ahorrar nosotros elogios para este músico realmente admirable técnica y artísticamente que logra en este sensacional primer volumen de una muy apetecible integral – la del gran Antonio Lauro —hacerse un lugar entre la élite del guitarrismo internacional. La música de Lauro es deudora, en esencia, del folclore de su Venezuela natal, pero

no faltan en ella, tal como se aprecia en esta grabación, aproximaciones a un cierto neoclasicismo y una concentración expresiva de una sinceridad y sobriedad admirables, de gran personalidad, a veces casi confidencial, que hallamos en esa obra maestra que es la *Sonata*, escrita durante su cautiverio en 1951 por su declarada oposición a la dictadura que gobernaba su país. Así pues, este disco nos convence de la heterogeneidad del legado de Lauro, que es, evidentemente, mucho más que folclore y algo de neoclasicismo. Música bellísima, muy representativa en su variedad del quehacer de su autor, e interpretaciones extraordinarias. Se impone, claro está, la recomendación más entusiasta.

Josep Pascual

MENDELSSOHN:

Paulus. MARÍA CRISTINA KIEHR, soprano; WERNER GÜRA, tenor; MICHAEL VOLLE, bajo. KAMMERCHOR STUTTGART. DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN. Director: FRIEDER BERNIUS. 2 SACD CARUS 83.214. 2005. 124'. SACD. **PN**



El Mendelssohn más serio y denso aparece en este *Paulus*, que disfruta de una versión muy bien intencionada, pero que no logra hacer levantar el vuelo de la un tanto frustrada renovación del lenguaje haendeliano emprendida aquí por el autor de la *Sinfonía de la Reforma*. Bernius obtiene una espléndida respuesta de su

coro y en general un apropiado equilibrio entre voces e instrumentos. Pero su *Paulus* es por momentos un tanto siniestro y mortecino. El otro punto de referencia del autor, Bach, sale igualmente a la superficie en coros y fugas. Pese al atractivo indudable de no pocos números, pese a la calidad de la versión, la obra se revela como una vía muerta. Hay coros de fuerza dramática indiscutible, caso de *Ist das nicht, der zu Jerusalem* de la segunda parte y la fuga que cierra la obra se sostiene en una escritura de técnica intachable. Bernius saca, en todo caso, partido de la solidez caligráfica de Mendelssohn. Cuenta con eficaces solistas vocales, si bien Gura rinde un tanto por debajo de sus compañeros. Inteligente acercamiento, muy musical, en suma, a una composición cargada de problemas pero no exenta de interés histórico.

Enrique Martínez Miura

MONTEVERDI:

Libro VI de Madrigales.

Madrigales de colecciones misceláneas. DELITÆ MUSICÆ.

Director: MARCO LONGHINI.

2 CD NAXOS 8. 555312-13 (Ferysa).

2003, 2006. 126'. DDD. **PN**

Trío Parnassus

OTRA DIANA

KORNGOLD: Trío op. 1.

Suite op. 23. TRÍO PARNASSUS.

MATTHIAS WOLLONG, violín.

MDG Gold 303 1463-2 (Diverdi).

2006. 69'. DDD. **PN**

Aquí tenemos al jovencísimo Korngold de trece años del *Op. 1*, que no es ni mucho menos su primera obra; y al Korngold "maduro" de la época de *El milagro de Heliane*, el de la *Suite op. 23* de 1930, compuesta para el pianista Paul Wittgenstein, que había perdido la mano derecha durante la primera gran guerra. Todavía no sabe Europa lo que le espera, como si lo peor ya hubiera pasado. Y Korngold no sabe que la madurez que presagian obras como ésta va a derivar en otro tipo de composiciones, ya en el exilio, y para ese nuevo invento que es el cine sonoro. El *Trio op. 1* es la obra de alguien que ha aprendido todo lo vigente y crea algo personal a partir de ello, a pesar de ser el compositor apenas un niño, aunque con edad suficiente para el *bar*

mista, la ceremonia judía de paso a la edad adulta. Los cinco movimientos de la *Suite op. 23* para piano (mano izquierda), dos violines y violonchelo son otra cosa, son madurez plena, son auténtica modernidad, desde la textura del movimiento inicial, Preludio y Fuga, hasta el Rondó-Finale, episodios amplios ricos en ideas; pasando por un Vals y un Lied ya escuchado en otra obra de Korngold, con un Grotteske en el corazón de la secuencia. Obra de cámara de sorprendente nivel, el *Op. 23* nos presenta un contraste claro con el *Op. 1*, que parece de otro compositor, y que muestra con claridad que el niño prodigio supo convertirse en un compositor de gran altura artística, que no se agotó en su precocidad. El Trío Parnassus se apunta otro tanto, uno de los más importantes, con este nuevo CD para MDG, después de Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Hummel, Lalo, Reger, Bargiel, Turina y hasta Von Preussen.



La manera de leer el *Op. 23* es más que modernista, tiene algo de futurista, y la tocan (con el refuerzo del violinista Matthias Wollong) con un claro diseño: demostrar que Korngold no era un compositor simplemente posromántico. Forman ahora este trío la violinista Yamei Yu, el violonchelista Michael Gross (su fundador) y el pianista Chia Chou. Su repertorio no es ecléctico, sino amplio y ambicioso. Su Korngold es una diana en cuanto a virtuosismo y en cuanto a sentido crítico en lo sonoro. De gran interés para el aficionado.

Santiago Martín Bermúdez

www.scherzo.es

Bernard Haitink

FLUIDEZ Y RECREACIÓN

MAHLER: Sinfonía nº 4 en

sol mayor. CHRISTINE SCHÄFER,

soprano. ORQUESTA DEL

CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM.

Director: BERNARD HAITINK.

RCO 07003 (Diverdi). 2006. 56'.

SACD. **PN**

El sello propio de la orquesta holandesa nos está dando últimamente excelentes lecturas de Mahler. Turno en esta ocasión de Haitink, con una *Cuarta* que, comparada con la versión que ambos —orquesta y director— grabaron en 1968, gana notablemente en dos aspectos: por una parte, la profundidad y el detalle tímbrico de la toma sonora; por otra, la mayor flexibilidad en la concepción del maestro holandés acerca de la dosificación de una *rubato* que, evitando ser autoindulgente, encuentra un equilibrio casi ideal entre fluidez y recreación.

Haitink, deliberadamente distanciado emocionalmente en la medida justa que le permita mantener un grado de acertada objetividad, aborda el primer movimiento bajo un prisma unitario que sabe recoger los numerosos cambios multi-seccionales con naturalidad. El factor de estratificación textural, es diseccionado con maestría de verdadera alquimia instrumental, como muestran las excepcionales maderas junto a la cuerda grave —sección 10—, el colorido que logra entresacando el *glockenspiel* —sección 16—, o el peliagudo pasaje de violines I-II —cc. 327 y ss. Entrados en la re-exposición, la minuciosa atención que ha venido manteniendo a lo largo del movimiento a la ultramatización de ese "bosque" de reguladores dinámicos le coloca en un punto de espontánea



plasticidad realmente hermoso.

El segundo movimiento, vital y juguetón gracias al portentoso tratamiento de la articulación y la acentuación, concluye con una transparencia espectacular dejando detalles de antología como esos cinco últimos *glissandi* de violonchelo.

En el Poco adagio nos aguarda una exhibición de control de la batuta en el fraseo sobre las cesuras, en medio de un despliegue de auténtico vir-

tuosismo orquestal. En este sentido no podríamos dejar de aludir, a modo de ejemplo, pasajes como esa trompa —c. 96 y ss. (6'45")—, ese delicado juego camerístico oboe-corno inglés-trompa —c. 174 y ss. (9'29")—, o el modo providencial con el que violines I en *divissi* alcanzan ese *ppp* final —c. 332 y ss. (18'21"). El movimiento conclusivo le roba el *Cum Laude*, por la falta de definición de un pulso que, ya desde los primeros compases comienza a oscilar, y cuya fluctuación empaña su desarrollo. Una más que correcta intervención de Schäfer —aunque quien suscribe prefiera una visión menos adusta, más hacia la ingenuidad que ella sabe también mostrar en algún momento (6'14" a 6'42")— cierra esta espléndida versión.

Juan García-Rico



Sigue avanzando la integral monteverdiana de Longhini y a medida que se introduce en la *seconda prattica* el interés se reduce. El Libro V quedaba ya algo desequilibrado y esa sensación se incrementa aquí, donde la voz solista es cada vez más importante. Empeñado en ofrecer Monteverdi con cantantes exclusivamente masculinos, Longhini queda preso de unas voces no especialmente refinadas que tienen sus puntos débiles en las agudas, que por momentos resultan insufribles. Ni el *Lamento de Ariadna* en su forma madrigalística ni la *Sestina*, las dos piezas (o ciclos de piezas, en realidad) más significativas del Libro VI, alcanzan altura musical (ni delicadeza ni profundidad ni equilibrio) como para desbancar a las referencias (Christie en Harmonia Mundi y Alessandrini en Naïve, fundamentalmente, con Cavina en Glossa y el propio Alessandrini en Arcana no lejos). El doble disco se completa con los madrigales de Monteverdi que fueron publicados en colecciones misceláneas variadas y con la edición del *Lamento de Ariadna* de 1623, lo cual resulta muy útil, aunque las interpretaciones no pasan en el mejor de los casos de lo discreto, si bien hay momentos en el que el uso de las ornamentaciones resulta atractivo (*O come vaghi*, por ejemplo, con las voces de los tenores Furnari y Fanciullacci, sin duda los mejores del grupo; o *Taci Armelin*, sugerente en las voces de Fanciullacci, el barítono Marco Scavazza y el bajo Walter Testolin). El uso de los instrumentos no molesta aunque tampoco resalta demasiado, acaso sólo cuando participan los violines, pero eso sólo ocurre en un madrigal, *Più lieto il guardo*, no muy ajustado por otras razones.

Pablo J. Vayón

MOZART:
Sonatas para piano y violín en mi bemol mayor K. 302, sol mayor K. 9, mi menor K. 304, re mayor K. 29 y la mayor K. 526. GARY COOPER, фортепиано; RACHEL PODGER, violín. CHANNEL CC SA 24607 (Harmonia Mundi). 2006. 76'. SACD. **PN**

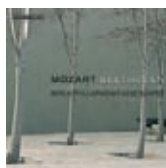
El repertorio de las obras para tecla y violín de Mozart ha experimentado una notoria revalorización en los últimos tiempos. A la cabeza de semejante proceso hay



que sitúan las interpretaciones con instrumentos originales que restauran el equilibrio y la tímbrica primitivos de las obras. La versión completa — éste es el cuarto volumen— de Cooper y Podger debe ser tenida en cuenta por su frescura y magnífica sonoridad, aunque no se muestre tan radical como las incursiones en piezas aisladas de Midori Seiler con Immerseel o Manze con Egarr. Los dos músicos llevan a cabo un magnífico diálogo. Hay atractivas veladuras en el teclado y una dinámica muy bien planificada (como en el Minueto de la *K. 9*). Pero si las lecturas de las obras menos importantes son ya destacadas, los intérpretes rinden a superior altura en obras como la *Sonata en mi menor*, cuyo Allegro inicial cobra un aire enigmático. Maravilloso el *legato* del violín en el Molto allegro de la *K. 526*, movimiento impregnado de alegría vital; los claroscuros del Andante y el eléctrico Finale redondean una de las mejores versiones de este estupendo disco.

Enrique Martínez Miura

MOZART:
Quinteto en mi bemol mayor K. 452. BEETHOVEN: Quinteto en mi bemol mayor op. 16. STEPHEN HOUGH, piano. QUINTETO DE VIENTO FILARMÓNICO DE BERLÍN. BIS CD-1552 (Diverdi), 2000, 2007. 60'. DDD. **PN**



Registro de innegable calidad en el que, con ser todo muy considerable, cabría destacar el toque de Stephen Hough, siempre discreto y siempre audible. De una lucidez excelente las interpretaciones, adquieren cohesión desde el primer momento de su audición.

Obras de significado relativo dentro de la obra ingente de los dos autores incluidos en el disco. La combinatoria de Mozart en cuanto a meros instrumentos de viento se refiere, se encuentra en sus *Divertimentos*, y culmina en la *Gran Partita K. 361*. Este *Quinteto K. 452* fue muy bien acogido en su estreno (1784) y su mismo autor escribió a su padre diciéndole que era lo mejor que había escrito.

A pesar de su amistad con Antonín Reicha —preconizador del género— desde que los dos

Colin Davis

REFERENCIAL

MOZART: Sinfonías n.ºs 28-41. STAATSKAPPELLE DE DRESDE. Director: COLIN DAVIS. 5 CD DECCA 4759120 (Universal). 1981-1991. 318'. ADD/DDD. **PM**

Decca lanza al mercado la reedición del ciclo anteriormente editado por Philips, como homenaje al 80º aniversario del maestro británico. Valorando la colección con la óptica del paso de los años, el aficionado que busque un acercamiento al bloque más importante del Mozart sinfónico desde un punto de vista intemporal, de belleza diamantina y solidez marmórea, seguirá encontrando aquí una interminable fuente de placer. Efectivamente, en este caso, la solvencia de Sir Colin Davis no nos depara —ni para bien ni para mal— sorpresa alguna, resultando previsiblemente eficaz y aristocrático en todo momento. Tal vez, si me apuran, demasiado previsible; y aquí es donde la moderna ampliación del espectro interpretativo de este repertorio ofrecería puntos de vista alternativos. Su comprensión del sinfonismo del salzburgués se basa en una estructuración magistral, un fraseo amplio, clarividente y nítido, y una contención del *tempo* dentro de un equilibrio que nunca pierde su elegancia. Su gama dinámica, siendo generosa, no resulta exagerada en ningún momento, así como el carácter articulatorio, detallista y pulcro hasta el mayor refinamiento. La prestación de la formación alemana es inmejorable por



exactitud, calidez de timbres y una sonoridad apolínea que resulta idóneamente adecuada a los postulados interpretativos de la batuta.

Tal grado de perfección resultará, como decíamos, muy disfrutable si no se espera una profundización superlativa en el contenido dramático/lúdico de las obras, o una apuesta por la exploración en una mayor diversificación de caracteres. Dicho en otras palabras: una indagación en los juegos de luces, en los tejidos texturales, en el colorido tímbrico, y en una expresividad que, aun bordeando el riesgo en algunos momentos, nos haga percibir un Mozart más carnal y humano, frente a éste, olímpicamente heroico. Pero esas lecturas —ni mejores ni peores, simplemente distintas— son harina de un costal por el cuál el director británico no ha estado nunca interesado.

Resumiendo, y dejando aparte cuestiones de preferencias, una colección referencial, sensorialmente tocada, de un Mozart bajo una óptica impecable.

Juan García-Rico

estudiaban en Bonn, Beethoven fue muy remiso en cuanto a escribir para conjunto de viento. Durante su época de mayor éxito como pianista, alumbró y realizó la idea de unir al piano el cuarteto de cuerda, realizando una transcripción de este *Quinteto op. 16*.

Las dos obras tienen cosas en común, incluida la tonalidad, por lo que agruparlas en un disco tiene mucho sentido. Esta claro que Beethoven bebió en la obra precedente de Mozart, tocadas muy bien ambas en esta ocasión por el citado Hough y el Quinteto extraído de la célebre filarmónica berlinesa.

José Antonio García y García

MOZART:
Don Giovanni. LEYLA GENCER (Donna Anna), SENA JURINAC (Donna Elvira), MIRELLA FRENI (Zerlina), CESARE SIEPI (Don Giovanni), GERAINT EVANS (Leporello), RICHARD LEWIS (Don Ottavio), DAVID WARD (Commendatore), ROBERT SAVOIE (Masetto). CORO Y ORQUESTA DEL COVENT GARDEN. Director: GEORG SOLT. 3 CD ROYAL OPERA HOUSE ROHS007 (Diverdi). 1962. 172'. ADD. **PN**




Georg Solti grabó *Don Giovanni* en 1997 para Decca, como antes lo había hecho en

1979, en lo que puede considerarse su testamento operístico, ya que es su último registro completo. En 1962, fue también el artífice de unas funciones de la obra en el Covent Garden, que alcanzaron un gran nivel y donde nos encontramos una versión más incisiva, resaltando el "dramma giocoso" con unos *tempi*, incluso en algún caso precipitados, pero siempre en una versión coherente y profunda, contrastando lo humano y lo fantástico.

Cesare Siepi fue uno de los mejores Don Giovanni de su generación al que aporta su gran expresividad, mostrando su estilo conquistador y fanfarrón, con una visión del libertino, sensual y detallista. El trío femenino esta compuesto por Sena Jurinac que da agilidad y consistencia a Donna Elvira, Leyla Gencer, como Donna Anna, que sabe reflejar su carácter, mostrar la belleza de su línea y dar transparencia a las notas más difíciles y Mirella Freni, la mejor Zerlina de su generación, por musicalidad y estilo. Geraint Evans es un interesante Leporello, aunque a veces tiene exceso de protagonismo y Richard Lewis es un correcto Don Octavio, aunque su timbre se adapta mejor en otras obras.

Albert Vilardell

NANCARROW: Estudios nº 33-41c.

MDG 645 1405-2 (Diverdi). 2005. 65'.
DDD.  PN



Tercer volumen de la edición de los *Cincuenta Estudios* y quinto de la serie de


obras para piano mecánico que el sello Dabringhaus und Grimm está dedicando a Conlon Nancarrow, ese artista inclassificable que György Ligeti consideraba el más grande de la segunda mitad del siglo XX. Un juicio a todas luces exagerado, pero que da cuenta de la absoluta originalidad del norteamericano, aunque sólo sea por el instrumento al que decidió dedicar la parte de su catálogo que le ha hecho célebre: la pianola... No podía ser de otro modo, pues se trata de obras ideadas inabundables para un intérprete humano. Y ello por la superposición constante de compases diferentes, por los cambios de *tempo*, casi siempre de una velocidad irracional; por los agregados sonoros que llegan a concentrar hasta doscientos ataques por

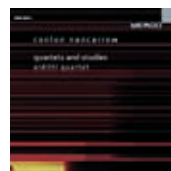
segundo, o por la complejidad extrema de la rítmica... Dicho así, son piezas que desprenden un aire mecanicista e inhumano, y lo cierto es que son duras de escuchar. En una audición seguida, los primeros estudios suelen sorprender y atrapar, mientras que el resto se diluye asesinado por una presunta homogeneidad. "Presunta", porque no hay tal, como bien se aprecia escuchándolos en pequeñas dosis. De ese modo, incluso su trasfondo puramente matemático deja escapar apuntes melódicos y, en algunos casos, un inconfundible aroma jazzístico que nos recuerda que el ermitaño Nancarrow fue en su juventud trompetista de jazz.

Este disco nos trae los *Estudios n.ºs 33-41c*, si bien el 38 y el 39 no se incluyen, pues fueron respectivamente reelaborados en los *Estudios n.ºs 43 y 48*. De todos ellos, el n.º 37, de doce minutos de duración, definido por un canon a doce voces y a doce velocidades diferentes, proporcionales a las alturas de las doce notas de la gama cromática, posiblemente sea el más audaz, arduo y fascinante. Como el resto de la edición, el registro ha sido concebido por Jürgen Hockner e interpretado por un Bösendorfer Grand Piano de 1925, equipados con un sistema Ampico para pianos mecánicos y sincronizados con ayuda de la informática. Hablar de interpretación es algo vano aquí, tratándose como se trata de máquinas en las que el elemento humano está ausente, pero el resultado es impecable, realizado por una toma de sonido excelente, cercana e incisiva. Eso sí, lo dicho, la audición, a pequeñas dosis.

Juan Carlos Moreno

NANCARROW:

Cuartetos y estudios. CUARTETO
ARDITTI.
WERGO 6696 2 (Diverdi). 2004. 52'.
DDD.  PN



Elliott Carter suele citar, cuando habla de sus primeros cuartetos de cuerda, a Conlon Nancarrow como una de sus más fuertes influencias. Ives, Schoenberg, pero también, y de manera significativa, el estilo poderoso de Nancarrow son algunas de las fuentes del Carter inicial, en los años 50. Pero el Nancarrow que Carter menciona es el de las


obras inmediatamente anteriores a los *Estudios*, como el *Cuarteto de cuerda n.º 1*, que el músico había escrito poco después de volver de la Guerra Civil Española. El Nancarrow de ese *Primer Cuarteto* prefigura el sistema de fuerzas desplegado por Carter y el gusto de un Ligeti por alternar, en sus dos *Cuartetos*, movimientos rápidos con pequeños oasis de calma de concentrada expresividad. El adagio entiéndase en Nancarrow como momento de tiempo congelado, de sonidos tenidos, que alcanza su mayor grado de audacia en el *Cuarteto de cuerda n.º 3*, ya de 1987, cuando el estilo ha madurado suficientemente. En este *Tercer Cuarteto*, es perceptible la influencia de las micro células en perpetuo movimiento y los entrecruzamientos rítmicos de los *Estudios para pianola*. Como ocurre en tantos compositores norteamericanos, el carácter indómito del autor ya está presente en el cuarteto de 1942: la brevedad de las secciones, la inestabilidad del lenguaje, que liga de forma imprevista los instrumentos como si de una conflagración de fuerzas de la naturaleza se tratara, se concretan en una obra que se mantiene como el primer día, a pesar de los más de 60 años que han pasado por ella.

No es la primera vez que estos cuartetos son llevados al disco, pero siempre fue en grabaciones miscelánea, mientras que aquí el Arditti los engloba en un monográfico tan coherente como necesario para comprender el auténtico alcance de una estética tan radical como atractiva. Las piezas para pianola incluidas al final del CD, *Toccata y Trilogy*, menos interesantes, actúan de contraste para el receptor tras la ebullición que suponen los cuatro estudios que el Arditti arregla para cuarteto (los números 15, 31, 33 y 34). Se pliegan bien estas piezas a la forma camerística y nunca se echa de menos la componente ruidista de la pianola. Se gana, incluso, en poder de evocación y, no menos importante, se obtiene una sonoridad compacta y un rigor en la escritura que benefician a la música de Nancarrow; le da, por así decir, carta de naturaleza como autor de primer nivel.

Francisco Ramos

RACHMANINOV:

Danzas sinfónicas op. 45. Las campanas op. 35. La roca op. 7. El Príncipe Rostislav. Scherzo en re menor. Capricho bohemio op. 12. La isla de los muertos op. 29.

ORQUESTA SINFÓNICA DEL ESTADO
RUSO. Director: VALERI POLIANSKI.
2CD BRILLIANT 8532 (Cat Music). 1998,
2001. 153'. DDD.  PE



Habitados como empezamos a estar a descubrir en Brilliant materiales de muy buen

nivel, encontramos con un álbum simplemente digno nos empieza a saber a poco. Su valoración resulta desfavorable frente a versiones referenciales, si bien su precio puede —y, de hecho, lo hace— resultar un factor que incrementa el interés de unas lecturas que no dejan de ser correctas. Se nos presenta la producción orquestal de Rachmaninov, exceptuando sus tres sinfonías y los conciertos para piano. Obras que, casi en su totalidad, responden a un descriptivismo epigonal romántico con base en textos literarios o creaciones pictóricas que sirven como fuente de inspiración al compositor ruso en el formato del poema sinfónico. De ellas, las más conocidas —*Danzas sinfónicas*, *La isla de los muertos*, o *Las campanas*— conviven con otras que pueden resultar interesantes por infrecuentes. Su interpretación, más que meramente voluntariosa, resulta adecuada, tanto por la prestación orquestal como vocal. Ciertamente es que ni la formación sinfónico-coral rusa ni el elenco solista cuentan con un lugar en el estrellato internacional, pero afrontan su trabajo con profesionalidad y no resultan, en ningún caso, por debajo de lo exigible. Lamentablemente, el lánguido concepto artístico de Polianski merma su propia solvencia técnica en la labor concertadora. Una visión tan prudente y modosa termina repercutiendo en la expresión instrumental en una acentuación timorata, ataques de arco faltos de garra y falta de pujanza rítmica generalizada. ¿Recomendable entonces? Pues, teniendo en cuenta todos los factores, tal y como diría nuestro añorado Nadir Madriles, es un álbum que, sin ser de campanillas, no hará daño a nadie, en

Laurent Petitgirard

NO SÓLO ECLECTICISMO

PETITGIRARD: Diálogo para viola y orquesta.

Concierto para violonchelo. Le légendaire. GÉRARD CAUSSÉ, viola; GARY HOFFMANN, violonchelo; AUGUSTIN DUMAY, violín. ORQUESTA NACIONAL DE BURDEOS-AQUITANIA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE MONTECARLO. CORO DE LA RADIO POLACA. FILARMONÍA POLACA CLÁSICA. Director: LAURENT PETITGIRARD.

NAXOS 8.557602 (Ferysa). 1986, 1997, 2005. 69'. DDD. **PE**

Les douze gardiens du temple. Poème pour grand orchestre à cordes. Euphonia. ORQUESTA NACIONAL DE BURDEOS-AQUITANIA.

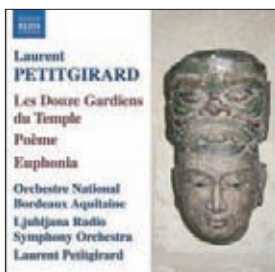
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE LIUBLIANA. Director: LAURENT PETITGIRARD.

NAXOS 8.570138 (Ferysa). 1992, 2005. 67'. DDD. **PE**

Una ópera como *Elephant Man*, del compositor francés Laurent Petitgirard (nacido en 1950), ya decía mucho sobre su inspiración, sus preferencias estéticas. Una aparente vuelta al pasado, ese “aquello” al que todo el mundo sabe que no se puede volver; y, más que nadie, lo sabía Adorno, o eso



creía él. Pero, además, una capacidad expresiva a través de la teatralidad de líneas, y no sólo de líneas, vocales o de acompañamiento, sino de eso que tanto y tan bien se ha dominado en la escuela francesa, el color; aunque sea a costa del ritmo, que no falta, desde luego, pero que es secundario salvo cuando hay que ponerlo de manifiesto por necesidades inmediatas “del guión”. Estos dos muy interesantes discos nos ofrecen algunas obras recientes de este compositor, como el *Concierto para viola*, *Los doce guardianes del templo* y *Poema para gran orquesta de cuerda*, dos piezas orquestales en las que abundan las notas amplias, los acordes tonales tenidos, la lujuria tímbrica, las



sugerencias tonales defraudadas. También escuchamos obras algo anteriores, como *Euphonia*, tríptico orquestal de 1989; o *Le légendaire* (1984), una pieza concertante para violín y orquesta en un solo y amplio movimiento; y el *Concierto para violonchelo* (1994). Los registros son de la época en que las piezas se estrenaron; de ahí la diversidad de conjuntos, siempre dirigidos por el propio Petitgirard, que también es uno de los directores destacados de nuestros días. Las notas interiores de estos discos afirman que Petitgirard es “eclectico”. No me gusta gran cosa este calificativo, que sirve para definir demasiadas cosas y, por ello, para comprender poco o nada. Petitgirard es uno de los compositores

post nacidos justo cuando la vanguardia de posguerra se imponía victoriosa, y que han crecido lejos del dogmatismo y del padrinazgo de estas familias; tienen las suyas propias, no crean. Se advierte en la obra de Petitgirard su sentido dramático, su categoría de compositor de música para el cine, su vocación teatral (en 2009 estrenará su segunda ópera). Es un músico de un interés considerable, sin que las obras que escuchamos aquí nos parezcan ni imprescindibles ni paradigmas de nuestro tiempo. Música de altura, música de un gran profesional, música a veces de auténtico artista. Ya es suficiente, creemos. Atención a los solistas de las piezas concertantes del primero de estos discos: Caussé, Hoffmann, Dumay, virtuosos y de gran rigor. Atención también a los diversos conjuntos, a esos registros que van de 1986 hasta 2005. Esta música es testimonio de lo que se hace ahora, pero también de lo que ahora se niega y que parecía establecido e ineludible hace tan sólo unos años.

Santiago Martín Bermúdez

especial a aquellos que, “por muy poquitos cuartos”, quieran acercarse por vez primera a estas obras. Ya tendrán tiempo —y presupuesto— para mejorar.

Juan García-Rico

REIMANN:

Zyklus. Kumi Ori. Die Pole sind in uns. YARON WINDMÜLLER,

barítono; AXEL BAUNI, piano. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE SAARBRÜCKEN. Director: GÜNTHER HERBIG.

NAXOS 8.570199 (Ferysa). 2004. 56'. DDD. **PE**



Con Hans Werner Henze, Aribert Reimann (1936) es uno de los últimos representantes de la gran tradición lírica y dramática alemana. Óperas como *Lear* o *La casa de Bernarda Alba* así lo demuestran, como también sus colaboraciones con algunos de los mayores cantantes de la pasada centuria, empezando por Dietrich Fischer-Dieskau. Cantan-

tes casi siempre alérgicos a las nuevas creaciones, pero que no dudaron un solo instante en apostar por su música. Y eso que ésta no es ni fácil ni acomodaticia, aunque posee una devastadora potencia expresiva y, sobre todo, está magistralmente escrita para la voz, no en balde Reimann ha sido toda su vida un valioso pianista acompañante.

La poesía de Paul Celan es la gran protagonista de estos registros. Son los suyos poemas desesperados, negros, al límite de lo inteligible, que sugieren un mundo de desolación y angustia. Y así es la música escrita por Reimann en *Zyklus* (1971), compuesta para Fischer-Dieskau y que reclama una plantilla orquestal poblada de vientos y percusiones, y sin violines, lo que acrecienta aún más esa sensación claustrofóbica. En *Kumi Ori* (1999) la violencia estalla en agresivos *clusters* después de abrirse con un recitativo sin acompañamiento, mientras que en *Die Pole sind in uns* (1995) la orquesta es sustituida por un piano tocado en el teclado y en sus propias tripas, logrando una sonoridad que

intensifica la expresión y desprende una inquietante belleza.

Yaron Windmüller parece haber recogido el testigo de Fischer-Dieskau. Fue él quien estrenó *Kumi Ori* y, aunque las comparaciones son odiosas, hay que reconocer que realiza una ímproba labor. La voz se resiente en algunos momentos, exigida como está siempre en todo su registro, pero el componente emocional está ahí, a flor de piel. Günther Herbig apuesta decididamente por el expresionismo, sin intentar disimular la dureza de estos pentagramas. Por el precio al que se vende, por la calidad de la versión y por la entidad de la música, la recomendación es plena.

Juan Carlos Moreno

RIHM:

Musik für Oboe und Orchester. Styx anl Lethe. Dritte Musik.

Erster Doppelgesang. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA SWR BADEN-BADEN, FREIBURG. Directores: HANS ZENDER, MICHAEL GIELEN, JAN LATHAM-KOENIG. HÄNSSLER 93.183 (Gaudisc). 2002. 72'. DDD. **PN**



Se edita el segundo volumen de una serie de grabaciones que el sello Hänssler dedica a la obra orquestal de Wolfgang Rihm y que concluirá en 2010. Tras el CD inicial, conteniendo *Dis-kontur* y *Sub-kontur*, dos de las más apreciables obras del Rihm neoclásico de la primera hora, llega este otro programa con piezas de los años 80 y 90. Las versiones son de un alto nivel, llegando a la excelencia en la disposición espacial que se aprecia particularmente en *Erster Doppelgesang*, dirigida con un brío extraordinario por Jan Latham-Koenig. Precisamente la pieza más convincente del CD, *Erster Doppelgesang* es también la más veterana en escritura —1980— y aún se beneficia del ardor de Rihm en esos comienzos, que tienen a obras de cámara como *Am horizont* o el primer cuarteto y a obras orquestales como la citada *Sub-kontur*; a parte de lo mejor de su estilo marcadamente neoclásico.

En *Doppelgesang*, se agrade-

ce un material que no se apoya tanto en la forma del concierto con solista como en un planteamiento más al completo del arsenal orquestal. Borrándose los perfiles de los solistas (violín y violonchelo), el discurso procede con libertad, subrayándose los movimientos espasmódicos y convulsos que dan cuerpo a la obra. Es un neoclasicismo casi se podría decir que tamizado. En cambio, las piezas restantes, tres conciertos con solistas al estilo tradicional (para oboe, violonchelo y violín, respectivamente), compuestos hasta 15 años más tarde que *Erster...*, presentan tantos lazos con el modelo pretérito, que hay que hablar aquí de simples clichés. Si aún *Dritte Musik* posee una línea melódica en el violín de cierto buen tono, en *Styx und lethe* y la inicial *Musik für oboe und orchester*, el material es de una pobreza y una banalidad sonrojantes, impropias de un autor de prestigio. Es de todo punto inaceptable, en esta última pieza, el tonillo de pastoral que impone Rihm. Si el fin aquí es la búsqueda de cierta simplicidad, el resultado deja ver claramente las costuras de un método (el revisionista) que, cuando se hace sin criterio, conduce a la nada.

Francisco Ramos

ROPARTZ:

Trío con piano en la menor.

Trío de cuerda en la menor.

Prélude, marine et chansons.

ALEXIS GALPÉRINE, violín; CÉCILIA TSAN, violonchelo; JEAN-LOUIS HAGUENAUER, piano. ENSEMBLE STANISLAS.

TIMPANI 1C1118 (Diverdi). 1995, 2006. 73'. DDD. **PN**



De nuevo la voz diáfana de Guy Ropartz, cuyo camerismo posee un encanto y un rigor (ambas cosas a un tiempo) que nos hace preguntarnos a veces si no pertenece más a la tradición Debussy-Ravel que a de la su propia familia musical, la de los hijos de César Franck y el magisterio de la Schola. Estas obras nos proponen tres dimensiones sonoras, no tres mundos alejados, sino eso, tres ámbitos tímbricos tan distintos que afectan a la línea y al alcance de cada pieza, de cada movimiento. Por una parte, el *Trío con piano* de 1918, de intensidades franckianas y "gracia" raveliana; el piano condicional tanto a las cuerdas que

éstas parecen obedecerlo sobre todo en cuanto a color. Por otra, el *Trío de cuerdas* de mucho más tarde, 1934, más sobrio, menos lujurioso en lo tímbrico, más propicio a intensidades, y acaso por eso de duración mucho menor. Cierra el recital una obra en la mitad cronológica, una pieza de 1928 para quinteto: trío de cuerda con flauta y arpa. Aquí todo es más ligero; las tres piezas son breves, y no son sino lo que anuncian: Preludio, marina, cantos. Estamos en el ámbito tan francés de la Grecia sonora reconstruida mediante un aulos imaginario. Música más ligera, con encanto, no penetrante pero sí con un toque sentimental que no envilece; o con una exaltación cantarina que concluye con gracia un recital que no parece monográfico. Las lecturas son, como siempre en esta serie de Timpani, virtuosas y bellas. El *Trío de cuerda*, grabado el año pasado por vez primera para este CD, lo garantiza el Ensemble Stanislas en una lectura sobria y tensa. El *Trío con piano* lo capitanea el violinista Alexis Galpérine y le da amplitud sonora el pianista Jean-Louis Haguenaue, junto con el violonchelo de Cécilia Tsan. El Ensemble, sin repetir ninguno de los músicos del Trío de cuerda, redondea el recital con un grado de exaltación que se agradece; no tanto por que lo anterior haya sido muy denso, sino porque hemos hecho un recorrido desde lo luminoso hasta lo festivo, pasando por cierta brumosidad, y así se cierra mejor el itinerario, o el círculo. Muy bello disco, como siempre en esta serie de Ropartz y Timpani.

Santiago Martín Bermúdez

RÓZSA:

Concierto para violín op. 24.

Sinfonía concertante para violín, violonchelo y orquesta op. 29.

ANASTASIA KHITRUK, violín;

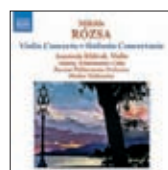
ANDREI CHEKMAZOV, violonchelo.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE RUSIA.

Director: DIMITRI YABLONSKI.

NAXOS 8.570350 (Ferysa). 2007. 66'.

DDD. **PE**



Conocido sobre todo por su música para el cine, Miklós Rózsa (1907-1995), húngaro de nacimiento, formado en Leipzig y llegado a Hollywood en 1940, tiene también en su haber una obra no despreciable como compositor clásico, de concierto o como quiera que acordemos llamarlo. El presente CD reúne dos compo-

siciones de la segunda mitad de los años cincuenta del siglo pasado, en las que tuvo mucho que ver el violinista ruso Jascha Heifetz (en la segunda de ellas con el violonchelista ucraniano Gregor Piatigorski). Siguiendo las huellas de tan míticos intérpretes, aquí la violinista Anastasia Khitruk hace gala de un sonido potente, claro, bien timbrado, por momentos un tanto demasiado incisivo (sin llegar a la estridencia), en adecuada respuesta a las exigencias de las partituras que aborda. Algo similar puede decirse del violonchelista Andrei Chekmazov, buen conocedor y explotador de las virtudes *parahumanas* de su instrumento. Notable, a veces brillante, Dimitri Yablonski al frente de la Orquesta Filarmónica Rusa. Al margen de los reparos que, a propósito de algunos pasajes, en su momento pudo poner Heifetz, el *Concierto para violín* (con el tiempo adaptado por Billy Wilder para su película *La vida privada de Sherlock Holmes*) y la *Sinfonía concertante para violín, violonchelo y orquesta* (escrita en la época en que compuso la música para *Ben Hur*) son dos ejemplos de la trayectoria de Rózsa, quien en su evolución desde un tardorromanticismo hasta posiciones próximas a Bartók no duda en utilizar elementos melódicos del folclore húngaro, otorgando un papel omnipresente y protagonista al violín (con evidentes arrebatos de virtuosismo) y envolviendo a la masa orquestal con ropajes hollywoodienses y efectistas sonoridades. Música enérgica, vitalista y expansiva.

José Guerrero Martín

RUBINSTEIN:

Concierto para piano nº 4 op. 70.

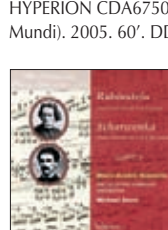
SCHARWENKA: Concierto para piano nº 1 op. 32.

MARC-ANDRÉ HAMELIN, piano. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC DE ESCOCIA.

Director: MICHAEL STERN.

HYPERION CDA67508 (Harmonia

Mundi). 2005. 60'. DDD. **PN**



Anton Rubinstein fue un pianista de legendaria técnica, director de orquesta, animador musical y pedagogo. Esta variedad de actividades ha eclipsado el hecho de que también fue un prolífico compositor. Su educación musical se desarrolló en Europa occidental, donde conoció a Chopin y Liszt. En este punto coincide con Xaver Scherwen-

ka, nacido en lo que hoy es Polonia. En esto y en el que los dos gozaron de una inmensa fama entre sus contemporáneos. En concreto, los dos conciertos contenidos en este disco fueron de las obras más populares de su tiempo. Profundamente románticos, su música era del agrado del público y cosechaban éxitos allí donde fuesen interpretados.

Pese a que no existen prácticamente referencias discográficas de ambas partituras, poseen un atractivo virtuosístico evidente. Son piezas de una gran dificultad técnica que se convierten en un reto para los solistas. Es cierto que la escucha parece un *déjà vu*. Todo nos suena de antes, pero resulta agradable. Las interpretaciones son solventes por parte de la formación escocesa (a cuyo director le falta algo más de arrebato romántico) y muy comprometidas, aunque algo cortas de expresividad, por parte de Hamelin.

Carlos Vílchez Negrín

SANTÓRSOLA:

Concierto a cinque. Chôro nº 1.

Valsa-Chôro. Sonata nº 2

"Hispanica". Cuatro piezas

latinoamericanas. ANTONIO

RUGOLO, guitarra. CUARTETO PAUL KLEE.

STRADIVARIUS STR 33777 (Diverdi).

2006. 70'. DDD. **PN**



Guido Santórsola (1904-1994) escribió mucho y muy bien para guitarra. Formaba parte de una generación que cultivó la composición para este instrumento renovando el repertorio de un modo más que importante: Tansman, Ponce, Castelnuovo-Tedesco y otros. Pero mientras éstos contaron con el apoyo de Segovia para la divulgación de sus obras, la música para guitarra de Santórsola tuvo y ha tenido hasta la fecha una difusión mucho menor, acaso motivada por unas relaciones con Segovia que no llegaron a traducirse en un primer momento en ninguna colaboración y después no llegaron a ser precisamente cordiales, o incluso por el hecho de que el propio autor no tenía en demasiada consideración a los guitarristas que conoció a pesar de que no faltaron algunos que mostraron interés por su obra. Sea como fuera, es evidente al escuchar este magnífico disco que la música para guitarra de Santórsola merece atención y que su aparición llena un vacío con la máxima dignidad posible. Las versiones son magní-

Pieter-Jan Belder

TODO SCARLATTI A PRECIO DE BARATILLO

SCARLATTI: Sonatas para clave. PIETER-JAN BELDER, CLAVE, ÓRGANO, fortepiano. 36 CD BRILLIANT 93546 (Cat Music). 2000-2007. 2288'. DDD.   PE

Completa el holandés Pieter-Jan Belder (1966) su integral scarlattiana, segunda tras la histórica que firmase Scott Ross hace más de veinte años. La primera diferencia entre ambos trabajos deriva justamente del tiempo utilizado en su realización: Scott Ross empleó poco más de un año (junio de 1984 a octubre de 1985), mientras que Belder ha tardado siete, con una cadencia irregular, que parece haber despistado incluso a los editores, que no siempre afinan en las fechas de grabación, aunque la evolución es más o menos la siguiente: 2000, 3 discos; 2001, 4; 2002, 6; 2003, 4; 2004, 4; 2005, 3; entre 2005 y 2006, 3; 2007 (primavera), 9. Es evidente que a Belder se le echó encima el 250 aniversario de la muerte del músico y tuvo que darse prisa para terminar la colección a tiempo, lo cual se nota también en el uso de los instrumentos, que parece bastante arbitrario. El holandés comenzó utilizando varias copias de Giusti y Mietke (muy dulce el sonido de éste, una pena que dejase de emplearse después del volumen XV); para el volumen VIII empleó una copia de Zell, en el XIII intro-

dujo un Ruckers (recio, brillante), en el XVII, un Dulcken (demasiado mecánico); entre el XX y el XXVII, aprovechando que tocaban las piezas de órgano, amplió considerablemente el instrumental, y además del órgano (de la localidad de Daventer), con el que toca alguna pieza más de las previstas por Scarlatti, alterna con un Blanchet (amplia y rica sonoridad), un clave ibérico anónimo (brillantísimo) y un fortepiano de Ferrini, además de seguir con el Ruckers y un Giusti (el fabricado en 2003, ya que utiliza varios en la integral, de extraordinaria versatilidad por color y registros); sin embargo, de repente esta gran variedad desaparece y los nueve discos de 2007 están grabados exclusivamente con Ruckers y Giusti, como si la urgencia le hubiera imposibilitado acceder a los otros instrumentos.

En honor de Belder hay que decir que, aparte la reducción de la variedad tímbrica, los últimos discos no se ven comprometidos musicalmente por las prisas. En general las interpretaciones son bastante homogéneas, pese a los siete años transcurridos entre las primeras y las últimas. La principal diferencia radica acaso en la agógica: los *tempi* se han ido acelerando y haciéndose algo más flexibles, merced a un uso más generoso del *rubato*, que en



cualquier caso es siempre administrado con prudencia. De cualquier modo, la interpretación de las indicaciones señaladas por Scarlatti es siempre muy particular (hay Allegros que parecen Prestos, mientras otros no pasan de Andantes; los Allegrettos son, en general, muy lentos). El criterio de grabación, siguiendo el catálogo de Kirkpatrick, provoca que muchas sonatas en la misma tonalidad y marcadas con iguales indicaciones de tiempo aparezcan seguidas. En estos casos, Belder trata de buscar contrastes, bien mediante un cambio de instrumento o con detalles de color, de agógica o de ornamentación, aunque en ocasiones no puede evitar cierta sensación de uniformidad, como si siguiéramos escuchando la misma obra.

Hay notable claridad en las interpretaciones de Belder, basadas siempre en frases cortas y bien articuladas, incluso en las piezas más virtuosísticas, en

las que puede llegar a emplear *tempi* fulgurantes, por más que en algunos casos puedan resultar atropelladas (más sueltas siempre en los últimos discos). Las piezas lentas suenan cantables, elegantes y delicadas, pero siempre demasiado ligeras, sin la penetración poética y musical de otras interpretaciones, como si el intérprete hubiera querido huir a toda costa del sentimentalismo (en 38 horas de música no habrían venido mal algunos minutos de introspección o melancolía, que apenas se roza en piezas muy concretas). Poco relevantes sus versiones al fortepiano, del que apenas aprovecha sus posibilidades dinámicas, sin que sea fácil hacerse una idea de por qué elige el instrumento para determinadas piezas y no para otras.


La valoración global es desde luego muy positiva. El interesado en esta integral hallará aquí muchos motivos de satisfacción (incluido, y no es cuestión menor, el precio; ¿quién va a entretenerse en copiar estos discos con lo que esta caja cuesta?). Publicación muy práctica de Brilliant, con sobrecitos individuales y unas breves notas, aunque hay que resaltar un grave error de edición: el volumen XXIX (*Sonatas K. 447-461*) es en realidad el XXXV (*K. 536-547*) y viceversa.

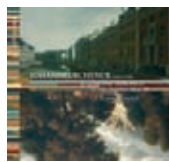
Pablo J. Vayón

ficas como es habitual en los discos protagonizados por Antonio Rugolo y por otros guitarristas que nutren esta interesantísima colección de música para guitarra de Stradivarius que dirige el excelente guitarrista, Frédéric Zigante (recordemos, entre otros, a Lorenzo Micheli, David Tanenbaum y Elena Casoli, cuyos registros ya han sido comentados aquí a su debido tiempo). De Rugolo destaca sobre todo la limpieza del sonido, su toque claro y matizado, y su capacidad para adaptarse a la heterogeneidad del lenguaje de Santórsola, que puede evocarlos al Villa-Lobos más cálido y popular y que en otros se acerca a la vanguardia e incluso participa de lleno en el serialismo tal como es el caso de la ambiciosa *Sonata n.º 2*, de 1971, encargo del guitarrista Gabriel Estarellas (de ahí su sobrenombre, *Hispanica*).

Josep Pascual

SCHENCK:

Il giardino armonico op. III. LA SUAVE MELODIA. ETCETERA KTC1356 (Diverdi). 2005. 79'. DDD.  PN



Johannes Schenck, en su época célebre violagambista y compositor de la primera opera cantada en holandés que se representó, conoció la edición de la mayor parte de su obra, cosa bien rara por entonces, lo que pudo ser debido no sólo a su calidad sino también al hecho de haber nacido y vivido sus primeros años de compositor en Ámsterdam, pues la gran ciudad holandesa era uno de los más importantes centros europeos en la actividad de edición musical. Esto último seguramente contribuyó a la rápida extensión allí del

conocimiento de la obra de Corelli, muy apreciada por el célebre editor Estienne Roger, que también sería editor de Schenck y, en consecuencia, no es nada extraño fuera éste el primer compositor centroeuropeo que escribió un conjunto de doce *Sonatas en trío* siguiendo el patrón establecido por Corelli en su *Op. 1*. Tal conjunto de sonatas de Schenck se publicaron en 1691 como *Il Giardino armonico consistente in diverse sonate a due violini, viola di gamba e basso continuo op. III*. Según nos informa Pieter Dirksen, clavecinista del conjunto de intérpretes denominado La Suave Melodía, halló hace algunos años el único ejemplar existente de esta publicación, que se creía destruido durante la Segunda Guerra Mundial y ahora se edita completo en disco por primera vez. Este hecho, por sí sólo ya notable, viene acompañado por la gran calidad de las obras de

Schenck, que no es un mero epígono de Corelli, ni mucho menos. Sigue básicamente el patrón establecido por el italiano para la *sonata de chiesa* en la mitad de las que integran su *Op. III*, pero en la otra mitad añade su imaginación e impronta personales, particularmente en las numeradas como 3, 4, 8 y 12, de duración casi doble que el resto, debida a la introducción de solos de los dos violines y, cómo no, de la viola da gamba, de la que era virtuoso intérprete.

Verdaderamente es éste un muy notable disco, absolutamente recomendable por las razones antedichas, a las que se suman la calidad interpretativa del conjunto La Suave Melodía, la de la grabación y el haberlas publicado en un solo CD con una duración cercana al límite técnico.

José Luis Fernández

Javier Perianes

CLÁSICO Y ROMÁNTICO



SCHUBERT: Cuatro Impromptus op. 90 D. 899. Allegretto D. 915. Tres Klavierstücke D. 946.

JAVIER PERIANES, piano.
HARMONIA MUNDI HMI 987080.
2007. 70'. DDD. PN

La música para piano de Schubert es muy difícil de interpretar. Y no nos referimos solamente a las últimas y acaso más ambiciosas sonatas sino también a las piezas breves, a menudo auténticos Lieder sin palabras de gran vuelo poético y profundo sentido dramático. No estamos hablando de lo puramente técnico, pues en este sentido un estudiante más o menos capaz puede abordar esta música sin demasiados problemas. Pero darles vida, interpretarlas en el sentido completo del verbo, ya es otra cosa. Incluso un pianista sólidamente formado y que convenza

en Liszt o Chopin (técnicamente más intrincados que Schubert) puede "estrellarse" ante el supuestamente amable Schubert de los *Impromptus*. El genial romántico vienés que en muchas ocasiones parece tener todavía un pie en el clasicismo dio lo mejor de sí mismo en las piezas breves y de forma libre (que no implica que no tengan forma) y podía pasar de expresarse a sí mismo de un modo confidencial propio del salón o la cámara a ser tan contundente que evoque en nosotros el poderío sinfónico. Perianes, tras un magnífico disco dedicado a Mompou, se nos presenta aquí como un auténtico poeta que interpreta a otro poeta, y lo hace con intensidad y pasión, con agitación si es necesario, y con lirismo siempre, controlando dinámicas admirablemente, con un uso inteligente del pedal que redundante en una cla-

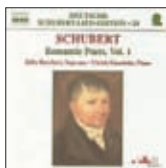


ridad casi clásica y pendiente en todo momento de la expresión; como debe ser en Schubert. En lo técnico va sobradísimo, es evidente, y es en lo artístico donde centra su interpretación para brindarnos un Schubert auténtico y esencial, clásico y romántico. Un hermoso disco que consagra definitivamente a Perianes como uno de los más destacados pianistas del momento.

Josep Pascual

SCHUBERT: Deutsche Schubert-Lied-Edition 24. Poetas románticos, vol. 1.

JULIA BORCHERT, soprano; ULRICH EISENLOHR, piano.
NAXOS 8.554797 (Ferysa). 2004. 60'.
DDD PE

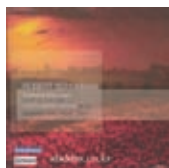


Las dos ediciones paralelas de las canciones completas schubertianas, Hyperion y la presente, siguen distintos criterios de ordenación. Aquella prefiere el cronológico, permitiendo observar la evolución del trabajo compositivo. Ésta lo hace por autores de los textos, englobándolos, cuando corresponde, por escuelas. Ahora aparecen los románticos. Entre ellos, en este programa, destacan algunos nombres calificados como Uhland, Platen, Rückert y Friedrich Schlegel. Se los suele encontrar mezclando sus palabras con el canto junto a otras firmas, ya que han resultado propicios a la música. Algunos títulos entre los más felices y conocidos de Schubert se alinean en el menú: *La joven monja*, *Fe primavera*, *Eres la paz*, *Risas y lágrimas*. Hasta una romanza que pertenece a la música de escena para *Rosamunda* de Helmina von Chézy, un fiasco escénico y un triunfo del compositor, se puede oír en formato de cámara.

La prestación de la solista es excelente y en su preparación cabe suponer los dictámenes del pianista acompañante, ducho y sabio en este campo. Borchert tiene una voz de soprano juvenil, una *soubrette*, fresca, cristalina, emitida con solvencia y resolución sin alardes expansivos ajenos a sus medios y al repertorio en juego. Se la oye sensible, aplicadísima a las letras y minuciosa en los matices que oscilan entre el compromiso dramático y la celebración despreocupada de la mocedad. Lo que hace Eisenlohr, según queda dicho, se descuenta.

Blas Matamoro

SCHUMANN: Romanzas y baladas para coro mixto opp. 67, 75, 145 y 146. Cuatro cantos para doble coro op. 141. OBRA CORAL DEL RUHR.
Director: ROBIN GRITTON.
CAPRICCIO 67 196 (Gaudisc). 2006. 64'.
DDD. PN



Durante toda su vida, como lo acreditan los diversos opus de estas páginas, Schumann se dedicó a la música coral a *cappella* sobre temas profanos. Alternan letras de todo color: amorosas, pintorescas, descriptivas de

paisajes, narrativas de breves historias. Sin duda, el músico tuvo en mente la actividad coral de sociedades filarmónicas dispersas por Alemania, agrupaciones de cazadores y de estudiantes universitarios, todas ellas encarnaciones de la melomanía germana. Son sencillas de escritura, exquisitas de armonización y claras de prosodia, de modo que se entienda sin complicaciones el texto en cuestión. No conforman el núcleo duro de la obra schumanniana pero llevan la marca de quien las redactó.

La versión es de óptima calidad. La masa suena rica de timbres, disciplinada de lectura, capaz de un relieve expresivo debido a una labor de desmenuzamiento musical y literario. El estilo, entre balada sentimental y liturgia evangélica dominical, ha sido entendido cabalmente y pone en escena, en la imaginaria escena del poema, el arte a la vez popular y académico del artista suabo.

Blas Matamoro

SCRIABIN: Veinticuatro preludios op. 11. Sonata nº 5 op. 53. Vals op. 38. Sonata nº 9 en la mayor op. 68. Dos poemas en la mayor op. 69. Vers la flamme op. 62. PETER LAUL, piano.

AEON AECD 0750 (Harmonia Mundi).
2007. 61'. DDD. PN



Vaya por delante que Peter Laul da una lección de pianismo a lo largo de toda la gra-

bación. Su Scriabin suena limpio, lleno de colorido, sin ningún desmelenamiento, aunque lleno y adecuado.

No es la variedad la dominante en la música para piano del ruso. Pese a ello este recital no pesa en absoluto. Tal es el interés que promueve el pianista. Desde los *24 Preludios* de 1888, que nos hacen recordar la forma chopiniana, se nos da como escalón el *Vals en la bemol mayor*, del mismo año que la *Sonata nº 4* (1903). En la *Sonata nº 5* ya adoptó Scriabin el modelo rapsódico de sonata en un movimiento, y así llegamos a composiciones que aparecen con una fisonomía de mayor complejidad porque la forma es menos clara al estar supeditada a las esotéricas tendencias del compositor, buscando efectos de polimorfismo armónico que dieran cuerpo a las tendencias de su pensamiento. Un hermoso disco de piano.

José Antonio García y García

SHOSTAKOVICH: Música completa para piano.

BORIS PETRUSHANSKI, piano.
5 CD STRADIVARIUS STR 33763
(Diverdi). 1992-1993, 2003, 2006. 326'.
DDD. PM



Este bello álbum de cinco discos es reedición de los que aparecieron en Dynamic

(los *Preludios* y *fugas op. 87*) y Stradivarius (el resto). Para quien no conozca esta integral, merece la pena que aproveche la oportunidad, a precio medio, de hacerse con unas obras que en muy buena medida contrastan con otras inspiraciones y entregas del enorme compositor que fue Shostakovich. En ese monumento explícitamente bachiano que es el *Op. 87* encontramos al Shostakovich formal que domina la lógica de la composición a partir del teclado y las calidades y características del género más que de la forma, el que se complace en la forma y prescinde del programa, la referencia, el drama, la sátira o el guiño. Porque, de haber guiños, se refieren a eso, a la pura forma, a la dialéctica prelude-fuga, a la complejidad de los

vuelos contrapuntísticos de unas obras que, a lo largo de tres discos, no dejaremos de admirar, aunque también gozaremos de su escucha, porque la fuga no es áspera ni rígida, sino un juego brillante cuyas profanidades se disimulan, rechazan la ostentación. La parte del león es del *Op. 87*, no hace falta insistir en ello, pero ahí están piezas como los juveniles *Prehudios op. 34*, de la época de *Lady Macbeth de Msensk*, de su estreno y su éxito, no de lo que vino después. Y no olvidemos los de 1921, escritos a los 14-15 años, caramba. Tienen mucho interés las dos *Sonatas*, la de 1926 y la de 1943, la que se desenvuelve en apenas un cuarto de hora, un solo movimiento en varios temperamentos, y la que se manera más clásica se presenta en tres tiempos equilibrados entre sí; en algo menos de dos décadas cambia el tono, cambia la carga y cambia el alcance, pero permanece el estilo, que Shostakovich alcanzó muy pronto en sus puntos fundamentales. Ahí está uno de los secretos de la evolución estética de este compositor. El piano, en fin, resulta ser un mundo que nos dice algo distinto de este músico, y que contrasta con el de las sinfonías y los cuartetos; quién sabe si no lo desmiente. Como sabemos, hay alguna que otra integral pianística Shostakovich de gran interés. Hemos elogiado y recomendado las entregas de la integral de Petrushanski. No vamos a pretender que sea la gran referencia, pero es una referencia que servirá al aficionado para introducirse y profundizar en un mundo sonoro diverso, vario, distinto al del propio compositor en otros géneros, un mundo denso, pero abarcable, cinco horas y media de música que la mayor parte de las veces es pura, sin argumento ni sátira ni dramatismo. Es “el otro lado” de Shostakovich por un pianista de primer orden que ha profundizado en esta obra bella, a menudo grácil, siempre clásica.

Santiago Martín Bermúdez

SIBELIUS:
Moderato-Allegro appassionato en do sostenido menor. Tres piezas. Allegretto en si bemol mayor. Fuga para Martin Wegelius. Cuarteto de cuerda en la menor. CUARTETO TEMPERA. BIS CD-1476 (Diverdi). 2004-2005. 69'. DDD. **PN**

Como el otro gran sinfonista de su tiempo, Gustav Mahler, Jean Sibelius no fue un compositor

Stanislaw Skrowaczewski

DIVERSIDAD DE CLIMAS

SHOSTAKOVICH:
Sinfonías nº 1 y nº 6. ORQUESTA HALLÉ. Director: STANISLAW SKROWACZEWSKI. HALLÉ CD HLL 7506 (Diverdi). 1996-1997. 61'. DDD. **PN**

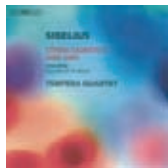
Grabaciones en estudio de 1996 y 1997 que, salvo error, aparecen ahora por primera vez; cosas del mercado discográfico. Bastante difícil de entender porque cada disco de Skrowaczewski merece recibirse, si no como un acontecimiento —a veces sí— al menos sí como algo digno de la máxima atención. De hecho, registros suyos de hace algunos años van reeditándose y en la actualidad pocos dudan en situar sus versiones de Brahms y Bruckner, sobre todo, entre las opcio-

nes más recomendables. Incluso como intérprete de Shostakovich también se ha hecho un lugar que este compacto viene a confirmar. Dos sinfonías del maestro ruso separadas entre sí por catorce años que dan la clave del universo artístico multi-forme y heterogéneo de Shostakovich. Ecos stravinskianos a veces teñidos de acentos grotescos en una línea que entronca con *Petroucbka* conviven con un expresionismo —a veces también grotesco— de raíz mahleriana. Esto último, acaso más apreciable en la *Sexta* por su intenso lirismo ya desde el Largo inicial, movimiento asimismo animado por un cierto espíritu bachiano. La diversidad de climas y el dramatismo pleno de contrastes de estas dos



obras maestras es expresado por Skrowaczewski de un modo ejemplar al frente de una orquesta que responde a la perfección a sus requerimientos y que suena maravillosamente bien. Como es habitual, tratándose de Skrowaczewski, merece la máxima atención.

Josep Pascual



de cámara. Lo suyo era la orquesta y, como mucho, la voz. Ello no le impidió escribir un buen número de piezas para piano o para violín, pero ese legado apenas ha trascendido, mientras que su único cuarteto de cuerda “oficial”, el subtítulo *Voces intimæ* (1909), no es sino la excepción que confirma la regla... Lo mismo podría decirse de las obras que conforman el contenido de este disco: una serie de composiciones para cuarteto de cuerda escritas entre 1888 y 1889, en un momento, pues, en que el gran maestro finlandés era aún un estudiante. Prometedor, sin duda, pero estudiante al fin y al cabo, y completamente empapado de la tradición romántica. Por tanto, estamos ante unos ejercicios de estilo que nos muestran la prehistoria de un creador portentoso, sin que tampoco podamos pedirles mucho más. Es cierto, en el fondo no hay nada original en estos pentagramas, e incluso algunos, como el Adagio en fa menor de las *Tres piezas*, apuntan hacia un sentimentalismo de salón algo ñoño. Otros pecan de un academicismo un tanto enfático, como la *Fuga para Martin Wegelius*, su profesor en Helsinki. Pero hay también ambición y empuje, como el que demuestra el *Cuarteto en la menor*, de aliento todo él beethoveniano. En suma, una música suficientemente atractiva y hermosa, que bien merece una

escucha, y que se nos aparece perfectamente justificada en estas fechas de conmemoraciones sibelianas. Un cuarteto femenino que toca con gusto y entrega nos las sirve en unas versiones primorosas. A tener en cuenta.

Juan Carlos Moreno

STANFORD:
Sonata para clarinete y piano op. 120. Dos Fantasías para clarinete y cuarteto de cuerda. Tres intermezzi para clarinete y piano op. 13. Trío con piano nº 3 op. 158. ROBERT PLANE, clarinete. GOULD PIANO TRIO. NAXOS 8.570416 (Ferysa). 2006. 74'. DDD. **PN**



Como pasa a veces, he aquí unas cuantas obras aparentemente menores que, sin embargo, muestran a un Stanford más interesante que el de sus piezas sinfónicas. El idioma es el mismo, un recuelo brahmiano hecho de las mejores intenciones, pero los resultados no dejan de ser, quizá por morde de lo más recogido de estas páginas, más estimulantes que de ordinario, satisfactorios en un músico cuya importancia es mayor como animador de un panorama que por las obras que dejó en él. No hay nada especialmente memorable en ellas pero sí hay que destacar el exce-

lente manejo de la expresividad del clarinete, su lirismo de buena ley que unido a la falta de pretensiones conducen la propuesta por el camino de lo grato. El *Trío con piano*, por su parte, lleva el subtítulo de *Per aspera ad astra*, y es un homenaje, hondo y sentido, a los amigos caídos en la Primera Guerra Mundial. El modelo pesa enormemente en estas partituras pero la buena defensa que de ellas hacen sus intérpretes hacen de este disco una curiosa incursión en el aspecto menos conocido de un compositor menor.

Claire Vaquero Williams

STRAVINSKI:
Arreglos para dos pianos de La consagración de la primavera, Tres piezas para cuarteto, Concierto “Dumbarton Oaks”, Septeto, Movimientos y Danza. DUO BUGALLO-WILLIAMS. WERGO WER 6683 2 (Diverdi). 2005. 74'. DDD. **PN**



Un buen título, *Stravinsky in black and white*, para lo que el disco contiene: Stravinsky en blanco y negro. En efecto, se le priva del color orquestal a obras en las que el color tiene mucha importancia, como *La consagración*, pero también otras menos conocidas, como el concierto llamado *Movimientos*, el *Septeto* que inauguró cautelosamente el seria-

lismo stravinskiano, y el barroquísimo *Dumbarton Oaks*. Incluso una de las pocas, y breves, incursiones de Stravinski en el cuarteto de cuerda, las *Piezas* de 1914 (poco más de cinco minutos, no prestan atención al error del libreto, que adjudica duraciones del *Dumbarton* a las *Piezas*). El recital tiene su interés, pero no se lo aconsejamos a cualquiera. Sólo a stravinskianos impenitentes o muy atrevidos. El esqueleto, o la desnudez de la línea resultan aquí a veces poco polifónicas en comparación con lo que tenemos en la memoria o en el corazón. Hay momentos espléndidos, como la muy lucidita *Danza de la elegida* que cierra *La consagración*. Hay un acierto en los cambiantes estilos. Hay incluso un buen resumen de la estética stravinskiana, con obras de épocas muy distintas. Estas dos pianistas, Helen Bugallo y Amy Williams, son dos excelentes virtuosas, sin duda, pero se lo han puesto difícil con este Stravinski transcrito por él mismo para usos "interinos" más que para presentarse ante el público.

Santiago Martín Bermúdez

STRAVINSKI:



La sacre du printemps.

DEBUSSY: *Jeux.* DUKAS:

Fanfare pour précéder La Péri.

La Péri, poème dansé. SWR

SINFONIEORCHESTER BADEN-BADEN
UND FREIBURG. Director: SYLVAIN
CAMBRELING.

HÄNSSLER CD 93.196 (Gaudisc). 2004,
2006. 77'. DDD.   PN



Se presenta este CD como el primer volumen de una serie dedicada a los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev. No sabemos cuántos volúmenes serán, pero lo cierto es que no les va a faltar material. Empieza la serie con ballets de 1912-1913, tres auténticas obras maestras que tuvieron muy distinto alcance pese a sus enormes calidades de partida. Por una parte, *Jeux*, culminación del Debussy más trascendente, más delicuescente, más dominador de las secuencias interminables de temas que cambian y cambian, sin variar ni modular ni transformarse. Por otra, *La consagración de la primavera*, que fue un escándalo el primer día y que se transformó en un éxito desde entonces. Pese a tal éxito, es una obra maravillosa, como bien saben los aficionados. Y, en fin, *La Péri, poème dansé* de Dukas que es la

Robert Craft



CRAFT VUELVE A SORPRENDER

STRAVINSKI: *La consagración de la primavera. Concierto para violín.*

Zvezdoliki. Sinfonías de instrumentos de viento.

JENNIFER FRAUTSCHI, violín. 20TH
CENTURY CLASSICS ENSEMBLE.

ORCHESTRA OF ST LUKE'S. GREGG
SMITH SINGERS. ORQUESTA
PHILHARMONIA. Director: ROBERT
CRAFT.

NAXOS 8.557508 (Ferysa). 1992-2007.
68'. DDD.   PE

Nuevos registros stravinskianos del stravinskiano por antonomasia, Robert Craft. Sólo *Zvezdoliki* estaba oculta por ahí (1992). Y las *Sinfonías* se remontan a 2001. Pero el *Sacre* y el *Concierto* son de ahora mismo, de 2006-2007. En este caso, Naxos no echa mano de registros de Music Masters o de Koch. Y lo que sorprende es

que obras tan oídas como *La consagración* de la primavera suenen de otro modo; es cierto que se dice que es la versión corregida de 1967 (¿cuando Stravinski no componía nada ya!), pero no es eso, porque da la impresión de que las correcciones son escasas. Suena de otra manera: es violenta, sí, pero tiene un color y una poética diferentes. Habría que escuchar repetidas veces esta lectura y ver qué pasa, qué nos sugiere, qué diferencias reales tiene. Jennifer Frautschi está magistral en su *Concierto*, y el acompañamiento de Craft realza el sabor clasicista y lo llena de tensión. Por ahí va también esa decisiva página que es *Sinfonías de instrumentos de viento*, que también suena "de otro modo". En fin, *Zvezdoliki*, obra rara en la producción de Stra-



vinski, es aquí de una belleza transparente. Con ochenta y tantos años, Craft regresa a Stravinski y lo hace con un disco diferente, con planteamientos nuevos y nuevas búsquedas. Un broche de oro de Craft, el amigo, secretario, memoria lista, confidente, intérprete y poco menos que hijo adoptivo del abuelo Igor.

Santiago Martín Bermúdez

menos conocida de las obras de un compositor cuyas piezas se conocen poco, aparte del consabido y delicioso *Aprendiz de brujo*. Cambreling diseña un *Sacre* distinto, se advierte claramente que quiere hacer otra cosa, que es consciente de que esta obra se ha tocado y grabado demasiado. Así, no propone una virulencia progresiva, sino una violencia concreta en determinados momentos de determinadas escenas. A veces parece que para Cambreling no hubieran hecho sus propuestas batutas como las de Boulez o Salonen. El resultado puede parecerse discutible; se han dibujado varios iconos sonoros del *Sacre*, pero casi nunca con estos contrastes entre la virulencia de siempre y una calma chicha que no contrasta con lo anterior, sino que se contradice con ello. Cambreling matiza mucho, y hace de los mejores momentos de su *Sacre* una secuencia poco menos que impresionista. Es algo que le va mejor a las sutilezas, los matices, las profundidades de *Jeux*, esa obra insuperable que, casi cien años después, sigue siendo de limitado acceso. En efecto, Debussy y Dukas respiran de otro modo en este CD, mientras que *La consagración* de Cambreling resulta chocante sin ser especialmente renovadora ni distinta en su propuesta. En general, es un contraste algo extraño entre un refinado narrador para los dos franceses y un a veces cansino marcador para el ruso.



Un buen disco en cualquier caso, que en Debussy y Dukas alcanza excelencias.

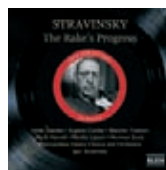
Santiago Martín Bermúdez

STRAVINSKI:

The rake's progress. EUGENE

CONLEY (Tom), HILDE GÜDEN (Anne),
MACK HARRELL (Nick), BLANCHE
THEBOM (Baba la turca), NORMAN
SCOTT (Trulove), MARTHA LIPTON
(Mamá Goose). CORO Y ORQUESTA
DEL METROPOLITAN DEL NUEVA YORK.
Director: IGOR STRAVINSKI.

2 CD NAXOS 8.111266-67 (Ferysa).
ADD. 1953. 146'.   PE



Después de su estreno veneciano el 11 de septiembre de 1951, *The rake's progress* siguió una carrera que poco a poco llegó a ser triunfal. Y eso, contra la opinión y suponemos que el deseo de los jóvenes leones de la vanguardia y otros apropiadores de futuro. Claro que tenía futuro el *Rake*, el neoclásico *Rake*. Ahora recibimos un fonograma de 1953, posterior a los estrenos de París, Viena, Ginebra, Edimburgo, Estrasburgo y varias ciudades alemanas. Estamos en el Met, y allí lo estrenó la batuta de Fritz Reiner en febrero, con escenografía de Horace Armistead y dirección artística de George Balanchin. Increíble, ¿no? Hay una toma de esa lectura de Rei-

ner, y la publicó Datum. El reparo es exactamente el mismo en el doble álbum que recibimos ahora. A las funciones en el Met, siguió una grabación, en mayo del mismo año, bajo dirección del compositor. Atención, los recitativos secos se acompañan con clave, no con piano. Un tanto más, aunque el tanto más poderoso es el del reparto. Adelantemos que la dirección del propio Stravinski es muy adecuada, pero que este fonograma relega a la orquesta a cierta lejanía; lo bastante como para que las referencias modernas puedan con esta referencia que de otro modo sería impecable. Atención, antes que a nadie, a esa deliciosa voz, ese bellísimo timbre, esa acariciadora línea de Hilde Güden, una de las voces mozartianas más grandes de su tiempo y de muchos tiempos. Qué Anne Trulove, qué alma más bella se nos dibuja, aunque ya la dibujen Stravinski, Auden y Kallman. Eugene Conley es un espléndido Tom, con voz lírica, emparentada diríamos que con la de Dermota. Marck Harrell no tenía la voz lo bastante oscura como para asumir el Nick Shadow que más tarde se ha ido construyendo, pero está sensacional en sus ariosos, como el del primer acto, y en sus conjuntos. Mención especial merece la Baba de la mezzo Blanche Thebom, voz clara entre espesuras, si se me permite la expresión; carnal con toques ligeros, por decirlo así. No hace falta seguir dando detalles vocales. Es un registro

magistral, con sonido histórico, en el que priman las voces, unas voces maravillosas. Y en una época en la que no parecía garantizado, ni mucho menos, que este título se impusiera en el repertorio. Es decir, estamos todavía en un período en el que se lucha por una obra nueva, en la misma época en que grupos más jóvenes que toman posiciones de poder en festivales, radios y organizaciones filarmónicas consideran que esto de Stravinski es "reaccionario". Un doble CD, además, muy económico. Una maravilla a considerar, aunque no sea imprescindible para quien ya posea ciertas referencias modernas insuperables de este título hermosísimo.

Santiago Martín Bermúdez

SUK:

Cuarteto de cuerda nº 1 en si bemol mayor op. 11. Meditación San Venceslao op. 35. RAVEL: Cuarteto en fa mayor. CUARTETO PANOCHA. SUPRAPHON SU 3855-2 (Diverdi). 2005-2006. 65'. DDD. **PN**

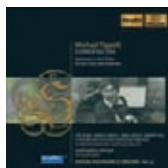


El aficionado a la música de cámara sabe bien que el Cuarteto Panocha, conjunto checo de excelente nivel, tiene un sonido áspero que suele darle a las distintas obras que enfrentan un toque, una marca, hasta un carácter. En medio de este recital, entre el *Cuarteto op. 11* de Suk y el juvenil *Cuarteto de Ravel*, escuchamos la *Meditación* sobre el antiguo himno de San Venceslao, del primero de estos compositores, y ahí escuchamos la página más sobria, pero también la más densa y oscura... y áspera. De ello participa, desde luego, el *Cuarteto op. 11* de Suk, pero no de manera esencial, sino como una adjetivación sonora, por decirlo así; que no le sienta mal al discurso. Apezeza y densidad pueden parecer características ajenas al *Cuarteto* de Ravel, que acaso precisaría de claridad, de luminosidad. Algo queda en entredicho el discurso diáfano de Ravel, pero el resultado no es incorrecto, ni mucho menos. Eso sí, le da un matiz de bruma del que suele carecer esta obra de tan distinto carácter. No es traición, es otra perspectiva. Que puede resultar muy interesante como alternativa seria, o como propuesta distinta.

Santiago Martín Bermúdez

TIPPETT:

A Child of Our Time. UTE SELBIG, soprano; NORA GUBISCH, contralto; JERRY HADLEY, tenor; ROBERT HOLL, bajo. CORO DE LA STAATSOPER DE DRESDE. STAATSKAPPELLE DE DRESDE. Director: SIR COLIN DAVIS. PROFIL CD PH07052 (Gaudisc). 2003. 65'. DDD. **PN**



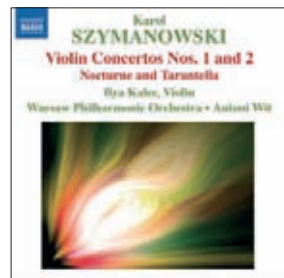
Es *A Child of Our Time* (1941) una de las obras maestras de Tippett y uno de los oratorios más emocionantes del siglo XX. Su pretexto es el de la detención por la Gestapo y posterior desaparición de un joven de 17 años, el judío polaco Herschel Grynzspan, quien, en su huida de los nazis, mató al secretario de la embajada alemana en París el 7 de noviembre de 1938, dando lugar a terribles represalias en Alemania, entre ellas la "noche de los cristales rotos", sólo dos días después. Tippett —que toma el título de la novela, sobre el mismo caso, de Odón von Horváth— trata el asunto hasta elevarlo a categoría moral, lo que le conduce a una reflexión sobre la realidad social en forma de tragedia que afecta a la humanidad entera. Se sirve para ello, con enorme eficacia, del uso del espiritual negro como vehículo para la expresión de la injusticia y del dolor. Y todo en un clima enormemente emotivo, con una orquesta formidablemente tratada y unos solistas que deben estar siempre en el límite de sus facultades transmisoras. La obra ha tenido muy buena suerte discográfica, comenzando con la primera grabación a cargo de Colin Davis (Philips) y siguiendo por Gennadi Rozhdestvenski (BBC), Richard Hickox (Chandos) y el propio autor (Naxos). Esta segunda versión de Davis se sirve de una orquesta y un coro magníficos y de unos solistas adecuados. Quizá destaque de las demás por la sensacional prestación de la Staatskapelle pero en lo puramente emocional su primer acercamiento a la página —quizá, con el de Tippett, los dos mejores a la hora de escoger— sea preferible por más directo. A destacar las excelentes notas de Eberhard Steindorf —complementadas con las del propio autor— y el estupendo material fotográfico que las acompaña. En el debe, la carencia de los textos.

Claire Vaquero Williams

Ilia Kaler, Antoni Wit

AUDACIA Y COLOR

SZYMANOWSKI: Conciertos para violín y orquesta nºs 1 y 2. Nocturno y Tarantela. ILIA KALER, VIOLÍN. FILARMÓNICA DE VARSOVIA. Director: ANTONI WIT. NAXOS 8.557981 (Ferysa). 2006. 60'. DDD. **PE**



El *Primer Concierto para violín y orquesta* de Szymanowski es una obra que sorprendentemente no ha alcanzado suficientes privilegios por parte de los intérpretes. Presidido por una belleza y originalidad muy sugerentes y escrito en 1917, está inspirado en el poema *La noche de mayo* del poeta Micinski y recoge todo un mundo de influencias orientales que por aquel entonces fascinaban a Szymanowski. Una estética "tocada" por el impresionismo de Debussy y Ravel, que con una poesía sonora muy sensual y colorista produce los logros más evidentes de su autor. La orquestación que acompaña a la cuerda (que para lo que es la forma concierto es bastante atípica) con trompas, trompetas, trombones, tuba, además de piano, celesta, arpa y bastante percusión, y su carácter continuo (cinco movimientos sin pausa entre ellos) prueban la originalidad. Ilia Kaler con la Filarmónica de Varsovia, dirigidos por el incombustible Antoni Wit, ofrecen unas versiones frescas, embelesadas y sugerentes. Sobre todo el protagonista es este discípulo de Kogan y de

Tretiakov que con una técnica soberbia y un sonido generoso abraza las obras con descaro y frescura. Su forma de enfocar la música es audaz y su sonido brillante. La versión fascina por su amplio colorido: orquesta y solista constituyen una unidad que con gran generosidad sonora pasean lo mejor de sí mismos. Siguen el *Segundo Concierto* y el *Nocturno y Tarantela*, estas últimas partituras pasadas a la gran orquesta por Grzegorz Fitelberg, en las que impera el lenguaje cromático con una línea melódica abalada por la armonía de quintas. Cabe subrayar que en este caso el arreglo para la gran orquesta enriquece considerablemente a la música original, dotándola de coloración y seducción orientales. El violinista comprende la amplitud y exalta las riquezas de las obras con flexibilidad y con las ideas claras: exponer lo mejor de las partituras con tesón y una sobresaliente calidad.

Emili Blasco

VASKS:

Pater noster. Dona nobis pacem. Missa. CORO DE LA RADIO DE LETONIA. SINFONIETTA DE RIGA. Director: SIGVARDS KLAVA. ONDINE ODE 1106-2 (Diverdi). 2007. 58'. DDD. **PN**



Como "daño colateral" del colapso del gigante soviético a fines de la década de los ochenta del pasado siglo, un caudal de fuerzas creativas hasta ese momento constreñidas emergió con ímpetu sorprendente en territorios cuyo papel en el panorama musical europeo había sido hasta ese momento de entidad relativa: en el caso de Letonia, con el precedente generacional de las figuras de Paul

Dambis (1936) o Vilnis Salaks (1939), son protagonistas Georgs Pelecis (1947) y Peteris Vasks (1946), activo desde mediados de los 70, como puedan serlo Pärt o Tüür en Estonia y Balauskas y Narbuitatė en Lituania.

Y, al mismo tiempo, uno de los ámbitos de mayor interés en que se ha encauzado esa inesperada savia nueva es el de la música religiosa, necesitada de apertura a realidades estéticas recientes y de conexión con modernas propuestas espirituales: se podrá comulgar o no (nunca mejor dicho) con el resultado sonoro final y discutir el grado de interés de cada vía adoptada, pero cuando, como en el caso de Vasks, se afronta esta dimensión desde una convicción íntima —la misma, por otra parte, que muestran en su calidez y claridad expresiva los

intérpretes de este registro de Ondine, en particular el Coro de la Radio de Letonia—, es difícil permanecer en la indiferencia.

La inteligibilidad sin trabas del texto y la opción por un lenguaje de comunicatividad directa, expresamente alejado de toda voluntad de experimentación, son las claves de la obra religiosa del compositor: tanto la estricta homofonía del *Pater noster* (1991) como el *patbos* prerromántico —no anda lejos el *Réquiem* de Mozart (*Kyrie*)— y la urgencia dramática (*Agnus Dei*) de la *Missa*, presentada aquí en su versión definitiva de 2005, o la crispación contenida de *Dona nobis pacem* (1996) son buena, y sincera, muestra de la “gran responsabilidad” asumida por Vasks a la hora de enfrentarse a la palabra sagrada.

Germán Gan Quesada

VAUGHAN WILLIAMS:

Fantasia sobre canciones navideñas. Hodie. JANICE WATSON, soprano; PETER HOARE, tenor; STEPHEN GADD, barítono. GUILFORD CHORAL SOCIETY. ST CATHERINE'S SCHOOL CHAMBER CHOIR. REAL ORQUESTA FILARMÓNICA. Director: HILARY DAVAN WETTON. NAXOS 8.570439 (Ferysa). 2007. 74'. DDD. **PN**



Dos obras navideñas de V a u g h a n Williams que se pueden escuchar en c u a l q u i e r

época del año porque son excelentes. La *Fantasia* se estrenó en 1912 y *Hodie* es una de sus últimas obras, estrenada en 1958, sólo unos meses antes de la muerte de su autor. El pretexto de ambas piezas las une más allá del tiempo y si es verdad que no encontramos grandes diferencias de lenguaje sí es cierto que la segunda de ellas nos provoca una cierta ternura, la que llega de la fidelidad de un gran compositor a sí mismo, a sus raíces, a su terruño, a aquello que siempre le acompañó. Es música simple y hermosa, emocionante por momentos, compartible sin problemas. La versión que ofrece Naxos es excelente y aguanta bien la comparación con la que EMI proponía en su serie British Composers y que, bajo la dirección de David Willcocks, contaba con un trío solista difícilmente superable: Janet Baker, Richard Lewis y John Shirley-Quick. Los aquí dirigidos por Davan Wetton se defienden con mucho más que aseó. La *Fantasia*, gracias a

Erich Kleiber

DOCUMENTO PRIVADO



VERDI: Las vísperas sicilianas. MARIA CALLAS (Elena), GIORGIO

KOKOLIOS-BARDI (Arrigo), ENZO MASCHERINI (Monforte), BORIS CHRISTOFF (Procida). CORO Y ORQUESTA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. Director: ERICH KLEIBER. 2 CD TESTAMENT SBT2 1416 (Diverdi). 1951. 159'. ADD. **PN**

Se trata de una grabación privada que Walter Legge, ya saben, el célebre productor de la EMI responsable de la mayoría de las grabaciones de Callas en el sello británico, hizo en el Mayo Musical de Florencia durante esta legendaria representación celebrada el 26 de mayo de 1951. De ahí que la calidad de sonido sea notable, aunque irregular, comparada con la de los numerosos registros existentes en algunos sellos, casi todos ellos piratas (Golden Melodram, Urania, Fonit-Cetra, Membran y muchos otros), si bien el que se comenta tenga el inconveniente de carecer de la bella obertura (se ha dicho que a Walter Legge sólo le interesaban las voces en esta representación y que por eso no grabó la *Sinfonía* de introducción. Si así hubiese sucedido no hubiese grabado tampoco el ballet *Las cuatro estaciones* que se incluye completo). O sea, con este grave inconveniente (que Testament justifica por el máximo aprove-

chamiento de los dos CDs, ya que de haberla incluido se habría incrementado el número de discos), aquí tenemos esta sensacional velada verdiana dirigida con el fuego e idioma adecuados para esta vibrante música por Erich Kleiber, quien acompaña correctamente a los cantantes y hace gala de unas sutilezas orquestales propias del grandísimo director que era, aunque en otras ocasiones sus rápidos *tempi* hagan que los desajustes y roces estén más presentes de lo deseable (en algún momento concreto, los coros van por un lado y la orquesta por otro). A pesar de todo, magnífica traducción de un maestro no especialmente identificado con esta música, pero cuya convicción artística y técnica está por encima de cualquier observación crítica que se pueda hacer (recorremos también que en su tiempo *Die Sizilianische Vespere*, así, cantada en alemán, había sido la contribución de Kleiber al Renacimiento-Verdi en Berlín). Callas está inmensa, tanto de voz como de caracterización dramática en un papel idóneo para ella, a una altura realmente rara hasta entonces en un melodrama lírico (escucharla en el aria del acto cuarto, *Arrigo, ab parti a un core*, es una experiencia inolvidable). Boris Christoff, ya entonces estrella



rutilante en el mundo de la ópera, encarna a un Procida quizá excesivamente grave y truculento, pero siempre impactante para el oyente. El tenor Kokolios-Bardi y el barítono Mascherini cumplen sin problemas con sus dos papeles, lo mismo que el acertado equipo de comprimarios. Notables prestaciones de coro y orquesta.

En suma, a pesar del sonido irregular, que de todas formas es el mejor de todos los conocidos hasta la fecha, y a pesar también de haberse suprimido la obertura, estamos ante la mejor publicación de esta legendaria representación de *I vespri siciliani*. Indispensable para cualquier operófilo o seguidor de Callas o Kleiber padre, que imaginamos no habrán esperado a leer esta reseña para adquirir este documento histórico impagable.

Enrique Pérez Adrián

la mejor grabación, se escucha con mayor agrado que la de Barry Rose que completaba, también, el programa del disco EMI.

Claire Vaquero Williams

VIVALDI:

Las cuatro estaciones op. 8, nºs 1-4. Concierto en re mayor para violonchelo, cuerdas y bajo continuo RV 403. Sonata en re menor op. 1, nº 12 "La Follia" RV. 63. SIGISWALD KUIJKEN, violín, violonchelo da spalla. LA PETITE BANDE. Director: SIGISWALD KUIJKEN. ACCENT ACC 24179 (Diverdi). 2006. 59'. DDD. **PN**



A ver qué nueva excusa se alega esta vez para volver a grabar la obra con más registros discográficos de la historia, se

podrá pensar no sin motivo. En efecto, los pretextos han alcanzado ya un nivel de rebuscamiento que no es fácil imaginar cómo se podría superar. Kuijken, sin embargo, combina dos argumentos que, como todos por otra parte, probarán su fortaleza y la seriedad de la actitud con que han sido construidos sólo si su aplicación tiene una continuidad futura en Vivaldi y otros compositores y repertorios, pero que en principio parecen dignos de ser tenidos en consideración. Uno es el de la reducción de cada parte a un solo pupitre con base en una distinción entre *concerto grosso* y *concerto* en la que éste se ve prácticamente convertido en lo que modernamente llamaríamos “concierto para orquesta”. Otro es la “presentación en sociedad” del violonchelo *da spalla* (de hombro), del que, como es habitual en estos casos, se resalta la enorme importancia real

que en su día tuvo y la ingrata posteridad ha olvidado dentro de su familia instrumental. Queden en cualquier caso para los eruditos el juicio y para el oyente común en cambio la explicación del planteamiento y la opinión de que, al margen de novedades, originalidades y autenticidades filológicas, nos hallamos indudablemente ante una versión magnífica. Sara Kuijken, Luis Otavio Santos, Dimitri Badiarov y Sigiswald Kuijken se hacen cargo por ese orden de los cometidos solistas de los cuatro conciertos, siempre con Frank Agsteribbe al clave y en el *Invierno* con Badiarov al violonchelo *da spalla* que en las demás estaciones empuña Sigiswald. Como era de esperar, éste es quien muestra una personalidad interpretativa más sugerente, pero el trabajo conjunto es constantemente sobresaliente por el respeto simultáneo a los contenidos onomatopéyicos y

puramente musicales de las partituras, sin extravagancias en el tratamiento de los primeros ni tampoco quedándose en la mera reproducción mecánica de las notas. Con todo, la verdadera joya del disco es la *Sonata "La Follia"*, ejecutada de un solo y vigoroso trazo, como merece esta estupenda página.

Alfredo Brotons Muñoz

WAGNER:
Preludio del acto I y música del Viernes Santo de Parsifal. Obertura de El Holandés errante. Preludios de los actos I y III de Los maestros cantores de Nuremberg. Preludio y Liebestod de Tristán e Isolda.

ANJA KAMPE, soprano. ORQUESTA HALLÉ. Director: MARK ELDER. HALLÉ CD HLL 7517 (LR Music). 2007. 73'. DDD. **PN**



Esta orquesta, bajo la batuta de Elder, va remontando ese latente toque de tosqueidad en el empaste que siempre nos ha llegado en las grabaciones y se muestra cada vez más dúctil, mejor empastada. Así lo pone de manifiesto en este registro consagrado a Wagner con fragmentos muy conocidos de sus obras. Mientras que tal vez lo más convencional se dé en la obertura de *El Holandés errante*, el Preludio de *Parsifal* es un modelo de pulso en la dirección, de regulación sonora y de acentuación oportuna. El discurso adquiere gran altura y hasta delicadeza en aquellas cuestiones que antes eran menos asequibles para esta orquesta.

Es lástima que el *Liebestod* esté incorporado por una cantante que hace lo que puede, pero no es mucho. Ni recuerdo de las insignes sopranos wagnerianas, pero hasta las que han tomado la página, e incluso la han grabado, sin estar a su alcance la posibilidad de cantar una Isolda entera, pueden mirar muy por encima del hombro a Anja Kampe.

José Antonio García y García

ZEISL:
Concierto para piano en do mayor. Pierrot in der Flasche, suite del ballet. GOTTLIEB WALLISCH, piano. SINFÓNICA DE LA RADIO DE VIENA. Director: JOHANNES WILDNER. CPO 777 226-2 (Diverdi). 2006. 63'. DDD. **PN**

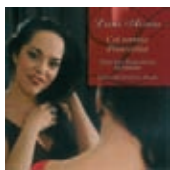


Desde luego, Erich Zeisl es una recuperación, una de las muchas que se permiten las salas de conciertos no dadas a lo manido y los sellos como CPO. El *Concierto para piano* (1952) no va a descubrimos un mundo nuevo, unos sonidos desconocidos, pero nos da a conocer una pieza de gran intensidad, mucho color y riqueza de ideas y episodios. *Pierrot in der Flasche* (1929) es un ballet a partir de una idea de Gustav Meyrink, muy transformada para el estro de Zeisl y los tiempos del expresionismo alemán (aunque, atención, todavía vivía Meyrink cuando Zeisl compuso este ballet); escuchamos aquí una bella y muy contrastada suite de cinco números.

Zeisl vivió entre 1905 y 1959. Como judío vienes, era un "enemigo objetivo" del Reich, que se anexionaba Austria en 1938.

RECITALES

LAURA ALONSO. Soprano.
Col sorriso d'innocenza. Arias de Bellini, Rossini y Donizetti. ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA. Director: ALEXANDER LIVENSON. COLUMNAS MUSICA 1CM0162 (Diverdi). 2006. 78'. DDD. **PN**



La soprano gallega Laura Alonso Padin está realizando una interesante carrera en teatros alemanes y la pasada temporada cantó Nedda en Sabadell. Se trata de una soprano lírico-ligera con una voz bella que con el tiempo posiblemente adquirirá una mayor proyección, que posee una buena técnica y un registro agudo interesante, al que le falta un timbre más penetrante. Su repertorio está compuesto recientemente de *La scala di seta*, *Ariadne auf Naxos*, Cleopatra, del *Giulio Cesare*, de Sartorio, *La rondine* y *La finta giardiniera*, esta última en Salzburgo. Para este su primer disco ha hecho una propuesta arriesgada con un repertorio de lo que se llama "soprano absoluta" compuesto por páginas tan difíciles como *Il pirata*, que da nombre al disco, *Beatrice di Tenda*, *L'assedio di Corinto*, *Rosmonda d'Inghilterra*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*, *Emilia de Liverpool*, *La sonnambula* y *Adelia*, a los que aporta

Como tantos, Zeisl partió al exilio, primero a París y después a Estados Unidos (Los Angeles, finalmente). Allí rehizo su vida, siguió componiendo y, también como tantos, constató que algo se había roto y algo se había tornado imposible para él y la gente como él. Murió demasiado pronto, y su vida y su obra nos recuerdan bastante las de Korngold, aunque las de éste fueron más rutilantes; a ambos les falló el corazón a una edad ni mucho menos avanzada. La música de Zeisl contiene elementos judíos y de Europa oriental, sin duda; pero su inspiración es tardorromántica y plenamente diatónica.

Por este *Pierrot* comprendemos que podría haber sido compositor para el cine, como Korngold. Al margen de algún escarceo, lo fue, en cambio, para el teatro. Al parecer, compuso música incidental para una versión teatral del *Job* de Joseph Roth. Ojalá la escuchemos pronto en alguno de estos discos de CPO o

de otro sello. Por el momento, nos quedamos con un *Concierto* que a nadie puede dejar frío ni indiferente, porque es cálido y fuerte en su riqueza de colores y de ideas; y con una suite teatral que podría haber compuesto Richard Strauss en alguno de sus mejores momentos.

El entusiasmo y el rigor de Gottlieb Wallisch y Johannes Wildner ha permitido que el *Concierto* se escuchara por fin en Europa, en la Viena de Zeisl. Con retraso, pero en el momento del centenario del compositor. Gracias a eso nos lo trae ahora CPO, en un nuevo servicio cultural de esos que acostumbra este excelente sello. La Orquesta de la Radio de Viena y Wildner consiguen un *Pierrot* a menudo deslumbrante; y acompañan al joven virtuoso Gottlieb Wallisch en la proeza de enfrentarse a los 36 minutos de un *Concierto* ambicioso y de amplio aliento.

Santiago Martín Bermúdez

su musicalidad y buen gusto, con páginas interesantes como *Adelia*, pero a los que falta una mayor profundización, como es el caso de *Maria Stuarda*, o una mayor identificación con el bel canto, repertorio que lo precisa. Interviene en algunos fragmentos Francisca Beaumont. La Orquesta Sinfónica de Málaga, dirigida por Alexander Livenson acompaña con profesionalidad y cohesión.

Albert Vilardell

CUARTETO DE GUITARRAS TERPSCORE.
Obras de York, Bogdanovic, Noguera, Rak, Villajos, Duarte y Moreno Torroba. ARSIS 4199 (Diverdi). 2006. 64'. DDD. **PN**



Además del famoso Los Angeles Guitar Quartet existen otros cuartetos de guitarras que están favoreciendo la creación de obras originales para esta agrupación debidas tanto a compositores guitarristas como a compositores no guitarristas, de modo que va configurándose un repertorio genuino que explora y explota las posibilidades de esta agrupación de cámara. El Cuarteto Terpscocre es uno de

esos cuartetos. Se trata de una formación aragonesa cuyos miembros tienen un nivel individual y como grupo altísimo tal como podemos comprobar con sólo escuchar la primera obra de este disco, *Spin*, de Andrew York, debida precisamente a un miembro de Los Angeles Guitar Quartet, referente de Terpscocre si nos fijamos en el repertorio y en su compromiso con las obras originales, necesariamente recientes, y sin prestar atención —al menos en esta ocasión— a las transcripciones. La música colorista y agradable, espontánea y fresca de York está defendida aquí con una brillantez y competencia que nada tiene que envidiar a Los Angeles Guitar Quartet, que la grabaron hace unos años. En una línea similar se sitúan las composiciones de Bogdanovic, *Introducción y danza*, y Rak, *Rumba*, realmente deliciosas. Entre ambas, la vanguardista de Noguera, *Confluencias*, que contrasta mucho con las ya mencionadas por su deliberada abstracción y su rigor constructivo. Cercano al neoclasicismo, el *Cuarteto* de Villajos es asimismo una composición densa y profunda que demanda, como la anterior, una cierta concentración. Volvemos a relajarnos un poco con el encantador *Concierto democrático* de Duarte, de refrescantes acentos jazzísticos y seductoras melodías. Y, para el final, una de esas pequeñas joyas

que salpican el catálogo de Moreno Torroba, *Estampas*, todo un clásico de los cuartetos de guitarras. En todos los casos, versiones intachables, de un nivel perfectamente equiparable, sin complejos, a otros cuartetos más encumbrados.

Josep Pascual

FERNANDO ESPÍ. Vihuelista y guitarrista.

Dezidle al cavallero.

Obras de Narváez, Le Roy, Pisador, Morlaye, da Milano, Mudarra, Phalèse-Béller, Fuenllana, Milán y de los manuscritos de Simancas y Ramillete de Flores.

VERSO VRS 2043 (Diverdi). 2006. 60'. DDD. **PN**



Hace un par de años nos hacíamos eco en estas mismas páginas de la aparición del

espléndido compacto de Fernando Espí dedicado a las encantadoras transcripciones para guitarra de Tárrega. No dudamos entonces en situar a Espí entre la élite de los guitarristas del momento y esta nueva grabación, tan distinta, viene a confirmarlo como tal además de hacernos reparar en la versatilidad y diversidad de intereses de este intérprete. Echando mano de sus experiencias en el campo de la interpretación historicista al lado de, entre otros, Hopkinson Smith y Rolf Lislevand, Espí aborda con profunda conocimiento y con la sensibilidad que le caracteriza — y que ya subrayamos al comentar su compacto con transcripciones de Tárrega— la música renacentista con copias de instrumentos de época: una guitarra renacentista de José Miguel Espejo de 2003 y una vihuela de Francisco Hervás de 1991, ambos de hermoso timbre.

El repertorio se nutre de colecciones del siglo XVI, algunas tan célebres como *Los seys libros del delphin* de Luis de Narváez, el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador y *El maestro* de Luys Milán. Precisamente, fue a finales del siglo XVI cuando la vihuela cayó en desuso y empezó el reinado de la guitarra, como poco después pasó con el laúd, que dejó su privilegiado espacio también a la guitarra.

Se trata de un repertorio que demanda una gran claridad en la exposición de las líneas y una cierta vitalidad rítmica a la vez que una expresividad mesurada pero efectiva pues se trata de

Natalie Dessay

UNA TRANSICIÓN

NATALIE DESSAY. Soprano. **Italian Opera Arias. Páginas de La traviata, I puritani, Maria Stuarda, Rigoletto. I Capuleti e i Montecchi y Lucia di Lammermoor.** CONCERTO KÖLN. Director: EVELINO PIDÒ. VIRGIN 514365 (EMI). 2007. 73'. DDD. **PN**

Un programa como de transición en la carrera de la Dessay parece reflejar este disco de arias populares italianas para soprano lírico-ligero, al introducir momentos de la Valéry y la Stuarda, junto a su bien conocida Lucia donizettiana, en realidad el único personaje del disco que hasta la fecha ha transitado frecuentemente, en medio de multitud de Zerbinettas, Ofelias, Maries, Olimpias o Aminas. Una manera de colmar, pues, una asignatura pendiente. La Dessay es algo más que una cantante instrumento y si su voz no luce en disco como al natural no es difícil sorprenderse ante tanta homogeneidad y generosidad de registros, conceptos tan seguros, musicalidad tan conseguida, afinación y dicción imaculadas, impecable coloratura, sentido del drama. Todo viene

ya expuesto en el *Ab fors' è lui* de apertura (que repite, con cambios en la dinámica), pasando con asombrosa comodidad de este instante de íntima concentración al brillo de la cabaletta, en la que cuenta en un bienvenido "cameo" de lujo con el Alfredo de Roberto Alagna (luego, qué derroche, como Borsa de *Rigoletto*). Hazaña reiterada cuando se enfrenta a la Elvira belliniana, aquí el timbre más immaculado dada esa cualidad de la protagonista, en similar recorrido expresivo del *Rendetemi la speme* a la polonesa, donde algunos fugaces ataques de la coloratura un tanto bruscos vienen compensados por las encantadoras variaciones del *da capo* y las irreprochables escalas cromáticas. Como Gilda logra evitar la rutina, cual Giulietta la ñoñería y como la Stuarda convence sin reticencias su *Ob nube che lieve* aunque se trate de página preferentemente de canto *spianato*, gracias a la intencionalidad de su juego. Pidò acompaña, al frente de la insospechada Concerto Köln, con la conocida pericia, un tantín tendente a la lentitud, probablemente para que el mensa-



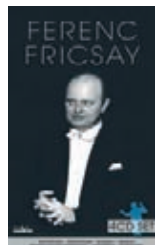
je de la solista resulte aún más nítido o convincente. En la escena de la locura, cosa de agradecer, acude a la partitura original y convoca la armónica de cristal de Sascha Reckert. El efecto es magnífico al lograrse un efecto sonoro muy en consonancia con el que la soprano aporta. La página de *Lucia* filmada en el Met, montaje contemporáneo a Donizetti de Mary Zimmermann, es oportuno complemento al soporte audio tratándose de que Dessay es cantante que busca también ser actriz. He aquí la prueba de que lo consigue. En el disco sólo se echa en falta algún que otro Rossini, quizás porque la cantante prepare uno en exclusiva.

Fernando Fraga

composiciones más cercanas al mundo cortesano y palaciego que a la música popular, con momentos contrapuntísticos remarcables. Y Espí convence y nos ofrece un compacto que no debería pasar inadvertido y que constituye una muy grata sorpresa.

Josep Pascual

FERENC FRICSAY. Director. *Obras de Beethoven, Mendelssohn, Prokofiev, Dukas, Musorgski, Rossini-Respighi, Martin, Hindemith, Hartmann y Verdi.* ORQUESTAS FILARMÓNICA DE BERLÍN, SINFÓNICA RIAS DE BERLÍN Y DE CONCIERTOS LAMOUREUX. 4 CD MEMBRAN 231646 (Cat Music). 1950-1955. 240'. ADD. **PE**



Membran reedita una parte de grabaciones de Fricsay ya comentadas en su día desde estas mismas páginas al publicarse en D e u t s c h e

Grammophon (9 CD *Original Masters*, 474 383-2) y en EMI dentro de la colección *Grandes Directores del siglo XX* (2 CD EMI 5 75109 2). Como ya dijimos, interpretaciones memorables, de una claridad, vigor, ritmo, color e intensidad auténticas marcas de la casa. El presente álbum tiene una parte de aquellas, con el añadido de alguna novedad, como la *Noche en el monte pelado* de Musorgski y unos fragmentos del *Réquiem* de Verdi ausentes de las citadas publicaciones (por cierto, una chapuza de consideración poner fragmentos de esta obra para rellenar cuando se dispone de la versión entera, y además, ¡qué versión! El espacio ocupado por estos fragmentos se podría haber empleado en cualquier otra cosa, por ejemplo, las *Danzas de Galanta* y la *Novena* de Shostakovich en unas sensacionales lecturas del mejor Fricsay). Evidentemente, la elección del álbum DG es indiscutible, y el *Réquiem* de Verdi también lo pueden encontrar íntegro en un estuche doble de la colección *The Originals*, también de DG. Por tanto y aun contando con las pegas expues-

tas, se agradece la publicación de Membran de una serie de grabaciones ya conocidas de este maestro único en 4 CDs de precio medio que pueden servir para entrar en el fascinante mundo de este director. Nuestra recomendación se inclina antes por los tres álbumes citados de DG y EMI (el de 9 CDs de *Original Masters*, el doble de *The Originals* y el doble de *Grandes Directores del XX*) a pesar del considerable aumento de precio. Si no les queda otro remedio, la publicación Membran les puede servir perfectamente de breve pero sustanciosa introducción al impresionante *modus operandi* del maestro húngaro.

Enrique Pérez Adrián

ROBERT HOLL. Bajo. *Obras de Schumann, Pfitzner y Brahms.* ROGER VIGNOLES, piano. WIGMORE HALL Live WHL 0015 (Diverdi). 2004. 64'. DDD. **PN**

Concentrado en el repertorio de cámara, el bajo Robert Holl daba lo mejor de sí en este recital londinense captado por los micros



de la casa Wigmore Hall Live. La voz, de una imponente negrura, densa en el centro, profunda en la caverna, no acusaba aún el cansancio que hoy hunde al cantante en un lento declive. En el ciclo *Liederkreis op. 39* de Schumann cantaba a la noche, al bosque y al pasado con íntima sensibilidad, educado *vibrato*, delicados acentos, clara dicción y vuelo nostálgico. Dejaba, desde luego, una gran voz. En las *Cuatro canciones op. 32* de Pfitzner se asomaban patentes leves apuros en la zona alta ("Laß scharren deiner Rosse Huf"), así como un cierto deje wagneriano tal vez inevitable en un habitual de la Colina Verde de Bayreuth. Cerraban el programa los cuatro lieder del *Vier Ernste Gesänge* brahmiano, y en ellos el bajo holandés insistía en una amplia gama de matices, un variado fraseo y una noble línea, ahora apuntando también a un intenso sentido dramático ajeno a inútiles giros efectistas. Los tres bises vuelven a Schumann y a Brahms, y lo hacen con un Holl más libre, abierto y simpático, capaz de poner el punto final al recital entre risas, aplausos y bravos del público. En su mismo plano, y sentado al piano, Roger Vignoles merecía y merece todos los elogios por su habilidad para ambientar, para narrar y para envolver la oscura voz del cantante en hilos de suave cristal.

Asier Vallejo Ugarte

KARITA MATTILA. Soprano. *Canciones de Duparc, Saariaho, Rachmaninov y Dvorák.* MARTIN KATZ, piano. ONDINE ODE 1100-5 (Diverdi). 2006. 76'. DDD. **PN**



Hacia algún tiempo que no sabíamos nada de Martín Katz como pianista acompañante. Todos recordamos sus colaboraciones con grandes cantantes como Renata Tebaldi, José Carreras, Kiri te Kanawa y otros, pero parecía que le habíamos perdido la pista desde que hace unos quince años empezara a emplearse a fondo como director de orquesta y como profesor. Pues bien, aquí le tenemos como siempre, en plena forma y secundando a una de las grandes voces del momento en un repertorio que da cuenta una

vez más de su versatilidad. Y como todo gran pianista acompañante, cede gentilmente el protagonismo a la voz sin llegar a estar ausente; más bien al contrario: está y se nota, y así va todo, la mar de bien. Del refinamiento y poético lirismo de Duparc con que felizmente empieza este hermoso recital pasamos a una obra reciente de Saariaho, *Quatre instants*, de serena belleza y fiel exponente del quehacer de su autora, inquietante e intensamente dramática en muchos momentos. Obra difícil, permite el lucimiento de Mattila y de Katz en lo técnico y, sobre todo, en lo expresivo. Pasamos después al Rachmaninov más melancólico y más "ruso", y termina el recital con las *Canciones gitanas* de Dvorák que permiten en algún momento el lucimiento de Katz por el virtuosismo de su parte. En fin, un repertorio diverso que permite apreciar la versatilidad, sensibilidad, musicalidad e incluso el talento como actriz de toda una diva acompañada por un auténtico maestro.

Josep Pascual

WALTRAUD MEIER.

Soprano. *Canciones de Strauss y Schubert.* JOSEPH BREINL, piano. FARAO B 108033 (Gaudisc). 2007. 65'. DDD. **PN**

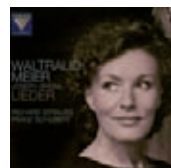


Figura relevante de la ópera, donde acude como soprano o mezzosoprano, Meier se mide aquí con un repertorio de canciones muy adecuado a sus medios vocales y expresivos: órgano pastoso y mordiente, emisión desenvuelta y segura, dicción intencionada y precisa. Una serie de Strauss extrovertidos y cercanos al escenario, entre los que destacan la energía de *Cecilia* y *Dedicatoria*, y la ensoñación extática de *La noche y Mañana*, conducen a otra serie, esta vez schubertiana, donde descuellan las piezas narrativas, convertidas en escenas de bolsillo: *Margarita en la rueca* y *El rey de los elfos*, entre otras.

Por fin, una justificada rareza: las *Cuatro últimas canciones* de Strauss, con acompañamiento de piano debido a un arreglo de Max Wolf y Ernst Roth, quienes adaptaron la rica orquesta original a una Straussiana versión de teclado. Meier las sirve probando que han sido escritas para una

Polina Leschenko

JUVENTUD Y FIRMEZA

POLINA LESCHENKO.

Pianista. *Obras de Bach-Liszt, Bach-Busoni y Liszt.* AVANTI 5414706 10272 (LR Music). 2007. 57'. SACD. **PN**



Las actuaciones de Polina Leschenko (San Petersburgo, 1981) allá donde va, y a pesar de su juventud, son admiradas por su temple y una enorme capacidad de síntesis musical. Su alto nivel artístico le convierte en una clara aspirante a ocupar un sitio privilegiado dentro del mundo pianístico de las próximas décadas. Leschenko tiene garra y nervio y una claridad formal-estilística abrumadora. Sus interpretaciones revelan una fuerza y un empuje nada habituales. Su depurada sensibilidad transmite calidez y muchas sutilezas, detalles que no hacen sino refinar aún más sus intervenciones. Empieza el compacto con la transcripción del *Preludio y fuga S. 462* de Bach realizada por Liszt, al que le sigue la *Chacona* igualmente recreada en este caso por Busoni. La pianista entiende un Bach preciso, con un estilo muy definido, en el que el uso de las articulaciones es notorio, y en el que los matices pasan a estar al servicio de la música. Su Bach no es sofisticado ni exclusivamente pianístico ya que la visión es sobre todo

musical; mirada amplia de extrema delicadeza y gran robustez. Le siguen el *Vals de la ópera Fausto* y la *Sonata en si menor* de Liszt. A estas alturas, grabar la *Sonata* es un riesgo innecesario si no se está muy firme en la cuestión. El caso es que nuestra artista demuestra seguridad y consecuencia. Su consistencia no es agresiva, su fuerza radica en toda una serie de virtudes que pueden acotarse en unas enormes capacidades musicales. Leschenko arrolla con una versión ardiente, de una potencia expresiva que inapelablemente vence toda dificultad y encima la convierte en ocasión para transmitir belleza y poesía. Destaca también el fervor del *Vals*, el cual igualmente destila vigor y eficacia, fruto sincero de unas posibilidades instrumentales que se antojan inconmensurables. Muy sorprendente.

Emili Blasco

voz similar a sus condiciones — Kirsten Flagstad — y cumple con alta solvencia. En todos los ejemplos, la intervención del pianista es brillante y de una riqueza tímbrica que, unida a su prudencia y expresividad narrativa, se suma a una entrega de eximia calidad.

Blas Matamoro

STEFFEN SCHLEIERMACHER. Pianista. *La Segunda Escuela de Viena.* *Obras de Schoenberg, Wellesz, Koffler, Eisler, Ullmann, Jelinek y Gerhard.* MDG 613 1433-2 (Diverdi). 2005. 79'. DDD. **PN**



Hablar de la Segunda Escuela de Viena es hablar de Schoenberg, Berg y Webern. Lo

que, siendo cierto, oculta que el círculo que rodeó al autor de los *Gurrelieder* fue mucho más amplio y complejo. El número de sus alumnos es prácticamente incalculable, y no se reduce sólo a los que tuvo en la capital austríaca, sino que se extiende también a los de Berlín y a los del exilio americano. La mayoría de ellos quedaron marcados para siempre por una especie de devoción o dependencia hacia la figura del maestro, que se tradujo no sólo en el aspecto técnico, en forma de obras tonales, atonales, dodecafónicas y seriales, sino que también llegó a impregnar la propia concepción ética y estética de la música, vista como un vehículo para redimir el mundo... En este disco, el siempre inquieto Steffen Schleiermacher se plantea recuperar la memoria de algunos de ellos, aun a sabiendas de que muchos otros quedarán en el tintero. Al margen quedan los dos conocidos,

esos Berg y Webern que no necesitan presentación alguna.

A pesar de que no era pianista, las obras para piano de Schoenberg señalan siempre sus cambios estéticos. Las *Tres piezas op. 11* no son una excepción, pues la atonalidad irrumpe ya con fuerza en la tercera de ellas. Ese ciclo es una inestimable puerta de entrada a un trabajo que nos trae composiciones de Egon Wellesz, Józef Koller, Hanns Eisler, Viktor Ullmann, Hanns Jelinek y Robert Gerhard, músicos procedentes de distintas tradiciones, que siguieron diferentes caminos, pero a los que el contacto con Schoenberg abrió nuevos horizontes. Ciertamente es que no siempre se trata de obras maestras, pero algunas, como las *Sonata n.º 6* de Ullmann o la *Musique de ballet* de Koffler, bien merecen la escucha. Y, cómo no, esas *Tres piezas* de Schoenberg, la segunda de las cuales fue "arreglada" por Busoni en una versión que se ofrece como cierre del álbum. Si además contamos con la interpretación de Schleiermacher, un pianista que toca esta música como si fuera lo más natural del mundo, con sabiduría, sentido del ritmo y del color, pues ya está todo dicho. Un trabajo muy interesante, que esperamos que prosiga con la recuperación de más "vieneses".

Juan Carlos Moreno

MANUEL SIRERA. Tenor
Mis zarzuelas favoritas. *Obras de Mediavilla, Chapi, Luna/Balaguer Mariel, Barrera Saavedra/Gómez Calleja, Vives, Serrano, Barbieri, Guridi, Moreno Torroba, Guerrero. Chueca/Valverde y Sorozábal.* CARMEN SOLÍS, soprano. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE. Director: ADRIAN LEAPER. RTVE 65287. 2007. 54'. DDD. **PN**



Un disco dedicado a la zarzuela siempre es bien venido, además es de destacar el repertorio elegido, donde se alternan obras hoy desconocidas, con otras más habituales del repertorio. Entre las primeras merece especial distinción *La villana*, de Vives, *La meiga* de Guridi, *Sangre de reyes* de Luna y Balaguer Mariel, *Los pícaros estudiantes*, de Mediavilla o *Los emigrantes* de Barrera y Calleja. Más conocidas son *La tempestad*, de Chapi y muy populares *La Dolorosa*, de Serrano, *El barberillo de Lavapiés*,

Kurt Sanderling

FELIZ ANIVERSARIO, MAESTRO

KURT SANDERLING.

Director.

Obras de Bruckner, Mahler y Shostakovich. HERMANN PREY, barítono; MARIA CROONEN, soprano; ANNELIES BURMEISTER, contralto; PETER SCHREIER, TENOR. ORQUESTAS DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG, SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN Y SINFÓNICA DE BERLÍN. 2 CD BERLIN 0184 152 BC (Gaudisc). 1961, 1965, 1968. 107'. ADD. **PM**

Obras de Beethoven y Brahms. THOMAS ZEHETMAIR, violín; ANTONIO MENESES, violonchelo. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE COLONIA. 2 CD PROFIL DCD PH08005 (Gaudisc). 1985. 101'. DDD/ADD. **PN**

Con ocasión del longevo nonagésimo quinto cumpleaños de Kurt Sanderling, como se sabe retirado de su principal actividad desde 2002 pero todavía felizmente vivo entre nosotros, su principal casa de grabación, la antigua Eterna de la Alemania del Este ahora denominada Berlin Classics, nos regala varias de las primeras grabaciones del maestro en este sello, muy famosas en su día, pero actualmente imposibles de localizar. El doble álbum contiene la *Tercera* de Bruckner, las *Canciones de un camarada errante* de Mahler y *De la poesía popular judía* de Shostakovich, ya reeditadas en diversas ocasiones y comentadas asimismo en las páginas de SCHERZO, pero, como apuntábamos, actualmente descatálogadas y de difícil localización. La sinfonía de Bruckner, muy romántica y efusiva (muy bello y emotivo el movimiento lento), instintiva y espontánea a la par que impecablemente tocada y construida, es de los pocos testimonios brucknerianos que hoy podemos encontrar de este director (habría que añadir dos versiones más de la *Cuarta* y la *Séptima* con la Sinfónica de la Radio de Stuttgart en Profil Hänssler, para completar hoy por hoy el breve recorrido de Sanderling por las sinfonías del organista de San Florián, aunque todavía quedan testimonios

Luisa Fernanda, La tabernera del puerto y la jota de *El trust de los tenorios*. Manuel Sirera es un tenor de voz, timbrada, lírica, con un buen registro agudo, que ha realizado carrera en distintas ciudades españolas y conoce las



pendientes de trasvasar a CD). Los *Lieder* de Mahler, memorablemente cantados por un joven Hermann Prey, están acompañados con el matiz sinfónico adecuado que los conecta con las obras mayores de su autor, con unos insólitos refinamiento y trascendencia expresiva (excelente grabación). Finalmente, el ciclo *De la poesía popular judía* está compuesto por once canciones (aquí en alemán, aunque sus textos originales están en yiddish y se suelen cantar en ruso) que expresan en un lenguaje particularmente accesible y bajo una aparente superficialidad un buen número de contradicciones del gran maestro de la ironía que era Shostakovich. Sanderling grabó el ciclo después de haberlo estrenado en la orquestación del propio autor en el Berlín Este el 23 de septiembre de 1963, tratado con la convicción, matices, idioma y expresividad propios de una gran obra clásica. Los adecuados solistas vocales prestan su inestimable colaboración, tanto en dúo como individualmente. El álbum se completa con un excelente estudio de Dirk Stöve (alemán e inglés) sobre Sanderling y las tres obras que recrea en este doble estuche.

El segundo álbum, de Profil Hänssler, nos trae un concierto del último Sanderling con dos obras características de su repertorio que tocaba una y otra vez: la *Pastoral* de Beethoven y el *Doble Concierto* de Brahms con Zehetmair y Meneeses como solistas. La Orquesta es la de la Radio de Colonia y el concierto se celebró en 1985. Para completarlo, Profil Hänss-



sler incluye una grabación de 1952 ya conocida por todos los buenos discófilos, la *Fantasia* de Beethoven para piano, coro y orquesta, con Sviatoslav Richter como pianista y el Coro y Orquesta de la Radio y Televisión de la URSS. La *Pastoral* sigue los pasos de algunas de las versiones de la gran tradición germana, recordando sobre todo las de Otto Klemperer, aunque más efusiva que cualquiera de las de aquél y de texturas no tan transparentes. El *Doble Concierto* está concebido con una especie de calor romántico y profundo lirismo tan característicos de las lecturas de Brahms de este director, con una solidez tanto de exposición como de construcción ya conocidas en otras versiones que le hemos visto u oído en vivo y en discos (recordemos que en una de sus últimas visitas a Madrid al frente de la ONE tocó esta página brahmiana con su hijo Michael Sanderling al violonchelo). Nada que añadir al fulgurante piano de Richter en la citada *Fantasia* beethoveniana. Por tanto, atractivo álbum Bruckner-Mahler-Shostakovich en Berlin Classics reeditado para festejar el nonagésimo quinto aniversario de una de sus principales estrellas. El segundo de ellos en Profil Hänssler es más convencional, aunque no hay que olvidar que el Beethoven y el Brahms de este director son de muchos quilates. A juicio del firmante, el primero de ellos es una muestra inestimable de este gran director. No se lo pierdan.

Enrique Pérez Adrián

obras, aunque en un recital de estas características precisaría una mayor contraste entre los distintos personajes. Le acompaña en los dúos de *La Dolorosa* y *Luisa Fernanda* la soprano Carmen Solís, con una voz muy

bella y un fraseo interesante. La Orquesta y el Coro de RTVE, dirigidos por Adrian Leaper, saben diferenciar los distintos estilos, con válidos resultados.

Albert Vilardell

XUE FEI YANG. Guitarrista. **Romance de amor.** *Obras de Albéniz, Tárrega, Rodrigo, Lennon-McCartney, Myers, Sageras, Barrios, Villa-Lobos* e. a. EMI 3 70714 2. 2006. 76'. DDD. **PN**



Esta joven guitarrista china causa sensación. Empezó a tocar la guitarra a los siete años de edad y sus inicios fueron una sensación de éxitos, hasta el punto de que el embajador de España en China le regaló una guitarra en reconocimiento a su talento. Cuando todavía era estudiante ya daba conciertos fuera de China y llegó a conquistar con su modo de tocar a Rodrigo y a John Williams, quien le regaló otra guitarra. Y es que allí donde va triunfa. Desde luego tiene una

técnica más que sobrada y su dominio del instrumento es total. Y en este aspecto no hay peros que valgan. Brillante y de una seguridad pasmosa hasta en los pasajes más endiablados, debemos descubrirnos antes este verdadero prodigio. Precisamente, lo suyo es el gran virtuosismo, mucho mejor en *El colibrí* de Sageras y en el *Estudio n.º 7* de Villa-Lobos que en la sencilla *Cavatina* de Myers, donde cada *rubato*, cada matiz, parece estudiado y calculado, con poco margen para la espontaneidad, hasta el punto que resulta algo fría su interpretación. Y lo mismo diríamos en las obras más líricas, como *Recuerdos de la Alhambra* de Tárrega, muy cercana a lo puramente mecánico. Eso sí, todo de impecable factura y de una claridad ejemplar.

Josep Pascual

VARIOS

CAESAR VIVE!

Praga 1609. *Música para el Emperador Rodolfo II.* FRATERNITAS LITTERATORUM.

SUPRAPHON SU 3898-2 (Diverdi). DDD. 2006. 56'. DDD. **PN**



Fraternitas Litteratorum es el nombre adoptado por un conjunto vocal de Praga que dedica este disco de Supraphon a obras compuestas para el emperador del Sacro Imperio Rodolfo II que, entre otras originalidades de su reinado causadas por su peculiar personalidad, decidió trasladar a Praga la corte establecida en Viena. La música seleccionada se encuentra agrupada en cuatro diferentes capítulos, siendo el primero la *Missa basim: Caesar vive!* del organista de la corte Carl Luython, compuesta en un estilo borgoñón tardío para siete voces con acompañamiento de órgano. Se intercalan en ella tres motetes de Philippe de Monte, que también trabajó al servicio de los Habsburgo y de quien Luython fue discípulo. El siguiente incluye seis obras de la recopilación *Rosetum Marianum* correspondientes a músicos que trabajaron en la Praga de Rodolfo II y entre ellos el propio Luython. El tercero es el más singularmente relacionado con el llamado emperador de los alquimistas, pues comprende tres extrañas composiciones sobre ciencias ocultas escritas en forma de canon a dos

voces incluidas en una misteriosa recopilación publicada por Michael Maier, alquimista y médico de cabecera del emperador. El capítulo final, dedicado a la música profana para interpretar en salones y jardines palaciegos, es la más atractiva. Deliciosas muestras de madrigales de Cipriano de Rore y Alessandro Orologio y dos canciones alemanas a tres voces de Jacob Regnart siguiendo el modelo de las *vilanesche* napolitanas, no sabemos si directamente o a través de las de su admirado Orlando di Lasso, ponen el punto final a este interesante disco conteniendo obras representativas del final de la polifonía renacentista en la también declinante corte de Rodolfo II.

José Luis Fernández

CLASSIC AMERICAN LOVE SONGS.

Obras de Arlen, Gershwin, Weill y Schwartz. CAROLE FARLEY, soprano; JOHN CONSTABLE, piano. NAXOS 8.559314 (Ferysa). 2006. 66'. DDD. **PE**



A mitad de camino entre la canción de concierto y la música ligera, estas 22 canciones de cuatro maestros del canto teatral de Estados Unidos entre 1920 y 1957, más o menos, son una muestra excelente de aquello que se ha repetido a menudo,

que la música ligera de ese país es de las mejores del mundo por su parentesco con el jazz, el blues y otras manifestaciones con esa inspiración y esas raíces. Varias generaciones de españoles han recibido este tipo de canto romántico junto con los primeros lácteos, las primeras letras y las primeras películas. Una dama doliente, o acaso sofisticada, una chica buena o bien con su toque de perversidad cantaba canciones como éstas, vocalizaba con ese para nosotros extraño gesticular de los labios que se cimbreaban y abrían de esa manera tan gringa que aquí desconocíamos.

Tenemos cuatro americanos, que lo son a medias. Harold Arlen compuso musicales muy populares, como *Casbach*, y las canciones de *El mago de Oz*. Kurt Weill se adaptó muy bien al musical americano, aunque era muy alemán por mucho que en su tierra le consideraran judío. El neoyorquino George Gershwin era también judío, hijo de inmigrantes recién llegados, y creó un estilo y le dio calidad y altura, aunque murió demasiado pronto. Dos años menor, el también neoyorquino Arthur Schwartz compuso musicales como *The Band Wagon*, que disfrutamos en nuestro país con el título de *Melodías de Broadway*, película de Minnelli con Fred Astaire, Cyd Charisse y Oscar Levant: aquí se incluye de esta revista la muy conocida *Dancing in the dark*.

Carole Farley, favorita de la casa, graba con el londinense John Constable una antología que hará las delicias de cualquier aficionado, tanto si es de los exigentes como si no; tanto si es de los exquisitos como si le gusta a veces eso que se llama "toque canalla". Farley tiene estilo, y su voz a veces infantil se transforma cuando modula y crece para volverse cálida, carnal, envolvente. Constable acompaña el canto insuperable de Carole Farley con la suficiente discreción como para dejarle a ella todo el protagonismo. Un disco precioso.

Santiago Martín Bermúdez

LA DINASTÍA BACH.

Obras de J. S., C. P. E. y W. F. Bach. ATSUSHI SAKAI, violonchelo; JOCELYN DAUBIGNEY, flauta; CHRISTOPHE ROUSSET, clave y director. LES TALENS LYRIQUES. AMBROISIE AM 125 (Diverdi). 2007. 61'. DD. **PN**

Como descanso entre descubrimientos, Rousset nos ofrece este hermoso programa bachiano, en el que le vemos como solista de clave en el *Concierto BWV 1059*



del patriarca. Versión ésta impetuosa que se aparta de la corriente de un instrumento por

parte en que el teclado viene a ser un *primus inter pares* para quedar mucho más sumergido entre la orquesta. La parte del león se la lleva Emanuel Bach, representado por el *Concierto para violonchelo Wq. 172* y la *Sinfonía Wq. 182, n.º 3*, dos obras maestras plenamente representativas de la originalidad de este compositor que no hace más que crecer en la valoración moderna. El instrumento de Sakai posee un timbre un tanto oscuro y el acompañamiento parece un punto masivo, mas la lectura se impone por su enérgica direccionalidad. El tiempo lento, Largo, es de un asombroso fatalismo anunciador del romanticismo y el Allegro final resulta vertiginoso, impregnado de elementos ornamentales transformados en expresivos. Eléctrica la traducción de la *Sinfonía*, donde por cierto es apreciable la influencia de Leonhardt sobre Rousset. Amable pero de mucha menor entidad la música del *Concierto para flauta en re mayor* de Wilhelm Friedemann. Daubigney frasea con elegancia en el Largo —aunque la emisión pierde redondez en el registro agudo— y su tañido es muy ligero en el Vivace. Disco de agradable escucha.

Enrique Martínez Miura

FLORES DE LISBOA.

Canciones villancicos y romances portugueses. A CORTE MUSICAL. Director: ROGÉRIO GONÇALVES. K 617 195 (Harmonia Mundi). 2007. 71'. DDD. **PN**



Un enamorado de Lisboa y del fado, el belga Paul van Nevel registró para el sello Sony

hace ya más de diez años un hermosísimo disco dedicado a canciones, villancicos y motetes portugueses que presentaba bastantes puntos de conexión con éste, entre otros la inclusión de *Dos estrellas*, de Manuel Machado, en una interpretación mucho más austera que la que se ofrece abriendo este CD. Y es que al frente de su conjunto A Corte Musical, Rogério Gonçalves ha optado por versiones con mucho colorido e imaginativas vueltas sobre las melodías tratadas. Se incluyen piezas de compositores

portugueses del siglo XVII, algunos de los cuales trabajaron y murieron en España (Machado en Madrid, Frei Manuel Correia en Zaragoza, Frei Felipe da Madre de Deus en Sevilla), por lo que la mayoría de los temas están escritos en lengua castellana, incluso los de algunos músicos que pasaron toda su vida en Lisboa, como António Marques Lésbio. A Corte Musical es un conjunto suizo con director lusobrasileño, que aquí se presenta en formación de cuatro voces (dos sopranos, una contralto, un tenor) y diez instrumentistas, con inclusión de violines, corneta, chirimía, violonchelo, bajón, viola da gamba, órgano, tiorba, guitarras y percusión. Su visión de este repertorio, ya se ha dicho, es colorista, brillante, con acentos muy marcados y variadas instrumentaciones, aunque también se buscan, como contraste, exposiciones más sobrias (*Deçidme hermosas flores* de Correia, el anónimo *Meninas de Portugal* o *Sentado ao pe de bum rochedo* de Francisco Martins). Voces correctas, bien empastadas cuando cantan juntas y con una pronunciación más que notable, sobre todo, si se tiene en cuenta que sólo la soprano Mercedes Hernández es española, aunque el tenor Félix Rienth es también de origen hispano por vía materna. Conjunto instrumental de calidad, pese a cierta tirantez de los violines, sobre todo en su registro más agudo. Interesante.

Pablo J. Vayón

EL FUEGO.

Obras de Flecha, Vásquez, Aguilera de Heredia y Correa de Arauxo. LES SACQUEBOUTIERS. AMBROISIE AM129 (Diverdi). 2005. 66'. DDD. **PN**



El núcleo de este disco lo constituyen cuatro de las nueve *Ensaladas* compuestas por Mateo Flecha "El viejo" y que en su mayoría se conservan gracias a la oportuna decisión de su sobrino Mateo Flecha "El joven" de hacerlas publicar en una antología de obras de este peculiar género, impresa en Praga en 1581. Como su nombre claramente insinúa, en las *ensaladas* hay mezcla de música culta y música popular, alternándose el estilo madrigalesco con conocidas canciones o romances, sus estrofas de cuatro versos poseen diferentes métricas, se mezclan con el castellano otros idiomas

Jordi Savall

DIÁLOGO MUSICAL



FRANCISCO JAVIER. LA RUTA DE ORIENTE.

MONTSERRAT FIGUERAS, soprano; HIROYUKI KOINUMA, shinobue, nokan; ICHIRO SEKI, shakuachi; YUKIO TANAKA, canto, biwa; PRABHU EDOUARD, tablas; KEN ZUCKERMAN, sarod; DRISS EL MALOUMI, 'ud; MASAKO HIRAO; viola da gamba tenor. HESPERION XXI. LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA. Director: JORDI SAVALL.

2 CD ALIA VOX AVSA9856 A+B [+ libro 275 págs.] (Diverdi). 2007. 155'. DDD. **PN**

Durante el verano, la parroquia invitaba a los que no éramos ni cristianos (ni ateos), al cine al aire libre sobre gran sabana blanca; había incluso bollos al final de la sesión pero antes, una pequeña charla "fraternal". Y así aprendimos la vida de los santos: nuestro favorito (para los no cristianos) era Francisco de Asís, el "fraticello": el santo que predicaba a los pájaros nos parecía el menos peligroso, a nosotros que no nos consideráramos animales. Pero, un día, los curas nos hablaron de un misionero delgado que se fue a morir en las playas de Asia; y, no se sabe si por su delgadez, su muerte solitaria, o quizá porque intuíamos el fracaso de su empresa, Francisco Javier nos hizo soñar. No pensábamos en el exotismo, pues éramos todos, unos más que otros, exóticos que vivían en un país exótico. Sea como fuere, el santo sigue produciendo sueños, acaso, para Jordi Savall, el de establecer puentes entre Oriente y Occidente.

Los textos, escritos o escogidos por Manuel Forcano jalonan la vida y ruta de Francisco

Javier: dialogan Erasmo de Rotterdam, Maquiavelo, Tomás Moro y Lutero (con sus 95 Tesis de Wittenberg), la Fórmula del Instituto de la Compañía de Jesús con algunas bulas papales; luego, las cartas de Francisco Javier se intercalan en las páginas del *Corán*, del *Bhagavad Gita*, estancias gnómicas de Buda sobre el dolor o analectas de Confucio. Los repertorios musicales europeos coinciden con esa biografía del Renacimiento, en un gran abrazo de las culturas. Un abrazo acaso ideal: "Francisco Javier aprendía la lengua de los nativos para poder comunicarse con ellos, para reír con ellos, para cantar con ellos, para ser ellos...". Algunos lectores podrán pensar que Jordi Savall acaso omite: "...y para convertirlos". Si el hipotético lector no comparte este enfoque, acaso naíf, del proselitismo, podrá quizá coincidir con otra perspectiva, puede que más real, presentada por Rui Vieira Nery: "Aunque Francisco Javier era misionero y no un ocupante militar [...] no podemos pasar por alto que la conversión de las comunidades asiáticas al cristianismo se asoció en la mayoría de las regiones con un acto de agresión colonial apoyado a menudo por una intolerancia religiosa extrema y el más violento abuso de poder...".

Ese equilibrio se vuelve a encontrar en el repertorio musical que el musicólogo de la Universidad de Évora nos invita a escuchar, haciendo buenas preguntas sobre el hipotético diálogo musical intercultural efectivo, un intercambio de instrumentos y repertorios, técnicas o lengua-



jes interpretativos... Savall y sus músicos mantienen vivas esas preguntas, gracias a un milagroso equilibrio de argumentos: no contestándolas, o dando varias respuestas. Para los que creen en la consumación (o la realidad) de la fusión, ahí están el villancico *Senhora del Mundo* interpretado por Montserrat Figueras (voz y salterio) acompañada por el sarod y las tablas, la improvisación-raga sobre un canto gregoriano interpretada con sarod, tablas y tambura, u otras improvisaciones con shinobue, shakuachi y biwa alternando con las voces de La Capella Reial en *O Gloriosa Domina*. Y los que no creen en esas fusiones, o no las quieren, pueden siempre escuchar por una parte el repertorio europeo y por otra, magníficos ejemplos de música japonesa, vocal o instrumental, como el solo de shakuhachi o de la traversera nokan que acompaña las puertas de Japón cerrándose, finalmente, a todo contacto con Occidente. Estas posibilidades ofrecidas al oyente son, a más de la excelencia de los intérpretes, las que convierten ese viaje de Francisco Javier en un álbum excepcional.

Pierre Élie Mamou

como el latín o el catalán y se utilizan onomatopeyas para producir efectos cómicos o descriptivos. El acompañamiento instrumental más adecuado parece sería el utilizado por los ministriles, que con sus instrumentos de viento reforzaban el coro o sustituían al órgano en algunas catedrales españolas. Las grabadas aquí son *El fuego* (de la que toma su título el CD), *La justa*, *La guerra* (con claras reminiscencias de la célebre obra del mismo título debida a Janequin sobre la batalla de Marignano) y *La negrina* (curioso tema con la plegaria de un esclavo negro a la Virgen

negra de Montserrat, claramente emparentado con los *negrillos* de Coimbra que recoge Christina Pluhar en su último disco *Los imposibles*). Contenido moralizante en las cuatro, con victoria del cielo sobre el infierno, del bien sobre el mal, etc., pero gracioso y de divertida audición. El disco se completa con obras de Juan Vásquez, Aguilera de Heredia y Correa de Arauxo transcritas para conjunto de ministriles.

El grupo de Toulouse Les Sacqueboutiers, añade a su conjunto básico de cuatro instrumentos de viento de época otros de cuerda pulsada en la que alternan

guitarra, vihuela y tiorba, más órgano y percusión. Cuatro voces españolas (Adriana Fernández, David Sagastume, Lluís Vilamajó e Iván García) suman a su valor musical el de la correcta pronunciación. Es muy satisfactorio que, además de encontrar cada vez más editoras independientes españolas que se ocupan de difundir en disco nuestro patrimonio musical, otras editoras también lo hagan con el esmero, la calidad y el cuidado de los detalles de los que ha dado muestra Ambroise en este estupendo CD.

José Luis Fernández

HOMENAJE.

Obras de Falla, Mitjana, Llobet y Albéniz. MARÍA JOSÉ MONTIEL, soprano; STEFANO GRONDONA, guitarra. NOVA LIRA ORFEO. STRADIVARIUS STR 33660 (Diverdi). 2003-2005. 70'. DDD. **PN**



Lira Orfeo es el nombre de una sociedad musical fundada en Barcelona a principios del siglo XX por Miquel Llobet, cuya ambición era profundizar en el estudio de la guitarra y de su repertorio, lo cual llevó a la recuperación de obras e instrumentos del pasado y a la incorporación de otros habitualmente asociados a la música popular y tradicional, siempre de cuerda. Siguiendo la estela de Llobet y de su sociedad, el presente disco da cuenta de las actividades del grupo Nova Lira Orfeo liderado por Stefano Grondona, que se sirve de instrumentos históricos y se centra en el repertorio de la época de Llobet. El resultado es un programa diverso y homogéneo a la vez, con originales y transcripciones, con obras para una, dos o más guitarras y hasta para voz y guitarra: la voz magnífica de María José Montiel en unas *Siete canciones populares españolas* realmente antológicas.

Curiosas las transcripciones de Rafael Mitjana de obras de Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin y Schumann que merecen más atención de la que en principio parecieran suscitar, pues son más que versiones guitarrísticas de piezas que en un tiempo no muy lejano se asociaban a la música de salón. Y el resto, composiciones de peso, empezando por el genial *Homenaje a Debussy* en brillantísima interpretación de Grondona. Pero es que todo el recital está magníficamente interpretado y es una auténtica delicia.

Los amantes de la música para guitarra tienen una cita con este compacto y el resto, si quieren disfrutar de algo más de una hora de buenisima música interpretada con sensibilidad y sin histrionismos, con lucidez, ajena a todo divismo y con una serena sabiduría virtuosística, también.

Josep Pascual

EL LENGUAJE DEL AMOR.

Canciones de trovadores y troveros. DÚO TROBAIRITZ. HYPERION CDA67634 (Harmonia Mundi). 2005. 65'. DDD. **PN**



El siempre sugerente universo de la lírica medieval, tanto de la Provenza (*patria* de los trovadores) como del norte de Francia (de donde provienen los troveros), se nos presenta en este disco del Dúo Trobairitz, que forman la soprano Faye Newton (quien además tañe una zanfoña en un par de temas) y Hazel Brooks, que toca la fídula. Temas anónimos y de algunos de los máximos representantes de la música trovadoresca, como Gaucelm Faudit, Bernart de Ventadorn, Colin Muset y Guiraut de Borneilh, cuyo *Reis glorios*, una de las canciones más célebres del género de la alborada, cierra el CD. Las canciones se completan con cuatro piezas instrumentales (tres estampidas y una danza real), extraídas del famoso *Manuscrito del rey*, una de las pocas fuentes de música puramente instrumental de todo el medioevo.

Desde el punto de vista interpretativo, la canción trovadoresca puede considerarse una especie de *terra incognita*, pues no es gran cosa lo que se sabe acerca de las prácticas originales. La opción escogida por el Dúo Trobairitz pasa por la austeridad ornamental y el despojamiento de toda retórica artificial, un despojamiento que se destina a sondear en la esencia poética de los textos. La voz de Faye Newton es clara, melodiosa, ligera, de considerable belleza, y el cuidado con el que atiende tanto a la prosodia como a la pronunciación merece ser destacado. La fídula como único acompañante de la voz reduce la variedad del color que se consigue con interpretaciones más exuberantes, pero la profunda sustancia lírica del arte trovadoresco sobrevive en estas interpretaciones elegantes, refinadas y de dulces consonancias.

Pablo J. Vayón

LUTE SONGS.

CHARLES DANIELS, tenor; NIGEL NORTH, laúd. ATMA ACD2 2548 (Gaudisc). 2006. 69'. DDD. **PN**



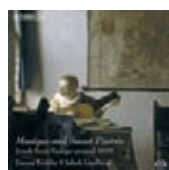
Uno de los géneros predilectos de la música inglesa del período isabelino, la de la canción con acompañamiento de laúd, aparece bien representada aquí con 23 ejemplos de Alfonso

II Ferrabosco, Thomas Campion, Thomas Morley, William Corkine, Thomas Ford, Robert II Jones, Francis Pilkington y Philip Rosseter. Aunque falta su más célebre cultivador, John Dowland, la muestra es significativa por el carácter y el estilo de las piezas, y la interpretación del veterano Charles Daniels resulta elegante y suficientemente variada, con un registro grave solvente y expresivo, bien atendidos los aspectos prosódicos y los contrastes entre las piezas de carácter más popular, las que recurren a la declamación y las más nobles, refinadas y sentimentales. El atento y cálido acompañamiento de Nigel North completa un disco que gustará mucho a los aficionados al género y a lo mejor resulta algo monótono a quienes no lo sean tanto.

Pablo J. Vayón

MUSIQUE AND SWEET POETRIE.

Joyas de Europa alrededor de 1600. EMMA KIRKBY, soprano; JAKOB LINDBERG, laúd. BIS SACD-1505 (Diverdi). 2005. 80'. SACD. **PN**



Comenzando con la reproducción del cuadro de Vermeer que figura en la portada, muy bien escogido para representar el contenido de este disco, planteado como un viaje de recorrido por la canción europea con acompañamiento de laúd y por obras para este instrumento solo compuestas en los alrededores del año 1600, todo en él es de un exquisito refinamiento. Emma Kirkby demuestra una vez más su maestría en la interpretación de este género, quizás lo que mejor ha hecho dentro de su prolífica carrera. No menor maestría es la del laudista sueco Jakob Lindberg, que utiliza aquí un singular instrumento, el más antiguo que se conserva en estado de uso con la tabla de armonía original, según nos cuenta en una nota sobre su adquisición y cualidades.

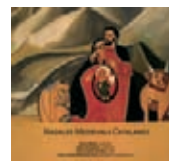
Comienzan su viaje en Inglaterra interpretando obras de Robert Johnson, Thomas Morley y John Dowland, para pasar rápidamente por Alemania con una canción de Heinrich Schütz y otra de Georg Schimmelpfennig, así como una toccata de Giovanni (o Johann) Kapsberger, que nacido en Venecia fue conocido en su tiempo como "Il tedesco della tiorba". Italia es la etapa siguiente e

incluye una obra instrumental de Michelangelo Galilei, hijo de Vincenzo y hermano de Galileo, así como un par de canciones de Sigismondo d'India. Cinco compositores con una obra de cada uno reflejan la parada en Francia, destacando la canción de Pierre Guédron *Cessez, mortels de soupiper*. A ellos se añade una fantasía del polaco Wojciech Dlugoraj con el pretexto de que su obra para laúd fue difundida por el francés Jean-Baptiste Besard. En el regreso a Inglaterra, otra canción de Dowland y tres de John Danyel. Aunque algunos de los compositores representados son ilustres desconocidos, las obras escogidas no desmerecen en absoluto de las de sus relevantes colegas contemporáneos y el conjunto hace honor al subtítulo *Joyas de Europa alrededor de 1600* que porta este SACD de BIS. Resulta casi obvio decir que la calidad de la grabación es excelente.

José Luis Fernández

NADALES MEDIEVALS CATALANES.

ROSA MATEU, soprano; IÑAKI ETXEPARE, violonchelo; BIEL GRAELLS DEL BAS, violín; JOAN CARLES MARTÍNEZ PRAT, guitarra. COLUMNNA MÚSICA 1CM0159 (Diverdi). 2006. 44'. DDD. **PN**



Dentro de su labor de recuperación y fijación en grabaciones de la música tradicional catalana, el sello Columnna Música nos ofrece ahora la recopilación de once villancicos (*nadales*, de Nadal = Navidad) del cancionero tradicional, de antigüedad variable pero cuyo origen en general hunde sus raíces en varios siglos atrás. Composiciones de tradición valenciana, mallorquina, de las tierras del Ebro, del Empordà y de Occitania, en las que podemos detectar ecos y huellas mozárabes, algún que otro rasgo judío y anuncios ya de la tonalidad moderna. Composiciones, todas ellas, sencillas, repetitivas e incluso monótonas, pues su finalidad era el entonque inmediato con el imaginario y la memoria populares. Acorde con ese espíritu, los arreglos de Joan Carles Martínez Prat procuran mantener el sentido y la forma originales, salvaguardando el contenido melódico y vistiéndolo con el ropaje somero aportado por un violín, un violonchelo y una guitarra, color instrumental que acompaña mínimamente a la voz

de Rosa Mateu, soprano con voz de gran cuerpo, riqueza tímbrica e intención en su expresividad, que incorpora el *vibrato* como un elemento más de la interpretación aunque con resultados desiguales. Encontramos entre las composiciones *El cant dels ocells*, tradicional de Occitania, que tan popular hizo Pau Casals con el violonchelo y que últimamente se ha venido prodigando en actos de carácter fúnebre, lo que parece entrar en contradicción con su utilización en las celebraciones navideñas si bien no se le puede negar un cierto aire melancólico teñido de tristeza y añoranza.

José Guerrero Martín

NORDIC SHOWCASE.

Obras de Nielsen, Svendsen, Wesström, Leifs, Linde y Sibelius. RICHARD TOGNETTI, violín. ORQUESTA DE CÁMARA NÓRDICA. Director: CHRISTIAN LINDBERG. BIS CD-1538 (Diverdi). 2006. 61'. DDD. **PN**



Magnífica colección de obras breves nórdicas que empieza con Nielsen y termina con Sibelius. Pero en medio hay sustancia y mucho interés. De Nielsen escuchamos la *Suite para orquesta de cuerdas*, su *Opus 1*, con la que consiguió un gran éxito en su estreno en Copenhague en 1888. Entre clásica y romántica, la sonoridad nórdica es inconfundible y ya intuimos el estilo personalísimo de su autor que, evidentemente, se desplegó después. Viene entonces la bellísima y justamente popular *Romanza de Svendsen* en sentida versión a cargo del violinista Richard Tognetti secundado por la estupenda —y, como veremos, versátil— orquesta a las órdenes del siempre interesante Christian Lindberg. Después, una curiosidad, la obertura en tres movimientos de la ópera *Armida* del olvidadísimo Anders Wesström (1720-1781), que fue discípulo de Tartini y que en vida destacó como violinista y como uno de los precursores del romanticismo. Hermosa música, emparentada claramente con el *Sturm und Drang* germánico, editada por el propio Lindberg, de acentos haydnianos y por momentos hasta beethovenianos, y de un lirismo y expresividad que, ciertamente, va más allá del clasicismo; especialmente destacable por ello es el movimiento central. Del islandés Jón

Leifs tenemos unas curiosas *Variaciones pastorales*, sobre un tema de Beethoven, de acentos rústicos —como el empleo de quintas paralelas— que, sin duda, algo deben tener que ver con la música popular y tradicional de Islandia, a veces de inquietantes sonoridades. Sigue este auténtico festín musical con el *Concierto piccolo* de Bo Linde, para quinteto de viento y orquesta de cuerda, de unas asperezas que recordarán a Prokofiev y de un clima prudentemente expresionista de aliento poético y prudentemente neoclásico para no asfixiar demasiado al oyente que evocará a más de uno la música de Britten. Eso sí, es nórdico por los cuatro costados. Y, al final, el *Impromptu para cuerdas* de Sibelius, original para piano y orquestado por el propio autor. Esta obra, representativa del estilo sibeliano e inequívocamente escandinava, redondea un disco de repertorio muy interesante con interpretaciones intachables.

Josep Pascual

OBRAS PARA CUERDAS.

Obras de Cervelló y Fleta. ÁNGEL JESÚS GARCÍA, violín; SARAH BELS, violín; MIQUEL SERRAHIMA, viola; JENNIFER STAHL, viola; NABÍ CABESTANY, violonchelo; JAUME GÜELL, violonchelo. COLUMNÀ MÚSICA 1CM0170 (Diverdi). 2007. 54'. DDD. **PN**



El Gremio de Editoriales de Música de Cataluña se ha propuesto, en una serie de seis CDs, grabar algunas de las mejores obras editadas en los últimos tiempos, bajo el título genérico de *Compositors catalans del segle XX*. Loable y acertado empeño. En este primer volumen se ha seleccionado a dos autores que son buenos conocedores de la cuerda: Jordi Cervelló (Barcelona, 1935), enseñante de violín, y Francisco Fleta Polo (Barcelona, 1931), enseñante de viola. En el cuarteto *Remembrances* (1999), con ecos o reflejos schubertianos y no exento de un cierto lirismo cantabile, percibimos elementos con algún carácter impresionista. Y todo ello impregnado de la ensoñación, del intimismo y de la melancolía que suelen caracterizar a la obra de Cervelló. Fleta parte de un tema principal de base dodecafónica para armar una pieza con influencias de la música hispánica que en aquel momento le atraía y así conformar su *Cuarteto de cuerda*, op.

Skip Sempé

DELICIOSOS MANJARES

LA PELLEGRINA.

Intermedii 1589. CAPRICCIO STRAVAGANTE RENAISSANCE ORCHESTRA. COLLEGIUM VOCALE DE GANTE. Director: SKIP SEMPÉ. PARADIZO PA0004 (+ CD entrevistas) (Diverdi). 2007. 69'. DDD. **PN**



El casamiento del Gran Duque Fernando I de Medicis con Cristina de Lorena en 1589, se celebró en Florencia con grandes fastos. Entre ellos, la representación de una obra teatral titulada *La Pellegrina* aderezada con *intermedii* o interludios musicales. Esta intercalación era una costumbre establecida desde medio siglo atrás y, con el tiempo, los *intermedii* llegaron a ser la parte más importante del espectáculo. Los de *La Pellegrina* corrieron en su mayoría a cargo de Cristofano Malvezzi y Luca Marenzio, aunque también contribuyeron Giulio Caccini, Jacopo Peri y Emilio de' Cavalieri, es decir, el tridente de la *Camerata Bardi*, los padres de la ópera y hasta el conde Giovanni Bardi hizo su pequeña aportación. Aquí radica la importancia de estos seis *intermedii* de 1589, con un total de 29 números íntegramente conservados, pues pueden ser considerados el núcleo inicial del género operístico. Los textos poéticos se deben en su mayoría a Ottavio Rinuccini y en ellos que se manejan hábilmente temas mitológicos con referencias a los esposos, para finalizar con una descarada loa a la pareja que Cavalieri, director musical del espectáculo, se reservó. Al tratarse de una obra colectiva, en la que se mezclan el estilo madrigalesco antiguo con el moderno recitativo acompañado, lo puramente coral con

sinfonías instrumentales y composiciones a solo (incluida una con el ya tan barroco efecto de doble eco) con otras a varias partes, la calidad del conjunto es variable pero siempre notable.

Esta grabación se efectuó durante unas sesiones en vivo, en las que Skip Sempé contó con su Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra y miembros del Collegium Vocale de Gante, dos formidables conjuntos, así como con seis magníficos solistas vocales para estos repertorios, entre los que destacan las sopranos Dorothee Leclair y Monika Mauch y el tenor Stephan van Dyck. No es fácil cocinar tan variado menú, pero no es Sempé un *chef* al que le interesen los platos fáciles, razón por la que suponemos ha creado su propia editora Paradizo, con la que se está pudiendo disfrutar de deliciosos manjares. Este es el último servido, en el que se compaginan interés musicológico, calidad interpretativa y estupenda sonoridad. En otro CD acompañante, pueden escucharse dos diferentes entrevistas con Skip Sempé, una en francés y otra en inglés, adicionales a la detallada información escrita sobre los *intermedii* incluida en el librito.

José Luis Fernández

69 (1968). De principio de los años 80 es su *Sexteto para cuerdas*, marcadamente rítmico y cuyo contenido responde perfectamente al espíritu del título de cada uno de los movimientos: *Juguetes mecánicos*, *Walzer*, *Introducción y danza de los androides*, *Epílogo*. Los intérpretes, todos ellos miembros de acreditada solvencia de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya, nos dan la impresión de que podrían alcanzar un más elevado nivel en

su prestación, algo seguramente relacionado con una mayor práctica conjunta de la música de cámara.

José Guerrero Martín

LES PLAISIRS DU PALAIS. Chansons à boire (et à manger) à la table de Gargantua. ENSEMBLE CLÉMENT JANEQUIN. Director: DOMINIQUE VISSÉ. 2 CD HARMONIA MUNDI 5908224.25. 1994, 2000. 120'. DDD. **PM**



Una fiesta, o dos, es lo que nos propone la casa

Harmonia Mundi al rescatar estos dos registros firmados por el Ensemble Clément Janequin. Seis años median entre el primero, *Una fête chez Rabelais*, y el segundo, *Les plaisirs du palais*, que por cierto presta su título a la compilación. Se nos habla del placer de comer, se nos recuerda la gula del Gargantúa de Rabelais, se nos evoca la mesa de los monarcas del renacimiento e incluso se nos proponen, dentro del libro de 140 páginas, recetas de la época, eso sí, en francés, inglés y alemán. Las fotos abren el apetito por sí solas. Pero el principal interés de ambos discos empieza y termina donde debe, es decir, en la música misma. Las voces y los instrumentos de la formación liderada por Dominique Visse miran a canciones polifónicas profanas del renacimiento francés y flamenco con decoroso arte, sana sonoridad, impecable afinación y un animado aliento un tanto chufletero. Algunos autores, como Claudin de Sermisy, Pierre Certon, Nicolas Gombert (atención a su *La chaise au lievre*) o Jacobus Clemens non Papa, son de primerísima fila. Sean o no canciones para la taberna, que desde luego no todas lo son, el repertorio acogido en estos dos discos es de todo punto delicioso. Como la presentación, por cierto, lujosa como muy pocas. No podía ser de otra forma cuando se trata, como aquí, de música y comida de reyes.

Asier Vallejo Ugarte

SOLTI, A PASSION FOR MUSIC.

Obras de Beethoven, Strauss, Glinka, Borodin, Wagner, Stravinski, Bartók, Weiner, Kodály y Mahler. ORQUESTAS TONHALLE DE ZÜRICH, SINFÓNICAS DE LONDRES Y CHICAGO, DEL FESTIVAL DE BUDAPEST Y FILARMÓNICA DE VIENA. 5 CD DECCA 475 8525 (Universal). 1947-1997. 309'. ADD/DDD.



Bajo este título un tanto cursilón nos encontramos con otro homenaje de Decca a su director-estrella en el décimo aniversario de su desaparición. Hay curiosidades nunca oídas, como la contundente obertura

Paul van Nevel

JOYAS POLIFÓNICAS



LA QUINTA ESSENTIA. Misas de Lasso, Ashewell y Palestrina. HUELGAS ENSEMBLE.

Director: PAUL VAN NEVEL. HARMONIA MUNDI HMC 901922. 2007. 77'. DDD.

Es una lástima que la conflictiva situación del mundo del disco no le permita a Paul van Nevel producir registros al ritmo que antes lo hacía, porque son siempre tesoros. En éste que se comenta, desde el programa mismo: las misas *Tous les regretz* de Lasso, *Ave Maria* de Ashewell — compositor británico no muy bien tratado hasta la fecha por la fonografía— y la *Ut remi fa sol la* de Palestrina. Pero no sólo hay curiosidad musicológica a la hora de elegir las obras, las tres piezas maestras, sino que el Huelgas rinde con sus valores acostumbrados: afinación, claridad de texturas, solidez en



barítonos y bajos, penetrante registro agudo y musicalidad a toda prueba. Se resuelve así, por ejemplo, como si fuera fácil, la compleja escritura en contrapunto de la *Misa* de Lasso. Maravillosa la composición de Ashewell, construida por Nevel con sabiduría y emoción para dosificar su progresión. E igualmente extraordinaria la obra de Palestrina, reproducida con sensualidad inesperada. Sin duda, el mejor disco de polifonía de los últimos meses.

Enrique Martínez Miura

de *Egmont*, primera grabación de Solti como director de orquesta con la Tonhalle de Zúrich en 1947, y también, cerrando el círculo, su último concierto en vivo con la misma orquesta suiza en 1997 con la *Quinta* de Mahler (comentada aisladamente hace poco desde estas mismas páginas). En medio de esos cincuenta años, los registros más populares del maestro, entre ellos, cómo no, una selección orquestal del *Anillo del nibelungo* con la Filarmónica de Viena (aunque no extraída de su grabación completa del *Ring*, sino que son registros orquestales hechos ex profeso en la Sofiensaal de Viena en 1982 sin ninguna voz solista), tres populares páginas stravinskianas con la Sinfónica de Chicago (*Consagración de la primavera*, *Sinfonía en tres movimientos* y *Sinfonía de los Salmos*, grabadas en 1974, 1993 y 1997 respectivamente), tres obras de Bartók, Weiner y Kodály con la Orquesta del Festival de Budapest (*Cantata profana*, *Serenata para pequeña orquesta* y *Psalmus hungaricus*,

las tres registradas en 1997) y finalmente dos poemas de Strauss con Chicago (*Till y Don Juan*, 1972 y 1975) más dos páginas rusas de Glinka y Borodin con la Sinfónica de Londres (*Ruslan y Ludmila*, *Danzas Polovtsianas*, 1966). Todo tiene interés, aunque a veces sea un interés relativo, como ya vimos en su última *Quinta* de Mahler, destacando el brillo orquestal, la precisión y energía casi sobrehumana puesta de manifiesto en muchas de estas páginas. Hoy por hoy, lo más destacado a juicio del firmante son las obras de Stravinski y las de los tres húngaros, además de las vibrantes páginas rusas de Glinka y Borodin que encandilarán sobre todo a los neófitos. Pero, independiente de gustos personales, hay que concluir que todo es representativo del *modus operandi* objetivo, brillante, vitalista y enérgico de esta estupenda batuta, consumado director de ópera antes que verdadero director sinfónico, pero que sin duda encontrará en este repertorio a abundantes seguidores interesados. El álbum posee

excelente sonido, un artículo de Ivan March en los idiomas de siempre (y que da título al álbum) más todos los textos cantados en el original y su traducción a inglés, alemán y francés. Dadas sus cualidades técnicas y su precio medio, se recomienda sobre todo para seguidores del maestro o para los que empiecen a escuchar música. Para los que tengan el suficiente rodaje, repetimos que Stravinski, Bartók, Kodály, Weiner e incluso los fragmentos de Wagner, pueden ser un buen aliciente para disfrutar de excelente música notablemente interpretada.

Enrique Pérez Adrián

TONOS Y TONADAS.

Música antigua española y folclore sudamericano. LA

CHIMERA. Directores: QUITO GATO Y EDUARDO EGÚEZ.

MA M072A (Diverdi). 2006. 73'. DDD.



Una suerte de encuentro musical entre España y América del Sur sustenta esta curiosa

selección de 22 piezas, entre españolas de comienzos del barroco, anónimas de aquí y allá y folclore elaborado en tierras sudamericanas. El dispositivo instrumental alterna instrumentos antiguos (lirón, viola da gamba, laúd) con guitarras modernas, exhibiendo finos arreglos y general competencia y musicalidad en intérpretes y compaginación. Cabe señalar que las solistas vocales, de comparable eficacia, respetan los acentos de ambas orillas, de modo que no quede ninguno fuera de lugar y colaborando a la autenticidad de las versiones. Las piezas han sido clasificadas y distribuidas por temas, mezclando épocas y mostrando la similitud de las soluciones, de modo que se advierta el trasiego español y su aclimatación en los dominios de Indias. Los capítulos se titulan desengaño, coplas, sombras, arraigo, ojos, fiesta y misterio. Algunos recitados en verso alternan con la música, hilvanando sus partes. El nombre general del conjunto es sugestivo por sí mismo: La Chimera.

Blas Matamoro

www.hmtienda.es

la tienda on-line de harmonia mundi ibérica

Daniel Barenboim

BEETHOVEN-BARENBOIM: UNA GOZADA**BEETHOVEN:**
Conciertos para piano
n°s 1-5. DANIELBARENBOIM, piano y director.
STAATSKAPELLE BERLIN. Director de
vídeo: MICHAEL BEYER.
2 DVD EUROARTS 2056778 (Ferysa).
2007. 198'. **PN**

Grabado en vivo en la modernista, metalizada Jahrhunderthalle (de excelente acústica, a juzgar por lo que se percibe en esta grabación) de Bochum, durante el Festival de piano del Ruhr 2007, he aquí el anunciado ciclo de *Conciertos* de Beethoven por Barenboim, dirigiendo desde el piano a su Staatskapelle de Berlín, que se suma a las alternativas recientemente comentadas por quien esto firma de Zimerman (DG) y Ashkenazi (Decca). El argentino cuenta de entrada con una considerable ventaja técnica respecto a los citados: los medios disponibles para su grabación son muy superiores a los existentes en 1989 (Zimerman) y en 1974 (Ashkenazi). Y ello se nota tanto en la extraordinaria nitidez de imagen, como en las mayores posibilidades de realización visual, bien aprovechadas en este caso por Beyer. Pero sobre todo se nota en una calidad de sonido muy superior, de hecho modélica, de una nitidez y presencia excelentes, y de una riqueza dinámica envidiable. Desde el punto de vista artístico, el ciclo responde plenamente a lo que

cabía esperar del argentino. Cabría aplicar, casi punto por punto, lo comentado por el firmante con ocasión de su ciclo de *Sonatas* para EMI. Si el tándem Zimerman/Bernstein nos ofrecía un documento de excepcional refinamiento en la parte solista y de un calor e intensidad por parte de ambos intérpretes difícil de resistir, Barenboim nos brinda una interpretación perfectamente construida, impregnada del fuerte temperamento beethoveniano; una versión que nace, como en las *Sonatas*, de un enciclopédico conocimiento de esta música, que viene desde su primer ciclo discográfico (con Klemperer) y comprende también grabaciones desde el podio (acompañando a Rubinstein). Se beneficia esta lectura tanto de ese conocimiento como de su exquisita sensibilidad y su coherencia interna, para alcanzar un perfecto equilibrio entre la inteligente construcción y la fluidez, flexibilidad y magnetismo que también era sello de su versión de las *Sonatas*. Como en aquéllas, hay algún momento que puede parecer a algunos —no es mi caso— sobreemfatizado, recargado en exceso (algún pasaje en la cadencia del primer tiempo del *Tercer Concierto*, y también unos cuantos en el *Emperador*, quizá la interpretación más “personal” de todas), pero el balance global es en todo caso sensacional, de una



espontaneidad, intensidad y riqueza de matices y colores difícil de resistir (soberbios los movimientos lentos), sin rehuir las aristas y los abruptos contrastes tan propios de la música del gran sordo. También hay momentos, lógicos (sobre los 14:20 del primer tiempo del *Cuarto Concierto*, por ejemplo), en el que hay algún desliz de letra, salvado por lo demás con la inteligencia que dan las tablas, de forma que apenas es perceptible si no se está muy atento. La Staatskapelle de Berlín responde de forma estupenda a las indicaciones de su titular, con el que, a estas alturas, el entendimiento es perfecto. En suma, un álbum excepcional, para el que es aplicable una recomendación paralela a la que ya hice para Zimerman: no se lo pierdan. De verdad que es una gozada.

Rafael Ortega Basagoiti

DONIZETTI:

La favorita. FIORENZA COSSOTTO (Leonora), ALFREDO KRAUS (Fernando), SESTO BRUSCANTINI (Alfonso XI), RUGGERO RAIMONDI (Baldassarre), NHK ITALIAN OPERA CHORUS. ORQUESTA SINFÓNICA NHK. Director musical: OLIVIERO DE FABRITIIS. Director de escena: BRUNO NOFRI.

VAI 4423 (LR Music). 1971. 163'. **PN**

Sin tapujos: un extraordinario documento, bien conocido ya en soporte audio, servido por diversos sellos piratas. Ahora en imágenes (en color, pos supuesto, estamos ya en los setenta) no hace más que corro-

borarse su valía. Montaje perfectamente convencional, con decorados pintados que reflejan inequívocamente cada espacio definido por el libreto. Ello permite que no nos distraigamos con propuestas tan a menudo estrambóticas y más de lo que se quisiera capaces de distraernos de lo que es la esencia de la representación operística, el canto y la música. No ocurre, pues, esto aquí y así podemos disfrutar sin zancadillas de un Fernando impecablemente cantado, no podía ser menos, por Kraus que hizo de él uno de sus mejores, si no el mejor, caballo de batalla. Hay que añadir que esa noche el tenor canario está, además, notoriamente generoso con un público que capta esta entrega y responde en consecuencia. Lo mismo ocurre con la Cossotto, cuya

voz perfectamente se encuadraba en la tesitura de mezzo falcón que corresponde a Leonora, añadiendo el temperamento y la fuerza que bien se conocen. Asimismo, Bruscantini, sumándose al que era el terceto ideal del momento, no se queda atrás. El barítono domina como pocos el sinuoso personaje de Alfonso, ofreciendo el canto exigido por Donizetti que es bien difícil en línea y matices. Ahí están para demostrarlo los bellísimos *Vien, Leonora* o *A tanto amor*. El juvenil Baldassarre de Raimondi posee la suficiente autoridad y sonoridad para no quedarse achicado antes sus más veteranos compañeros. De Fabritiis concierto con la sapiencia, que es envidiable fruto de su enorme experiencia y veteranía, al frente de coristas e instrumentistas loca-

les, es decir, japoneses que responden con su peculiar docilidad, flexibilidad y cortesía. Como los bailarines porque, ¡oh inesperada sorpresa!, la representación nipona incluye ese ballet que casi siempre se evita y que no está nada mal, pues decora muy bien el cuadro en que se incluye.

Fernando Fraga

HAYDN:

La Creación. EMMA KIRKBY, soprano; ANTHONY ROLFE-JOHNSON, tenor; MICHAEL GEORGE, bajo-barítono. CORO Y ORQUESTA ACADEMY OF ANCIENT MUSIC. Director: CHRISTOPHER HOGWOOD. L'OISEAU-LYRE 071 1269 (Universal). 1990. 102'. **PN**



Ciertamente, *La Creación* pudo haber sido compuesta en inglés—Salomon le ofreció un poema a Haydn que antes parece que se le había propuesto a Haendel—, pero no fue así y se estrenó en alemán, con el texto de Van Swieten, por mucho que ese libretto proceda de Milton y otras fuentes. Bien, que esta versión esté en inglés es un inconveniente menor, lo más perturbador, para un espectador que únicamente quiera contemplar la filmación del concierto del 10 de marzo de 1990 en la Catedral de Gloucester, son los largos insertos de documentales—hermosos como tales— de la BBC sobre el mundo natural—acantilados, desiertos, plantas creciendo a velocidad vertiginosa, pajarillos exigiendo su alimento— y las obras de Blake y Turner. Si estas ilustraciones añaden o restan a lo puramente musical, es algo que debe responderse cada cual. Lo indudable es que el DVD recoge un momento dorado del director, los conjuntos y los solistas vocales. Una versión de frescura sin igual, fluida, con maravillosos coros, ligeros y capaces tanto de *pp* impresionantes como de una asertiva fuga final. Kirkby está angelical, Rolfe Johnson, con toda la luminosidad de su timbre y elegante fraseo y George exhibe una gran solidez. El paso del tiempo se nota en la imagen, que no tiene toda la nitidez a que nos ha acostumbrado la técnica más moderna. Delicioso.

Enrique Martínez Miura

Gennadi Rozhdstvenski

OTRO ROMÁNTICO EN EL LOQUERO

CHAIKOVSKI: La dama de picas.

VLADIMIR GALUZIN (Hermann), HASMIK PAPIAN (Lisa), IRINA BOGACHEVA (Condesa), LUDOVIC TÉZIER (Príncipe Ieletski), NIKOLAI PUTILIN (Conde Tomski), CHRISTIANNE STOTIJN (Polina). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA NACIONAL DE PARÍS. CORO INFANTIL DE LA MAÎTRISE DES HAUT-DE-SEINE. Director musical: GENNADI ROZHDESTVENSKI. Director de escena: LEV DODIN. Director de vídeo: FRANÇOIS ROUSSILLON. 2 DVD TDK DVVWV-OPPIQUE (JRB). 2005. 178'. **PN**

Hay una tensión en la ópera *La dama de picas*: entre el original de Pushkin en el que un joven trata de conseguir el secreto de las tres cartas de una vieja dama, y para ello le hace la corte a su ahijada; y la propuesta de Chaikovski, en la que el joven ama de veras a la chica, lo que no quita para que también esté detrás del secreto de las tres cartas, al precio que sea. Ante esa tensión, cabe salir por la calle de en medio o por otras vías, pero también por ese callejón sórdido, manido y muy visto, el de la patología, el sanatorio, el loquero. La idea puede no ser mala del todo. Lo malo de “esa imagen” que se le ocurre al director de escena Dodin en este caso es que está presente a lo largo de tres horas. Un relámpago, un ratito, habría estado bien. Genial, compadre. Como al final de *El gabinete del doctor Caligari*. Pero tres horas de más de lo mismo es demasiado. Es el lugar común, es lo ya visto, lo ya sabido. De todas maneras, resulta curioso y hasta apasionante: a ver qué se le ocurre a este hombre para la escena siguiente. Y tiene unas ocurrencias tan chocantes, que no se le puede negar el ingenio. Lástima que, como tantos directores de escena, Dodin use de Chaikovski para una propuesta tan

manoseada. La escena de Lisa y Olga con sus compañeras se transforma en una nana que le cantan a Hermann, en su omnipresente cama y con su infinita sonrisa de idiota que también dura tres horas. Y de esa nana pasamos a una escena de alienados, con chiquillas del coro poniendo caras de locuela, cada una la suya, qué trabajo. Imagínense en qué queda la escena del baile y la mascarada neoclásica. La danza de los pastores se convierte en un escarnio de los enfermos del sanatorio. La pastoral pasa a Hermann, a Lisa y a la Condesa: lo permitió Rozhdstvenski, y ahí queda constancia. Imagino a los cantantes y al maestro diciéndose: París bien vale una misa. No hablemos del final, con Lisa y la Condesa allí presentes. Ningún solo lo canta el personaje a solas, siempre hay un buen montoncito de gente mirándolo, escuchándolo. Dodin lo quiere así. Nunca estamos solos, parece guiñarnos. Ah, caramba, qué sutil. Dodin pretende rescatar el relato de Pushkin, y con ello el destino del protagonista no es otro que el manicomio. Es una opción interesante, pero podía haberla hecho de manera sugerente y con auténtica teatralidad. No, Dodin lo hace a lo bruto, con la cama, los locos y las locas, y aplasta todo lo que queda a su paso. Lo curioso es que la filmación es magnífica: Roussillon está al quite, capta el detalle, le da categoría intimista a este montaje a través de primeros planos y planos medios que recogen lo más interesante de la propuesta de Dodin.

Lo musical, por su parte, es de muy alto nivel, desde la dirección de Rozhdstvenski, como no podía ser menos y como cualquier aficionado esperaba, hasta las actuaciones del coro y de la orquesta de la Bastilla, y en medio un trío pro-



tagonista de antología (Galuzin, sensacional, aunque Dodin le obliga a poner cara de tonto todo el tiempo; Papián, lírica, poderosa y doliente, todo a la vez; Bogacheva, tiránica, una voz baja de la escuela nacional, o poco menos). A este trío lo secundan de manera admirable al menos tres voces magníficas: Putilin (todo un lujo, una voz protagonista para el papel de Tomski), Christianne Stotijn (una magnífica mezzo para Polina), Tézier (un Ieletski de espléndida voz, algo clara para este cometido, y aquí no es un caballero de edad, sino un hombre tan guapo y elegante que lo normal es que la chica lo prefiriera a él, y no a ese pobre Hermann, un loco manifiesto). Y así, hasta los papeles más breves. De manera que lo que podemos sugerir es lo siguiente: llévase esta maravilla musical y escúchela en audio, sin imágenes. Éstas van contra lo que nos cuenta la historia y no merecen que se detenga en ellas un aficionado, por su reduccionismo, su ingenio en buscar el equivalente más lejano a la letra y al espíritu de lo que, mejor o peor, nos proponen los hermanos Chaikovski y los espléndidos profesionales del canto y la música que protagonizan esta función.

Santiago Martín Bermúdez

MENDELSSOHN:

Concierto para violín en mi menor. FRANK-MICHAEL ERBEN, violín. ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG. Director: KURT MASUR. EUROARTS 2056038 (Ferysa). 1997. 56'. **PN**

La belleza melódica y la extraordinaria capacidad de la escritura mendelssohniana para conjugar virtuosismo y contenido temático



justifican por sí mismas la filmación de esta obra maestra. En el documental previo al propio concierto, se analizan, sin profundizar excesivamente, sus características estilísticas y forma-

les, desvelando al espectador los motivos principales por los que éste es uno de los bocados favoritos, tanto de solistas como de público.

Tanto auditiva como visualmente, el resultado es impecable. Con emplazamientos de cámara complementarios, la realización presenta las distintas intervenciones instrumentales con alternancia de planos, desde el general

hasta el detalle, con elocuencia. El trabajo de Masur, pese a sus maneras poco estilizadas, casi toscas en su encorsetada técnica gestual, es —y así hay que reconocerlo— eficaz en el logro de una respuesta orquestal atenta y pulida.

Erben, por su parte, ofrece un sonido homogéneo y un cantabile seductor, producto de un adecuado manejo del arco y un generoso *vibrato* de muñeca. Su izquierda, pese a ser mejorable en algún pasaje —semicorcheas articuladas del primer movimiento, o dobles cuerdas del segundo—, afina y delinea con acierto. Su fraseo, muy directo, pese a no detenerse en demasía sobre los puntos cadenciales alcanza su mejor logro en el reposo del Andante, tras un bien calculado Allegro. El Allegro molto vivace conclusivo habría culminado con mayor éxito, de haber conseguido distanciarse del excesivo apego métrico que le impide levantar el vuelo.

En conjunto, un documento ilustrativo, disfrutable, que vería incrementado su interés completando su duración, a nuestro juicio, escasa. No están los tiempos como para andarse con racanerías a la hora de pretender seducir al bolsillo.

Juan García-Rico

VERDI:

Macbeth. LEO NUCCI (Macbeth), SHIRLEY VERRETT (Lady Macbeth), SAMUEL RAMEY/JOHN LEYSEN (Banco), VERIANO LUCHETTI/PHILIPPE VOLTER (Macduff). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA. Director musical: RICCARDO CHAILLY. Adaptación y director de vídeo: CLAUDE D'ANNA. 2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4380 (Universal). 1987. 177'.

PN



Rodado en las ruinas del castillo de Godofredo de Bouillon y alrededores, un marco tétrico, de una lobreteza sobrecogedora, de una frialdad alegórica para retratar esta historia. Una desnudez dentro de la cual D'Anna hace aún más poderosa la presencia de los actores con una dirección precisa y pormenorizada. La atmósfera agobiante está bien captada por la cámara que se mueve ágil en una narración clara, plena de contenido y vigor, superando incluso los baches cuando se enfrenta a las partes más convencionales de la ópera

James Conlon

PERSONALIDAD Y EXPERIENCIA

VERDI: La traviata. RENÉE FLEMING (Violetta), ROLANDO VILLAZÓN (Alfredo), RENATO BRUSON (Germont). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE LOS ANGELES. Director: JAMES CONLON. Directora de escena: MARTA DOMINGO. Director de vídeo: BRIAN LARGE. DECCA 074 3215 (Universal). 2006. 141'. PN

Dice Renée Fleming en su libro de memorias (*The Inner Voice*, Viking Penguin, 2004) que la Valéry que más le satisface es la cantada por Ileana Cotrubas. Inteligente toma de posición que es como una coartada ante su propia visión del personaje. La Violetta de Fleming es exquisitamente musical desde una perspectiva esencialmente lírica, pero que sabe desarrollar dramáticamente con inteligencia y moderación, pasando de la frivolidad del primer acto (algo cursi a veces, ya se sabe) a la complejidad del segundo, con un dúo con Germont bastante aprovechado en el aspecto expresivo, y con el tercero donde acierta a definir claramente el estado de postración y de abandono de la frágil protagonista. Le ayuda una puesta en escena convencional

(sólo se desvía un poco de las normas en la fiesta de Flora) que, se dice, eligió la propia Fleming al saber que iba a ser perpetuada en DVD. Porque Marta Domingo, amparada en los vistosos decorados y exquisitos figurines de ese sensible profesional parmesano que es Giovanni Agustinucci, acierta a reflejar con detalle las relaciones que se establecen entre todos los protagonistas, incluidos los secundarios, logrando así una buena narración visual. Por ello, no es de extrañar que para su mejor captación convocaran a un veterano (genial) realizador: Brian Large, a cuya cámara no se le escapa nada que sea esencial para la comprensión del cotarro. Imaginemos a Alfredo como un joven vital, lleno de pasión romántica, un poco pueblerino en un París sofisticado que le fascina y donde descubre a esa mujer maravillosa que es Violetta. Pues bien, Villazón parece reflejar todo este concepto con una generosidad y un *charme* arrolladores, como es su personalidad, mejorando la lectura anteriormente publicada desde Salzburgo, tan cacareada por algunos medios de difusión, dado que la puesta norteamericana le



facilita más su entregado concepto del personaje verdiano. La experiencia de Bruson en el papel del exigente padre le convierte, pasando por alto los desgastes propios de la edad que ante un artista de tal calibre es aconsejable obviar, en el más convincente Germont de los últimos años. Digna participación, vocal y sobre todo escénica, del resto de los cantantes. Conlon más asociado a otros climas musicales demuestra que es un profesional con mucho oficio de foso, o sea, que sabe delinear y destacar la labor de la orquesta, siempre pensando en lo que ocurre en la escena.

Fernando Fraga

(su abrupto final, por ejemplo). En exteriores, particular relieve adquieren las imágenes que sostienen el coro de exiliados y el aria del tenor. Claro que se trata de un filme, con todas las libertades que ello conlleva, concesiones que no todos los aficionados están dispuestos a permitir, pese a que aquí el respeto a la partitura verdiana queda incólume. Ya hace 20 años era notable vocalmente el Macbeth de Nucci, personificación pulida a través de los años y experiencia, pero lo que asombra es su capacidad actoral, una cualidad no tan común en un cantante de ópera habituado a actuar en un escenario donde necesita hacer gestos más ostentosos. Se nota la inteligencia del director y la flexibilidad del artista. Verrett ha sido una de las Ladies más importantes de los últimos años, si no la que más después de Callas, ésta con un concepto más exteriorizado y agresivo, de maldad menos sutil. Una década después de haberlo cantado y grabado con Claudio Abbado, la mezzo americana sigue disponiendo además

de unos efectivos vocales generosos, al servicio de un perfil de maldad femenina, aparte de otras consideraciones, temible. Ramey y Luchetti, sustituidos por dos actores, cantan sin problemas sus respectivas arias, aunque el bajo resulta algo más atrayente que el tenor. Antonio Barasorda, que parecía destinado a una carrera más destacada, cumple bien como Malcolm y Anna Caterina Antonacci destaca como la Dama de Lady Macbeth, descollante presencia que supo muy bien aprovechar el director en la escena del sonambulismo. La lectura de Chailly, en fin, parece sumar las virtudes de transparencia de un Abbado con la vehemencia de un Muti, al frente de la orquesta que él supo darle la categoría de tiempos pasados poniéndola a la altura de las mejores agrupaciones teatrales del momento. Como complementamente, *El secreto de Macbeth*, no hace otra cosa que revelarnos las intenciones del director y los entresijos del rodaje.

Fernando Fraga

RECITALES

DANIEL BARENBOIM.

Director. *Obras de Beethoven, Bottesini y Brahms.* KYRIL ZLOTNIKOV, violonchelo; NABIL SHEHATA, contrabajo. WEST-EASTERN DIVAN ORCHESTRA. Director del vídeo: MICHAEL BEYER. EUROARTS 2055538. 2006 (Ferysa). 84'. PN



Una buena realización de este concierto tocado en el Palacio de Carlos V de Granada, que algo condiciona por su peculiar acústica, un punto entre ampulosa y emborronadora, cuestiones bien solucionadas en la toma de sonido. En los planos de orquesta, director en acción, solistas, público y recinto se satisface la simulación de la presencia física de

quien escucha. En cuanto al programa en sí, se trata de un hermoso concierto en su consideración global, que hasta puede que vaya de menos a más. Es destacable la juventud y entusiasmo de la orquesta y el entendimiento del director con ella, con una gestualidad bastante simple, muy madurada y muy efectiva. Buena la versión de la beethoveniana *Obertura Leonora n.º 3*, en la que Barenboim pondera la acústica del lugar y hace una interpretación muy al estilo de los grandes directores que le han precedido en la recreación de esta música. A continuación una pieza de bravura de Bottesini, la *Fantasia*, grata, en tres partes, sobre temas de Rossini, en la que brillan como solistas dos componentes de la orquesta, a quienes vemos en sus atriles durante la interpretación de la *Sinfonía n.º 1* brahmiana. De ésta hace el maestro una versión respirada, amplia, cantada, épica, de gran línea, recordando aún más que en la obertura de Beethoven a los grandes intérpretes brahmianos. Nada que ver, por si el dato sirve, con la grabada hace ya muchos años con la Sinfonía de Chicago, a favor, por fortuna, de esta interpretada en Granada.

José Antonio García y García

DANIEL BARENBOIM.

Pianista.

Tango Argentina. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES. ORQUESTA TÍPICA DE LEOPOLDO FEDERICO. MORA GODOY Y JUNIOR SERVILA, bailarines; CARLOS GARI CANTOR. Director de vídeo: HENNING KASTEN. EUROARTS 2055868 (Ferysa). 2006. 96'. **PN**



El 31 de diciembre de 2006, en plena Avenida Nueve de Julio, junto al emblemático obelisco de Buenos Aires, se celebró este concierto compuesto por 19 números de tangos antiguos y modernos. La calidad de los especialistas es suprema, pues Federico es el último de los grandes renovadores tangueros anteriores a Piazzolla, los bailarines rayan en el virtuosismo y la intervención del cantor en uno de los más bellos textos del cuarenta (*Naranjo en flor* de Virgilio Expósito) merece adjetivarse de intensa y ejemplar. Como añadido, se puede ver al mayor pianista del género, Horacio Salgán, agrade-

ciendo los aplausos a sus páginas y exhibiendo sus garbosos noventa años. El tango tocado por una orquesta sinfónica, aun en el mejor de los arreglos como los servidos en la especie por José Carli, se desvirtúa porque gana en énfasis y solemnidad lo que pierde en su carácter esencial de austeridad íntima. Desde luego, el conjunto porteño suena admirablemente y Barenboim, por decirlo también en porteño, en esa cancha juega de taquito (traduzco: está chupado, tío) dada su experiencia unida a sus incontables habilidades en el podio y ante el teclado. La filmación es otro punto fuerte de la entrega. Hay planeos sobre la urbe y la multitud, caras y cuerpos de individuos anónimos, una pareja que baila en la calle, minuciosas tomas de instrumentistas y directores, bailarines y el expresivo y señorial cantor. Mientras tanto, cae sobre la ciudad el lento y gratuito zafiro de la noche estival hasta entintar el infinito y despedir el año con quejas de bandoneón. Así podría haberlo dicho un letrista pasado por Rubén y por Lugones, que abominaban del tango pero, involuntaria y eficazmente, le sirvieron su estética a tanto poeta de arrimo.

Un pequeño error: *El firulete* fue compuesto por Mariano Mores y no por Salgán, como reza la carpeta y se ve en la proyección.

Blas Matamoro

BORIS BEREZOVSKI.

Pianista.

Obras de Beethoven, Medtner, Liadov, Godowski y Llywelyn. EUROARTS 2055758 (Ferysa). 2006. 193'. **PN**



Sorprende, a s o m b r a incluso, asistir al proceso de trabajo de este pianista, en la intimidad de su estudio. Descubrimos —enganchados sin remedio a la narración visual— la mayor cotidianeidad imaginable, desde la simplicidad increíble de su piano de estudio —un “utilitario” de los pianos, para entendernos—, hasta la llaneza y, al mismo tiempo, eficacia con la que afronta la preparación y memorización del repertorio, pasando por detalles anecdóticos cargados de elocuencia: el carácter distendido con el que revisa partituras mientras se toma una cerveza, o el retoque de pasajes, a escasas tres

horas del concierto, sobre el escenario mismo. Su sobriedad, la falta de afectación que muestra en sus actuaciones, nace de esa absoluta naturalidad en la concepción del hecho interpretativo, que lo transmuta en un acto maravillosamente doméstico. Todo ello se traduce en una potencia esencial y circunspecta, que despoja a la música de ropajes retóricos superfluos.

El documental ofrece una reveladora entrevista al artista ruso, referente a distintos aspectos técnicos y de repertorio, así como un no menos llamativo proceso de trabajo conjunto con el snob Dafydd Llywelyn, que cubre la primera parte de la película. El ambicioso programa del recital que protagoniza el disco, rodea con una selección de obras de Medtner, Godowski,

Liadov y del citado Llywelyn, al pilar central, formado por las *Variaciones Diabelli, op. 120*. El suyo es un Beethoven reflexivo y profundamente honesto en su planteamiento discursivo, sin excesos de ningún tipo, articulado con claridad contrapuntística y una austeridad tímbrica casi clavecinística, con no más pedal del estrictamente imprescindible, y en *tempi* más reposados de los habituales. Pese a sacrificar una mayor exploración de la variedad potencial de estas páginas al optar por una robusta homogeneidad conceptual, logra transmitirnos la impresión de estar oyendo esta música por vez primera. Ese factor, impagable por escaso, lo dota de un atractivo ineludible.

Juan García-Rico

VARIOS

CONCIERTO DE AÑO NUEVO 1991.

Obras de Lanner, Mozart, Rossini, Schubert, Johann I, Johann II, Eduard y Josef Strauss. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director: CLAUDIO ABBADO. Director de vídeo: BRIAN LARGE. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4362 (Universal). 94'. 1991. **PN**



Transcurridos 17 años de su celebración, Deutsche Grammophon publica en DVD este discutido Concierto de Año Nuevo de 1991 que ya en su día nos dejó un tanto perplejos por la falta de idioma, de gracia y de sangre vienesa (de salero, que diría un castizo) en la traducción de la música de los Strauss (confirmar en el comentario de SCHERZO al CD que sacó DG a los pocos meses). Vuelto a escuchar con la debida distancia, la sensación sigue siendo la misma aunque tengamos que admitir que la orquesta está gloriosa (y cuándo no), y en las páginas de Rossini, Mozart y Schubert el interés aumenta notablemente comparado con las otras obras del programa. De todas formas, todo muy pulcro y aséptico, impoluto y técnicamente perfecto, pero sin mucho que ver con la esencia de estas obras que han tenido en Krauss, en Boskovsky y en Carlos Kleiber sus paradigmas interpretativos, e incluso en otros como Karajan y Maazel, que tam-

bién han brillado especialmente en la traducción de estas músicas y las han dejado en un lugar muy destacado. Buen sonido y filmación de Brian Large con su competencia acostumbrada. Por tanto, un Abbado en los antípodas de su reciente *Sexta* de Mahler con Lucerna (DVD Euroarts), tanto es así que parecen dos directores distintos. De todas formas aún queda tiempo para arreglar este pulcro desatino, quizá en alguno de los próximos años...

Enrique Pérez Adrián

DAWN AT DUSK.

Obras de Bernstein, Copland, Gershwin, Weill, Sondheim, Rodgers y Hart y Blitzstein. DAWN UPSHAW, soprano. LONDON SINFONIETTA. Director: ERIC STERN. FRED HERSCH, piano. Director de vídeo: SIMON BROUGHTON. NVC ARTS 50-51442-1564-2-3. (Warner). 1996. 72'. **PN**



Atención a esta triple sesión “golf” de los Proms de 1996, formato 4:3. Dawn Upshaw encantaba al público de los Proms en el Royal Albert Hall, con un programa que es ligero y culto a la vez, o que acaso indique lo precario de esa distinción; hay música buena y música que no lo es, y alguna canción de las que oímos aquí se ennoblecen por la

manera de interpretarla, sencillamente. Esto es, se convierte en música. Entre paréntesis: el aficionado comprenderá de un solo vistazo el juego de palabras: nuestra soprano se llama Dawn (Alba), y canta muy tarde ese día (at dusk). Se cierra el paréntesis. Este recital de Dawn Upshaw recoge un repertorio norteamericano sin fisuras, aunque alguno de los compositores provenga de Europa, como Kurt Weill, que supo meterse en ese festivo y en lo artístico dudoso género que es el "musical" y, como Gershwin o Bernstein, le dio lo que suele faltarle, altura artística. Dawn Upshaw es ideal para este repertorio, y sabemos que también para otros. Pero ya que estamos en éste, advirtamos al aficionado que se va a encontrar con un recital bello, vivaz y lleno de encanto. Unas sesiones maravillosas, entreveradas por las declaraciones de Dawn sobre estas piezas que canta y que le acompañaron, según nos asegura, desde su infancia. El contraste inmediato entre, por ejemplo, *I feel pretty* y *Somewhere*, de Bernstein, revela la amplitud del registro de Dawn Upshaw. Atención al lirismo y al misterio de *Lonely House* (Weill). Hay algún número instrumental rico en *swing*, como *Times Square*, de Bernstein (*On the Town*), sobre el que se ven imágenes que hoy nos llenan de dolor (sí, las Torres); y ya que estamos en Nueva York, atención al especial sortilegio muy "blues" que le da nuestra cantante a Manhattan (Rodgers y Hart). Con acompañamiento sólo pianístico tenemos alguna pieza de ese mismo lirismo tan de allá, como las tres de Rodgers y Hart que se nos ofrecen seguidas: *It never entered my mind*, *Why can't I?* y *I could write a book*. Y, así, hasta la despedida con *Do, do, do*, de Gershwin (*Oh, Kay!*). Acompañada unas veces por la orquesta, nada menos que la London Sinfonietta, el acompañamiento de Eric Stern es cómplice e inspirado. Como es virtuoso y muy partícipe el del excelente pianista Fred Hersch. Un auténtico placer.

Santiago Martín Bermúdez

NORRINGTON. LOS ROMÁNTICOS.

Entrevistas, ensayos, documentales e interpretaciones alrededor de Wagner, Chaikovski y Berlioz. RADIO-SINFONIEORCHESTER STUTTGART DES SWR. Director: ROGER NORRINGTON. HÄNSSLER 93.901 (Gaudisc). 1999-2004. 195'. **PN**

El hecho de que los subtítulos de este DVD sólo estén disponi-



bles en inglés, alemán y japonés puede hacer que no sea recomendable a todo el mundo que no tenga un nivel mínimamente aceptable de alguno de estos idiomas. En todo caso, su contenido es sumamente interesante y hay la suficiente música como para despertar, al menos, la curiosidad de un sector bastante más amplio de la melománia que la posible barrera idiomática pudiera llevarnos a creer; a saber: interpretaciones completas de los preludios wagnerianos de *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores de Nuremberg*, la *Sinfonía n.º 6 "Patética"* de Chaikovski y la obertura *El corsario* de Berlioz. Y además de toda esta cantidad de música, extensos documentales centrados en estos tres compositores y las obras que de ellos se interpretan: total, más de tres horas de contenido. No es poca cosa.

En el primer documental, *Caminos hacia Wagner*, Norrington nos habla de este compositor e ilustra sus comentarios dirigiendo fragmentos con *tempo* distintos, justificando sus opiniones acudiendo a las obras del genio alemán no sólo en este aspecto —bastante discutible ya desde el principio y que nos lleva a reflexionar acerca de la estructura— sino también a las articulaciones, a la expresión y al fraseo. Desde luego, y como corresponde a un músico de sus características, todo da la impresión —sin duda real— de estar estudiadísimo. Norrington nos recuerda que él llegó a esta música tras abordar y estudiar en profundidad la música antigua, barroca, clásica y la de los primeros románticos. Así pues, es habitual en el Norrington "romántico" que todo suene muy claro, clarísimo, con texturas de gran transparencia, con un contrapunto —especialmente destacable, claro está, en *Los maestros cantores de Nuremberg*— de líneas claramente diferenciadas, y de una ligereza y serenidad que se sitúan en la gran tradición de los Furtwängler, Klemperer, Karajan y Solti. A *Los maestros cantores de Nuremberg* no les sienta mal tal perspectiva pero es evidente que *Tristán e Isolda* se resiente bastante de la experiencia aunque no le falte interés como propuesta, pero se agradecería mayor vehemencia, más pasión... en fin, más Wagner. Norrington, en sus comentarios, habla con cierta extensión de *Parsifal* e incluso dirige algunos fragmentos del

preludio, pero no lo escuchamos completo.

En una línea similar se sitúa ante la *Patética* de Chaikovski en el documental *Frente a la muerte*, que empieza con el maestro saludando a los miembros de la orquesta y se crea así un excelente clima. Todos parecen tenerse mucho afecto y el ambiente es propicio para realizar un buen trabajo. Todo el mundo está relajado pero a la vez dispuesto a emplearse a fondo. La interpretación sigue, en lo esencial, la visión de Wagner y se echa en falta mayor subjetividad y mayor énfasis dramático. Pero, como en el caso anterior, tiene interés y merece atención.

Terminamos con los ensayos y la interpretación, también, como en los casos anteriores, con comentarios ante la cámara, de la obertura *El corsario* de Berlioz, a la cual, sin duda, le sienta mejor el "clasicismo" y la claridad de Norrington que al resto del programa. No es un documental como los centrados en Wagner y Chaikovski y la interpretación, a diferencia del resto de las obras que escuchamos en este DVD, se realizó en público. Interesante tanto si se comparten como si no los criterios de un director que, por encima de cualquier otra consideración, es un músico serio que fundamenta y cree aquello que hace.

Josep Pascual

SO WHAT?

Un documental de Benedict Mirow y Fridemann Leipold sobre Friedrich Gulda. **SOLO FLIGHT. Filmaciones de concierto. Obras de Bach, Schubert-Gulda, Debussy, Gulda, Mozart y Föderl-Marischka. Entrevista con Joachim Kaiser.**

DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4376 (Universal). 1981-2002. 165'. **PN**



Curioso, aunque de interés desigual, documental que se extiende a lo largo de casi tres horas, sobre este singular personaje que fue Friedrich Gulda. El disco se puede dividir en tres partes: una primera, documental, de casi una hora, con palabras del propio Gulda habladas y escritas (éstas narradas por Ulrich Mühe). Empieza relatando su propio anuncio de su muerte en 1999 (naturalmente una broma pesada). Y después se adorna

con frases marca de la casa, como "Para mí, Mozart va justo después de Jesús", o "con arreglo a mi indiscutible buen gusto", cuando contesta cómo eligió a las señoras estupendas que bailan en el espectáculo de Paradise Dance en 1992. Habla de su fama de "utilizador" de las mujeres, y de sus comienzos en el jazz. Inefable la parte en la que dice que ha decidido romper otra barrera, la que separa la "normalidad" de la "locura" y luego aparece *Anima*, proyecto medio *hip-hip*, notoriamente ácrata, como él mismo, para culminar cuando Ursula Anders sale tocando la batería como vino al mundo y gritando desafortadamente que está loca (uno tiene la tentación de darle la razón), tras lo cual, Gulda, también como vino al mundo, se suma a la locura y todos contentos. Los grandes momentos: los fragmentos de Mozart con la Filarmonía de Múnich, el dúo con Joe Zawinul. Aparece también su *Concierto para violonchelo* (fragmento aquí interpretado por Heinrich Schiff, con el que al parecer acabó de mala manera). La segunda parte. *Solo Flight*, ofrece interpretaciones de Gulda (dura aproximadamente una hora). Aquí tenemos Bach al clavicordio (amplificado: el clavicordio "era completamente inadecuado para conciertos públicos hasta que Gulda inventó el amplificador electrónico que amplifica el sonido del clavicordio pero no lo falsea"; sin comentarios), dicho con absoluta claridad y nada edulcorado, pero en el que emplea con generosidad la posibilidad del *vibrato*. De vuelta al piano, los Debussy, sugerentes, sí, pero un tanto singulares en la atmósfera y hasta en la tímbrica. No es tampoco en ellos capaz del todo de escapar a un cierto carácter de sorprender a cualquier precio. De las piezas suyas, quizá *Für Paul* es la más atractiva, una página muy jazzística en el carácter, con una mano izquierda casi obsesiva. Tienen encanto los arreglos de Schubert y Mozart. El Bach pianístico de 1989 (*BWV 849*) es igual de nítido pero algo más aséptico en el carácter. La interpretación de *Die Reblaus* es un *show* lleno de humor y guasa, aunque formidablemente tocada en un piano desafinado. El disco se cierra con una entrevista algo nerviosa (es evidente lo poco que a Gulda le gustaban las entrevistas y los entrevistadores) realizada por Joachim Kaiser en 1986, de unos 36 minutos. En conjunto, lo dicho al principio: curioso más que de interés uniforme.

Rafael Ortega Basagoiti

EL PASADO ALREDEDOR DEL PRESENTE



KUSTURICA: Time of the Gypsies, a Punk Opera. Solistas vocales. ORQUESTA SINFÓNICA DE BUDAPEST. Director: BÉLA DRAHOS. BRASS ORCHESTRA KIKI. THE NO SMOKING ORCHESTRA. DECCA 475 9154 (Universal). 2007. 52'. DDD. **PN**



THE DOWLAND PROJECT. JOHN POTTER, tenor; MILOS VALENT, violín, viola; JOHN SURMA, saxos, clarinete bajo, flautas; STEPHEN STUBBS, guitarra barroca, VIHUELA. ECM New Series 1970 476 5780 (Nuevos Medios). 2008. 77'. DDD. **N PN**

Tenéis razón, no necesitamos país para existir. Necesitamos existir, nada más...

Colette Fellous

De Cludge a San Francisco, de Chlem y Mamaia a Lisboa, no serán sino extranjeros a la búsqueda de su tierra natal... En la lejanía, nos parecen todos iguales, frente a su último euro, a su último dólar, a su último whisky... No les quedan sino recuerdos que no tienen valor sino para ellos solos.

O: como esos noctámbulos que afirman haberse extraviado en un país extranjero mientras siguen estando a algunos pasos de su casa, viven en una segunda ciudad, en el enredo de las calles que recorreremos día-día; según nuestra percepción, podemos incluso distinguir los parques, las alamedas, los canales sutilmente distribuidos de una ciudad clandestina. En las casas reventadas, algunas paredes subsisten todavía, una percha cuelga de un solo clavo, oblicua, inútil... y en ese vacío viven los que celebran esta fiesta incomprensible... Incomprensible por su vitalidad (pensándolo bien: es la misma energía de los klezmerim, otros supervivientes), por la alegría contagiosa, el humor y el estruendo irresistible: la Banda Kiki de metales, se junta con la Orquesta Sinfónica de Budapest que se junta con la No Smoking Orchestra, la Kamerata Filharmonica y los cantantes, para interpretar esta "Punk Opera" (supongo que *Punk* en el sentido que le da Shakespeare) en lengua rom mezclada con italiano e inglés (libreto bilingüe incluido: rom e inglés). La ópera llena de humor y ternura, rebosa sueños que el dinero no puede comprar y echa una mirada filosófica sobre el mundo occidental, despreciado y tan deseado: "Cuesta ser un mendigo

hoy día, tienes que trabajar como un artista" [¿será al revés?]. Ópera potente, extravertida al extremo, *Time of the Gypsies* no puede esconder su fragilidad, su dimensión efímera: el oyente intuye una amenaza, o la comparte con los personajes del drama, presente que a la mínima distracción o baja de tensión en la escucha, la ciudad clandestina se diluiría instantáneamente llevándose con ella a sus pobladores (los niños se irían los primeros bajo el sol que quema el alquitrán, o la lluvia continua: mirarían, no habrían visto nada tan bello; enfrente, las dunas descenderían, lentamente, formando olas, hasta el horizonte).

El mundo nos fue dado, tenemos que devolverlo, mi madre me enseñó ese deber de convivencia. Hacerlo existir, es ya devolverlo. Pero devolverlo, es también desaparecer. Y, desapareciendo, lo hacemos aparecer más claramente. ¿No?
Colette Fellous

John Potter propuso a Manfred Eicher un *Proyecto Dowland*, compositor largamente frecuentado, desde una perspectiva historicista. Manfred Eicher se acercaba a Dowland desde otro ángulo; no es una música del pasado sino del presente, una ocasión para la exploración. Al juntar esos músicos venidos del renacimiento, Stephen Stubbs, del barroco, Milos Valent, del jazz, John Surman, la grabación no es —dice John Potter— el resultado sino un punto de partida (de hecho, en ese *Dowland Project*, Dowland queda en proyecto, una promesa, pues el repertorio incluye cantos de amor, canciones religiosas y motetes, desde un par de *Carmina Burana* hasta Lasso y Desprez y saltando a composiciones colectivas como esa *Saudade* que recuerda a las *hopeless fancies* de Dowland): los músicos se vuelven oyentes, cada cual llevando (o cargando con) el peso del entendimiento de la música y de su historia. John Potter —dice él— intenta guardar el espíritu de la música original y liberando la música de su contexto histórico.

Y es ese, creo, el criterio de Manfred Eicher para todos los cedés ECM que pude escuchar: la música existe sólo en el presente. Pero, o felizmente, el papel del disco es, aquí, maravillosamente ambiguo, pues superpone o confunde permanencia y presente. En esa superposición de presente y permanencia, mezcla incontrolable —a pesar del mando a distancia que tengo en mi mano— ocurre a veces que la música esté desplazada, viviendo en un tiempo que ya no es el suyo —el mío— y ahora una lengua que ya no habla; y unos ecos, unos ecos de un mundo, que quizá no es el de la música sino el mío o el vuestro, surgen del pasado acaso para darnos la nostalgia del presente. La música, entonces, se escapa, arrancándose a su lenta y monótona duración, arrastrando con ella un mundo de alegrías inagotadas que dormían en alguna parte, dejando al oyente suspendido entre duda y lucidez, sin la mugre que los años pueden incrustar en su memoria (sus orejas). Todo parece confundirse con recuerdos errantes hablándonos de un pasado desconocido. Unos intérpretes hojean tablaturas y partituras, unos oyentes zapean, y reconocen el canto de unas sirenas encontradas entre los veranos de Toscana y los límites mal definidos de su —o mi— imaginación.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Abel:** *Música para viola da gamba.*
Heinrich. Hyperion. 76
- Alonso, Laura.** Soprano.
Arias. Columna. 97
- Bach:** *Cantatas profanas.*
Leonhardt. Alpha. 76
— *Clave bien temperado.*
Tureck. Membran. 73
— *Conciertos para clave.*
Mortensen. CPO. 76
- Backhaus, Wilhelm.** Pianista.
Obras de Beethoven. Medici. . . 71
— Obras de Schubert, Schumann y otros. Andromeda. 73
- Barenboim, Daniel.** Director.
Obras de Beethoven, Bottesini y Brahms. Euroarts. 108
— Pianista.
Tango Argentina. Euroarts. . . 109
- Bax:** *Obras para dos pianos.*
Wass/Roscoe. Naxos. 77
- Beethoven:** *Conciertos para piano.*
Barenboim. Euroarts. 106
— *Misa solemne.* Klemperer. Medici. . 70
— *Sinfonía 6.* Boult. Medici. . . . 71
— *Sinfonías.* Mackerras. Hyperion. 77
- Berezovski, Boris.** Pianista.
Obras de Beethoven, Medtner y otros. Euroarts. 109
- Billone:** *1 + 1 = 1.*
Stump/Linshalm. Kairos. 77
- Boccherini:** *Madrid.*
Gaillard. Ambroisie. 78
- Brahms:** *Sinfonía 1.*
Klemperer. Medici. 70
- Brotons:** *Obras para orquesta.*
Brotons. Moraleda. 77
- Bruckner:** *Sinfonía 3.*
Schuricht. Medici. 71
— *Sinfonía 4.* Klemperer. Medici. 70
— *Sinfonía 8.* Jochum. Tagra. . . . 75
— *Sinfonías 2, 3.* Young. Oehms. 78
- Casedesus, Robert.** Pianista. Obras de Mozart y Weber. Medici. . . 71
- Cavalli:** *Vísperas.* Gini. Dynamic. 78
- César vive.** Música para Rodolfo II. Fraternitas. 101
- Chaikovski:** *Dama de picas.* Galuzin, Papian/Rozhdestvenski. TDK. . 107
— *Dama de picas.*
Gencer, Annaloro/Vinco. Gala. 68
— *Sinfonía 6.* Kletzki. Medici. . . 72
- Cherkasski, Shura.** Pianista.
Obras de Shostakovich, Prokofiev y otros. Medici. 72
- Chopin:** *Preludios.* Blechacz. DG. 79
- Classic american love songs.**
Farley/Constable. Naxos. 101
- Concierto de Año Nuevo 1991.**
Abbado. DG. 109
- Couperin:** *Obras para tecla vol. 3.*
Hewitt. Hyperion. 79
- Cuarteto Amadeus.** Obras de Mozart y Beethoven. Medici. . . 71
- Cuarteto Terpsicore.** Obras de York, Rak y otros. Arsís. 97
- Cziffra, György.** Pianista.
Obras de Liszt, Chopin y otros. Andromeda. 73
- Dawn at dusk.** Obras de Bernstein, Copland y otros. NVC. 109
- Debussy:** *Pelléas et Mélisande.*
Micheau, Mollet/Cluytens. Andromeda. 74
— *Preludios.* Belli. Wergo. . . . 68
- Dessay, Natalie.** Soprano. Obras de Verdi, Bellini y otros. Virgin. . . 98
- Deutekom, Cristina.** Soprano.
Obras de Verdi. Gala. 68
- Dinastía Bach.** Rousset. Ambroisie. 101
- Dobrzynski:** *Cuarteto.*
Camerata. Dux. 79
- Donatoni:** *Poll.* Cardì. Stradivarius. 79
- Donizetti:** *Favorita.* Cossotto, Kraus/De Fabritiis. VAL. 106
— *Gemma di Vergy.* Caballé, Garaventa/Meditz. Gala. 68
- Druschetzky:** *Quintetos.*
Festetics. Hungaroton. 80
- Dufay:** *Mille bonjours.*
Guerber. Alpha. 80
- Dvorák:** *Quinteto.*
Explorations. H. Mundi. 80
- Espí, Fernando.** Guitarrista.
Obras de Narváez, Pisador y otros. Verso. 98
- Flores de Lisboa.** Canciones portuguesas. Gonçalves. K 617. . . . 101
- Fortner:** *Bluthochzeit.*
Wand. Hänssler. 80
- Francisco Javier, la ruta de Oriente.**
Savall. Alia Vox. 102
- Fricsay, Ferenc.** Director.
Obras de Beethoven, Dukas y otros. Membran. 98
- Fuego.** Obras de Flecha, Vásquez y otros. Ambroisie. 102
- Galuppi:** *Didone.*
Piva. Bongiovanni. 81
- Gardner:** *Concierto para piano 1.*
Donohe/Lloyd-Jones. Naxos. . . 81
- Gieseking, Walter.** Pianista.
Obras de Beethoven, Schumann y otros. Medici. 71
— Obras de Schumann.
Andromeda. 73
- Gilels, Emil.** Pianista.
Obras de Brahms, Beethoven y otros. Melodiya. 72
- Goossens, Eugene.** Director.
Obras de Scriabin, Balakirev y otros. Medici. 72
- Gounod:** *Romeo y Julieta.*
Freni, Kraus/Stapleton. Gala. . . 68
- Grechaninov:** *Cuartetos.*
Utrecht. MDG. 81
- Grieg:** *Obras corales.*
Pedersen. BIS. 82
— *Piezas líricas.* Harada. Audite. 81
- Grisey:** *Vortex.*
Cecccherini. Stradivarius. 82
- Gubaidulina:** *Obra para piano.*
Bakere. Stradivarius. 68
— *Pasión.* Rilling. Hänssler. . . . 83
- Haendel:** *Amadigi.* Wessling, De la Merced/López Banzo. Ambroisie. 84
— *Solomon.* Mead, McFadden/McGegan, Carus. . . 83
- Haskil, Clara.** Pianista.
Obras de Mozart. Medici. 71
— Obras de Bach, Mozart y otros. Membran. 74
- Haydn:** *Creación.*
Hogwood. L'Oiseau-Lyre. . . . 107
— *Misa Nelson.* Rilling. Hänssler. 82
- Holl, Robert.** Bajo.
Obras de Schumann, Pfitzner y Brahms. Wigmore. 98
- Homenaje.** Obras de Falla, Mitjana y otros. Montiel. Stradivarius. 103
- Janáček:** *Katja Kabanová.*
Richter. Hänssler. 85
- Kagel:** *Rrr.* Tharaud. Aeon. 84
- Kleiber, Erich.** Director.
Obras de Mozart, Chaikovski y otros. Medici. 70
- Kodály:** *Obras para coro vol. 3.*
Párkai. Hungaroton. 84
- Korngold:** *Trío.* Parnasus. MDG. 86
- Lauro:** *Obras para guitarra.*
Pérez. Prodimus. 85
- Lenguaje del amor.**
Trobairitz. Hyperion. 103
- Leschenko, Polina.** Pianista. Obras de Busoni y Liszt. Avanti. 99
- Lute Songs.** Daniels/North. Atma. 103
- Mahler:** *Sinfonía 4.* Haitink. RCO. 86
— *Sinfonías 1, 2, 4.* Keilberth. Tagra. 75
- Mattila, Karita.** Soprano. Obras de Strauss y Schubert. Farao. 99
- Meier, Waltraud.** Soprano. Obras de Duparc, Dvorák y otros. Farao. . 99
- Mendelssohn:** *Concierto para violín.* Erben/Masur. Euroarts. 107
— *Paulus.* Bernius. Carus. 85
— *Sinfonías 3, 5.*
Mitropoulos. Medici. 70
- Monteverdi:** *Madrigales VI.*
Longhini. Naxos. 86
- Mozart:** *Don Giovanni.* Gencer, Siepi/Solti. ROH. 87
— *Flauta mágica.* Antoine, Pinza/Walter. Andromeda. . . . 74
— *Quinteto.*
Hough/Quinteto Berlín. BIS. . . 87
— *Sinfonías 28-41.* Davis. Decca. 87
— *Sonatas para violín y piano vol. 4.*
Podger/Cooper. Channel. 87
- Musique and sweet poëtrie.**
Kirkby/Lindberg. BIS. 103
- Nadales medievals catalanes.**
Mateu. Columna. 103
- Nancarrow:** *Cuartetos.*
Arditti. Wergo. 88
— *Estudios 33-41c.* MDG. 88
- Nordic showcase.** Lindberg. BIS. 104
- Norrington, los románticos.**
Hänssler. 110
- Petitgirard:** *Diálogo.*
Petitgirard. Naxos. 89
— *Guardianes.* Petitgirard. Naxos. 89
- Obras para cuerdas.**
García, Bels e. a. Columna. . . 104
- Pellegrina.** Sempé. Paradizo. . . 104
- Plaisirs du palais.** Visse. H. Mundi. 104
- Prokofiev:** *Sinfonía 5.*
Schippers. Medici. 72
- Puccini:** *Tosca.* Olivero, Fernandi/Tieri. Andromeda. . . 74
- Quinta essentia.** Obras de Lasso, Ashewell y Palestrina.
Van Nevel. H. Mundi. 105
- Rachmaninov:** *Danzas.*
Polianski. Brilliant. 88
- Ravel:** *Gaspard de la nuit.* Varios. 66
- Reimann:** *Zyklus.* Herbig. Naxos. 89
- Rihm:** *Musik für oboe.*
Zender. Hänssler. 89
- Ropartz:** *Tríos.* Stanislas. Timpani. 90
- Róza:** *Conciertos.*
Yablonski. Naxos. 90
- Rubinstein:** *Concierto para piano 4.*
Hamelin/Stern. Hyperion. . . . 90
- Rubinstein, Artur.** Pianista.
Obras de Chopin. Andromeda. 73
- Sanderling, Kurt.** Director.
Obras de Bruckner, Mahler y Shostakovich. Berlin. 100
- Obras de Beethoven y Brahms. Profil. 100
- Santórsola:** *Concerto.*
Rugoolo. Stradivarius. 90
- Scarlatti:** *Sonatas.* Belder. Brilliant. 91
- Schenck:** *Giardino armonico.*
Suave Melodia. Etcetera. 91
- Schleiermacher, Steffen.** Pianista.
Obras de Schoenberg, Eisler y otros. MDG. 99
- Schubert:** *Impromptus.*
Perianes. H. Mundi. 92
— *Lieder.* Borchert/Eisenlohr. Naxos. 92
— *Sinfonía 9.* Fricsay. Tagra. . . 75
- Schumann:** *Romanzas.*
Gritton. Capriccio. 92
- Scriabin:** *Preludios.* Laul. Aeon. . 92
- Shostakovich:** *Obras para piano.*
Petrushanski. Stradivarius. . . . 92
— *Sinfonías 1, 6.*
Skrowaczewski. Hallé. 93
- Sibelius:** *Obras para cuarteto.*
Tempera. BIS. 93
- Sirera, Manuel.** Tenor. Romanzas de zarzuela. RTVE. 100
- Solti, a passion for music.**
Obras de Beethoven, Strauss y otros. Decca. 105
- So what?!** Gulda. DG. 110
- Stanford:** *Trío con piano.*
Gould. Naxos. 93
- Stravinski:** *Arreglos para 2 pianos.*
Bugallo-Williams. Wergo. 93
— *Concierto para 2 pianos.*
Labèque. KML. 68
— *Consagración de la primavera.*
Cambreling. Hänssler. 94
— *Consagración de la primavera.*
Craft. Naxos. 94
— *Consagración de la primavera.*
Fricsay. Medici. 71
— *Rake's progress.* Conley, Harrell/Stravinski. Naxos. . . . 94
- Suk:** *Cuarteto 1.*
Panocha. Supraphon. 95
- Szymanowski:** *Conciertos para violín.* Kaler/Wit. Naxos. 95
- Tippett:** *Chico de nuestro tiempo.*
Davis. Profil. 95
- Tonos y tonadas.** Gato/Eguez. MA. 105
- Tsontakis:** *Man of Sorrows.*
Litton. Hyperion. 68
- Vask:** *Pater noster.* Klava. Ondine. 95
- Vaughan Williams:** *Fantasia.*
Wetton. Naxos. 96
- Verdi:** *Batalla de Legnano.* Gencer, Savarese/Molinari Pradelli. Gala. 68
— *Macbeth.*
Nucci, Verrett/Chailly. DG. . . 108
— *Oberturas y preludios.*
Serafin. Medici. 72
— *Réquiem.* Grümmer, Blatter/Fricsay. Andromeda. . . 74
— *Traviata.* Fleming, Villazón/Conlon. Decca. . . . 108
— *Vísperas sicilianas.* Callas, Christoffi/Kleiber. Testament. . . 96
— *Vísperas sicilianas.* Taddei, Stella/Serafin. Andromeda. . . 75
- Vivaldi:** *Cuatro estaciones.*
Kuijken. Accent. 96
- Wagner:** *Preludios.* Elder. Hallé. 97
- Yang, Xue Fei.** Guitarrista. Obras de Albéniz, Tárrega y otros. EMI. 101
- Zeisl:** *Concierto para piano.*
Wallisch/Wildner. CPO. 97

LAS MUSICAS DEL AGUA

LOS PAISAJES DEL AGUA EN EL DISCURRIR DE LA MÚSICA

El agua nunca muere. Vive siempre reencarnándose de manera infinita desde la lluvia a los arroyos en fuentes y cascadas, en torrentes, ríos, etc. Al condensarse las nubes el agua se precipita a la tierra. El agua del deshielo y el agua de la lluvia se presentan en mil maneras diferentes. Desde el mito de Narciso, el espejo reflectante del agua invita a la contemplación de la belleza y al deseo de franquear su superficie. En este dossier vamos a reflejar cómo el interés por las manifestaciones del agua han sido recogidas en la música. Los sonidos en la música evolucionan de manera organizada. Esta organización de acontecimientos que evolucionan en el tiempo posee muchas semejanzas con los movimientos y figuras que realiza el agua en sus múltiples formas de manifestarse en la naturaleza. Fluidez, microvariaciones, microritmos, variaciones espectrales, dinamismo... son conceptos que definen la música y que también pueden servir para representar los movimientos y recorridos que realiza el agua en sus múltiples manifestaciones. La distribución de la vida

aparece ligada al agua existente sobre la corteza en las capas superficiales presentándose de mil maneras creando ambientes y paisajes peculiares, cada uno con sus propios sonidos. Cada forma de agua posee su propia tonalidad, ya sea la sutil modulación de los ríos en las llanuras o el profundo resonar sin fin de los torrentes de montaña o de las grandes cataratas, capaces de marcar acústicamente amplios territorios. Los sonidos del agua son elementos fundamentales del paisaje sonoro que han acompañado al hombre desde su origen.

El agua, elemento fundamental para la naturaleza, para la vida, está también presente en la orquestación sonora de los paisajes, siendo un elemento presente en el diseño de jardines y ciudades y también un recurso musical presente en la historia de la música. La música habla con los sonidos, pero la música sirve también para describir y reproducir imágenes y movimientos. La música es por esencia expresiva y simbólica. Su indeterminación temporal hace que se mueva a medio camino entre lo concreto y lo figurado. El agua en tanto que elemento de la naturaleza se integra en esta capacidad simbólica del sonido, siendo una de los principales fuentes de ideas musicales y de reacciones sensibles en el arte. Ello nos remite a un viejo debate que acompaña a la música: la capacidad de la misma para ofrecer unos significados externos a la propia música.

EL AGUA, FUENTE DE INSPIRACIÓN EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA

La representación del agua en la música como la representación de la naturaleza en general (pájaros, paisajes, animales) no se limita a la mera evocación sonora, ya que la



música ha mostrado su poder para trasponer analógicamente dentro de sus propias reglas musicales y sonoras, las sinuosidades del movimiento del agua, su fuerza, su quietud, su agitación, su violencia, su impacto o su profundidad. En ocasiones, la unión de la música con el texto refuerza estas analogías.

En las tragedias líricas del barroco se practican diversas alegorías y de las aguas van a surgir figuras mitológicas y divinas. El agua está presente en la ópera barroca como afirmación de la voluntad y poder de los dioses. En el romanticismo, el agua lleva múltiples emociones y sentimientos pero además está llena de implicaciones literarias y pictóricas en los poemas sinfónicos y en la música programática. La inmensidad, la violencia imprevisible del mar y del océano han servido también para representar nuestros miedos, temores, catástrofes y tempestades, en obras como *El Holandés errante* de Wagner. A veces, el agua puede servir como interlocutor para interrogarnos acerca del destino de las cosas. En su ciclo de lieder *La bella molinera* Schubert muestra cómo el molinero contempla,

interroga y habla con el arroyo. La capacidad de sugestión del impresionismo encuentra en las diferentes manifestaciones del agua (ya sea en estado líquido, sólido o gaseoso) una rica variedad descriptiva. En la música religiosa, el agua se asimila a la fuente de la vida, al bautismo purificador. La música contemporánea, con las aportaciones de las tecnologías electroacústicas, nos acercará a nuevos detalles y particularidades de las sonoridades del agua. El agua también ha ofrecido sus características peculiares como metáfora para simbolizar el paso del tiempo, como imagen de lo pasajero y de la brevedad de la existencia.

En definitiva, el agua recoge todas las situaciones del alma y la vida humana y su relación con la naturaleza, desde la mera descripción de un instante y la contemplación pasiva hasta los idilios y pasiones más profundos; desde la tranquilidad, la seguridad y los sentimientos de protección hasta la representación de lo oscuro, de los sentimientos de inseguridad o de miedo. El agua ofrece, por tanto, infinitas caras, múltiples dimensiones. Elemento fundamental para la naturaleza, para la vida, reclamo atávico para todas las especies, también presente en la orquestación sonora de los paisajes y elemento activo en el diseño de espacios verdes y arquitectónicos es, como estamos mostrando, un importante recurso musical a lo largo de los diferentes periodos, estilos y culturas.

Podemos encontrarla a lo largo de nuestra vida en mil maneras diferentes ya desde antes de nacer en el útero de la madre. Esta presencia del agua en la música, refleja la capacidad de evocación del sonido, pero también su importancia en el diseño del espacio, en la creación de un ambiente. El compositor canadiense Murray Schafer comenta en su libro sobre paisajes sonoros cómo el agua posee su



Chunyang Lin

propio lenguaje en cada lugar, en cada río, en cada fuente y esta idea de recoger las sonoridades del agua en todo su ciclo ha sido plasmada en varias composiciones dentro de la estética del Paisaje Sonoro: *Miniwanka o los instantes del agua* (Murray Schafer, coro) *Waves* (Murray Schafer, cuarteto de cuerdas) *En la onda* (José Luis Carles, coro y violonchelo). *Islands* y *Pacific Rim* (obras electroacústicas de Barry Truax)¹.

AGUA, MÚSICA Y MITOLOGÍA

El agua cambia de estado, cambia de forma y se presenta en mil modos diferentes y cambiantes. A partir del agua todo puede nacer. Aparece por tanto el agua como un modelo de fecundidad que está presente, al igual que la música, en todos los mitos y religiones. Del agua nacen los seres y las cosas siendo poseedora de virtudes terapéuticas y medicinales. Ciertas aguas poseen poderes milagrosos capaces de curar, siendo otras fuente de purificación espiritual individual y colectiva. El fenómeno del diluvio aparece como elemento creador en numerosas civilizaciones. El diluvio es una recreación del mundo. El agua reaparece como una forma de reinicio. Así, en los aborígenes de Australia, una rana gigante habría absorbido toda el agua de la tierra tras lo que los animales sedientos la habrían hecho reír para que la expulsara. Nuestro imaginario está lleno de criaturas acuáticas a veces fabulosas y a veces terribles. El Leviatán, monstruo marino evocado en la Biblia tendría la capacidad para destruir el mundo. Símbolo del mal absoluto, sólo Dios puede derrotarlo. Si algunas criaturas marinas como las sirenas son totalmente imaginarias, otras se convierten en monstruos por exageración a partir de seres existentes (lo encontramos en las novelas de Julio Verne y también en monstruos acuáticos de diferentes culturas como el monstruo del lago Ness en Escocia).

Decíamos que el agua, al igual que la música, es un elemento protagonista en mitos y religiones. El agua pertenece al dominio de las maravillas y de lo legendario. En la mitología griega, Poseidón, dios del mar, es una de las principales divinidades. En todas las religiones, el agua es un elemento clave para la unión con Dios. En el Antiguo Testamento, el agua es un instrumento por el que Dios puede castigar (el diluvio) o ayudar a la salvación (el paso del mar

Rojo). El Nuevo Testamento retoma los símbolos de las antiguas escrituras; Jesucristo fue bautizado por San Juan en las aguas del Jordán mientras que el episodio de las bodas de Caná con la transformación del agua en vino supone el primer milagro de Jesús. En las tradiciones musulmanas, la fuente en la que bebe Ismael, hijo de Abraham y de Agar, se convierte en un lugar sagrado.

Esta importancia del agua en la mitología está ampliamente representada en la música. Con el Barroco, del agua surgen los dioses de la mitología. Para alcanzar el infierno los personajes de la mitología greco-romana tienen que atravesar la laguna Estigia de aguas frías y fangosas. Este paso de la vida a la muerte es objeto de escenas dramáticas en las obras de Gluck, Monteverdi o Lully, con héroes como Orfeo y Alceste.

Míticas y sagradas serán las aguas de algunos ríos. Es el caso de las aguas del Rin, especialmente en la época romántica. Inspirándose en ciclos legendarios nórdicos como los Nibelungos, Wagner compone un gigantesco conjunto de dramas líricos. La primera parte de *El anillo del Nibelungo* (*El oro del Rin*) sitúa la acción junto a las aguas del Rin. El prelude de este drama es un modelo de música de carácter sugestivo: la ondulación, la majestuosidad y la profundidad del Rin se representa mediante arpeggios ininterrumpidos ascendentes y descendentes sobre un solo acorde de mi bemol mayor.

Otras leyendas tienen al mar y el océano como escenario sonoro. Una serie de compositores se ha caracterizado por el interés hacia los temas marinos. El mismo Wagner con *El Holandés errante* y *Tristán e Isolda*, pero también Falla con *La Atlántida*, Benjamin Britten y sus óperas *Peter Grimes* y *Muerte en Venecia*, Liszt con *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas...*

En el drama lírico *Peleas y Melisande* de Debussy, con texto de Maurice Maeterlinck, palabra y música van íntimamente unidos. La presencia del agua es constante en los cuatro primeros actos de esta ópera. Diversos momentos esenciales que jalonan la partitura en el desarrollo de esta tragedia se sitúan en lugares cercanos al agua.

Ligado al fluir del agua está el tema del fluir del tiempo. Es particularmente destacable la importancia que da Schubert a la naturaleza, siendo el agua el elemento que recorre su música de manera más importante y de manera más

increíble y conmovedora. El agua en sus tres estados de agregación y en el modo en que se presenta a nuestros sentidos, el agua en su variedad de formas y también con sus diferentes maneras de referirse al ánimo del hombre: el tema del arroyo, la fuente, el río, la cascada, el lago, el mar, la lluvia, la bruma, la nieve, la tormenta, el hielo, las nubes, las lágrimas...

El agua aparece en Schubert como diseño musical como motivo poético, como programa en toda su obra. El vagar sin rumbo o hacia una meta inalcanzable, el ciclo de la partida y el regreso, el deseo de huir, el viaje iniciático y el abandono del hogar indican, como el agua que fluye, el propio recorrido de la vida. Todo ello aparece además representado en los propios elementos naturales y particularmente se hace evidente en el motivo del arroyo. El agua en sus múltiples maneras de presentarse como elemento real o como metáfora, también como pura imagen sonora. El compositor impregna la naturaleza con su propia subjetividad. Una obra clave para entender esta concepción del agua en Schubert es su *Fantasia del caminante*. Imitación, recreación, interpretación de la naturaleza, Schubert representa el movimiento de las corrientes mediante una inestabilidad armónica y con el desarrollo de modulaciones continuas a veces inesperadas, presentadas generalmente en forma arpegiada.

RÍOS, LAGOS Y LAGUNAS

La capacidad de evocación de la música, su capacidad creadora se refuerza especialmente en algunos lugares. Los lugares tienen propiedades sonoras y en ocasiones son capaces de “engendrar” música. Pero al mismo tiempo la música también engendra lugares, tanto desde el punto de vista virtual como real. Así, en Venecia nacen las barcarolas, cantos de gondoleros que imitan el balanceo de las embarcaciones en la laguna. Además, lugares como Venecia han inspirado repetidamente a los compositores, y pueden llegar a ser vividos en función de dichas representaciones, al margen incluso de la experiencia cotidiana. La carga simbólica acumulada a lo largo de los años pesa más en ocasiones que la banal realidad turística actual. Benjamin Britten en su ópera *Muerte en Venecia* presenta una peculiar evocación de esta especial ciudad, partiendo para ello de un mar que no es ya abierto y cuyo movimiento asimétrico y desequilibrado representa las aguas de la laguna veneciana, aguas que dan vida y, al mismo tiempo, la quitan, el resultado sonoro recoge esta doble dimensión de atracción y temor.

Las delicias de las orillas de los ríos también han llamado la atención de los músicos. Beethoven en su *Escena al borde del río* de la *Sinfonía Pastoral*, donde el diseño fluido de las cuerdas trata de evocar el murmullo del agua, representa el canto del ruiseñor con los trinos de la flauta, el del cuco con el clarinete y la codorniz con oboes. Schubert vuelve a evocarlos el ambiente del río en los celebres diseños vivos y nerviosos del *Quinteto “La trucha”*. La pieza debe su nombre al cuarto movimiento que es un conjunto de variaciones sobre un tema escrito por Schubert anteriormente en el lied *Die Forelle* (La trucha).

Lagos, estanques y lagunas son aguas quietas y, dejando atrás las aguas turbulentas del mundo, expresarían la



paz del alma y la tranquilidad de los sentidos. Así lo representa Liszt en su *Lago de Wallenstadt* de los *Años de peregrinaje*. Otras veces las aguas quietas se asocian con el inmovilismo, la falta de devenir, situación especialmente apreciada por Debussy que recoge la imagen del instante eterno en obras como la primera de sus *Imágenes para piano* (*Reflejos en el agua*).

Sigamos el curso del agua. Aguas abajo, el río se encuentra con la ciudad. La relación entre las ciudades y sus ríos se organiza a veces en torno a un binomio amor-odio. Esta relación es una combinación de amenazas y oportunidades. La presencia del río en muchas ciudades va a establecer esta relación dual entre su carácter de potencial —en términos de abastecimiento, actividad productiva y comercial, espacio recreativo o saneamiento— y su capacidad de limitante —inundaciones, barrera al crecimiento urbano o enfermedades. Esta dualidad es la base de un universo simbólico de carácter cambiante entre una socialización y una antropización del curso fluvial. A principios del XIX, se produce la denominada socialización, que hace referencia a un momento histórico y un contexto urbano en el cual las ventajas reales y potenciales del curso fluvial se consideran suficientes para aceptar sus inconvenientes. De este modo, se produce una relación horizontal, equilibrada entre la población y el recurso hidrográfico. La historia y las vicisitudes de muchas ciudades y de sus habitantes están ligadas en muchas ciudades a su río. Así, la relación entre París y el Sena es intensa: el río divide París en dos, separa la *rive gauche* de la *rive droite* y como en tantas ciudades determina zonas bien distintas entre sí; no se trata de una relación puramente estética sino que determina también algunos aspectos prácticos importantes, comerciales, las distancias e incluso la numeración de las calles. Esta relación de la ciudad y el río tiene por tanto una base de naturaleza comercial.

Los grandes ríos navegables han representado una importante vía comercial para muchas ciudades y han sido escenario de un sinfín de creaciones artísticas; entre ellas podemos señalar algunas músicas como *El lamento del Sena* de Kurt Weill, el *Vals del Sena* y el *Vals de Nilo* de Ernesto Lecuona, *El Nilo* de Giovanni Bottesini, sin olvidar *El Nilo* de la *Aida* de Verdi o el Mississippi tan cantado en los gospel, blues y jazz americano.

Dajlbosz17



Algunas obras recogen todo el recorrido del agua en el curso de un río desde su nacimiento a la desembocadura; otros recogen el paso por una ciudad: Praga en el caso de *El Moldava* (Smetana) el *Moscova* de Musorgski o el *Guadalquivir a su paso por Sevilla* de la *Sinfonía sevillana* (Joaquín Turina).



Mark Elliott

FASCINACIÓN POR EL MAR

El agua se evapora, pasa a la atmósfera en estado gaseoso, cae en forma de lluvia o nieve y parte de ella queda en forma sólida retardándose así su ciclo. El ciclo se hace también más lento en las aguas no superficiales de la litosfera. Finalmente el agua del río llega hasta el mar. La tónica de los pueblos marinos está constituida por el sonido del mar. El amor hacia el océano tiene raíces profundas que se encuentran en muchos textos literarios, ya sea en la *Odisea*, en los cantos de los pueblos vikingos o en los cantos de Ezra Pound que recogen el fluctuar de las olas. El sonido del mar está también presente en numerosas obras musicales. El sonido del mar provoca una tonalidad peculiar a la vida costera. El mar posee sus propios y múltiples ritmos. Unos, infrabiológicos ya que el agua cambia de altura y espectro sonoro con tal rapidez y sutileza que el oído humano apenas puede discriminarlos. Otros, biológicos: el ritmo de las olas puede asociarse con la respiración o con el ritmo del

corazón y el ritmo de las mareas con el del día y la noche. Finalmente existe el ritmo suprabiológico creado por la presencia eterna e inagotable del agua.

Desde un punto de vista de la acústica, los análisis físicos del sonido del mar (y del agua en general) presentan componentes de frecuencia de igual amplitud en todo el espectro audible, espectro similar al del ruido blanco, en los que además no se encuentran elementos rítmico-temporales que sirvan de referencia o ayuden a situar el acontecimiento sonoro. Estas características acústicas (alto grado de aleatoriedad en su componente de frecuencias, estructura espectral fuertemente atonal, carencia de elementos de tipo rítmico o temporal) pueden hacer que, si no hay otro tipo de referencias, lleguen a confundirse con otros sonidos de características acústicas similares (tráfico, ruido de fondo de una ciudad...).

En el mar encontramos sensaciones nuevas; las sensaciones sonoras se asocian a otras sensaciones: olfativas, táctiles, climáticas, de humedad, etc. Una de las sensaciones características es la de acunamiento producida por el movimiento de las olas. Este tipo de sensación, la del balanceo desencadenado por el movimiento de las olas, ha quedado plasmado en formas musicales de inspiración típicamente marinera como la citada *barcarola* o la *habanera*.

El ritmo de las olas y los sonidos característicos del mar se prestan a numerosas descripciones musicales. Son múltiples las obras que en la historia de la música describen el paisaje sonoro marino.

Amable u hostil, el mar ejerce su fascinación sobre los músicos de todas las épocas y culturas que recogen de múltiples maneras estos caprichos del mar. La *Tempestad de Alcione* de Marin Marais pone en escena un coro jadeante y enloquecido mientras la orquesta reparte trémolos, múltiples arpeggios y progresiones sonoras utilizando instrumentos como el contrabajo o el tambor para imitar el rugido de los elementos.

Más tarde, *El Holandés errante* de Wagner nos envuelve con los rumores que desencadena el mar. Desde la obertura podemos escuchar un mar del Norte enfurecido que ruge en medio de la tormenta. Otras veces el mar está más tranquilo, hasta el punto de que a veces los marineros se quejan de la falta de viento. Los poemas de Goethe *Mar en calma* y *Viaje feliz* inspiran a numerosos compositores románticos como Beethoven, Schubert o Mendelssohn. Dichas obras evocan la inmovilidad del agua y la espera para finalmente describir la travesía feliz hacia el puerto.

También se inspira en un texto (el célebre poemario *Leaves of grass* de Walt Whitman), el compositor Ralph Vaughan Williams para realizar una vasta obra, una auténtica exaltación del mundo marino, su sinfonía cantada *Sea Symphony*, en la que el elemento marino es dominado por el hombre.

La música y el sonido en general poseen una fuerte vocación narrativa. Nos hemos referido a su capacidad para cualificar el tiempo. Esta idea de representar la evolución de los acontecimientos en el tiempo, del devenir de las cosas, está fuertemente relacionada con los ciclos y cambios en la naturaleza, entre ellos los fenómenos relacionados con el agua. En palabras de Debussy, la música es una matemática misteriosa responsable del movimiento de las



En esta línea de mostrar mundos marinos, un modo particular de representación del agua es el realizado por el compositor francés Michel Redolfi, quien ha explorado las posibilidades sonoras del agua a partir de composiciones (*Sonic waters, underwater music*) realizadas para ser escuchadas sumergido en el agua.

Otra representación peculiar de la inmersión en el líquido elemento es la que ofrece Debussy en *La cathédrale engloutie* al recoger la impresión de una catedral de Nôtre Dame sumergida, seguramente a partir de la impresión real de la catedral envuelta en la niebla parisina. Con la fluidez de la música el carillón de las campanas; el bordón de la parte central que parece imitar el lento emerger del edificio hacen que se alejen, se acerquen o deformen los sonidos del mismo modo que la niebla difumina los perfiles de la catedral.

JUEGOS DE AGUA EN FUENTES Y JARDINES

olas o del juego de las brisas variables. La música posee incluso la capacidad de ralentizar el tiempo hasta el punto de inmovilizarlo permitiendo captar ese instante fugitivo. Es por tanto un instrumento fantástico para transcribir con sonidos la complejidad y riqueza de nuestras percepciones, tal como podemos encontrar en tantas marinas del romanticismo y del impresionismo. La obertura para orquesta *Las Hébridas* de Mendelssohn constituye una auténtica postal sonora de los paisajes escoceses. Otra postal sonora, en este caso de los paisajes costeros de Italia con las brisas marinas sobre el fondo de los destellos de un mar plateado es lo que nos presenta Richard Strauss en su obra *En la playa de Sorrento* de su composición *Aus Italien. Fantasía sinfónica op. 16*. El piano de Ravel nos ofrece otra escena marina en su *Barca sobre el océano (Miroirs para piano)*. En el primer cuaderno de *Preludios para piano*, Debussy incluye diversos retratos marinos Su preludio *Voiles*, donde utiliza la gama de tonos enteros para crear esas sensaciones de luz tamizada nos trae al recuerdo las *Regates en Argenteuil* de Claude Monet llena de reflejos y suaves matices. En otro preludio, *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, la brisa se transforma en un viento agitado que rugé entre un cielo oscuro y un mar inquieto. El agua constituye para Debussy una inagotable fuente de inspiración. El agua en todas sus formas de presentarse en la naturaleza, ya sea la lluvia, la fuente, el río, el mar, la nieve... (*Reflets dans l'eau, Jardins sous la pluie, La mer, The Snow is Dancing...*). También Charles Ives, compositor sensible a los elementos del paisaje y de la cultura norteamericana, recoge en su obra *En el mar* las sensaciones relacionadas con el movimiento del mar.

El ambiente sonoro portuario genera también una serie de estereotipos sonoros que acuden rápidamente a nuestro recuerdo, a nuestro espíritu. Son ambientes sonoros dotados de unos rasgos específicos que configuran una auténtica cultura sonora. Las sirenas de niebla, las sirenas de los barcos, el sonido del mar rompiendo en los diques, constituyen sonidos llenos de simbologías, recuerdos, sugerencias de viajes, imágenes sonoras evocadoras. Un puerto constituye un marco sonoro relativamente cerrado que ofrece unas ciertas características acústicas regulares: el dique, los muelles, los muros, los hangares². Este ambiente es el que recogen los trabajos pioneros de paisajes sonoros elaborados en los pasados años 70 por los investigadores de la Universidad de Vancouver que llevaron a cabo el *World Soundscape Project* que dirigió el compositor Murray Schafer. Las sugerencias sonoras del mundo portuario esta presente en numerosos paisajes sonoros llevados a cabo por este grupo (*Entrance to the Harbour, Harbour Ambience, The Music of Horns and Whistles, Vancouver Soundmarks...*).

Sigamos por este recorrido por las músicas del agua. Un caso particular por sus sonoridades relajantes y refrescantes es el de los juegos de agua en fuentes y jardines. La integración de los sonidos eternos de la naturaleza con el mundo de los nuevos sonidos creados por el hombre y la incorporación de nuevos conceptos como el de paisaje sonoro pueden ayudar a integrar al músico con su entorno con un doble objetivo: la búsqueda de una estética contemporánea de la música y la búsqueda del necesario equilibrio en nuestro ambiente sonoro. En esta reivindicación de la capacidad de evocación del sonido a partir de los elementos naturales y particularmente del agua, de su importancia en el diseño del espacio, en la creación de un ambiente, vale la pena entrar, y detenerse en los deleites y disfrutes del agua, en sus juegos sonoros y visuales tan presentes en el jardín.

El jardín es un lugar en el que el cuidado de la naturaleza viene unido a un interés por diseñar espacios para el placer de los sentidos y entre ellos ocupa nuestro interés el sonido.

El diseño de un jardín tiene muchos elementos en común con la música. Jardines y música están ligados por múltiples puntos en común, ya sean formales en la creación de ritmos, secuencias, formas, ya sea por ser expresión de ideas y de culturas concretas. Si observamos el diseño de los jardines en las diferentes partes del mundo comprobamos cómo cada tipo de jardín ofrece una estética propia que depende de su contexto cultural y geográfico, de las tecnologías disponibles, de los elementos simbólicos, del desarrollo formal (simetrías, geometrías...) así como también por el uso del sonido (agua, viento, materiales, ecos...). Las fuentes han sido siempre un lugar de encuentro de la población; no quedan muy lejanas las escenas en las que grupos de vecinas charlaban alrededor de la fuente del pueblo mientras llenaban cántaros, tinajas, etc. Hasta no hace mucho tiempo los niños de nuestros pueblos y ciudades jugaban alrededor de las fuentes en las épocas de buen tiempo.

Pero además el agua se presenta en ocasiones como artículo de lujo y de decoración, como es el caso de algunos espectáculos en los que el agua es protagonista. El agua ha significado desde la antigüedad un ejemplo de ostentación propio de sociedades deseosas de mostrar la riqueza y el poder de las clases altas, rivalizando en crear ambientes y ornamentaciones fastuosas y voluptuosas en sus palacios y *villae*; al mismo tiempo, un uso de agua inútil y refinado sería síntoma a su vez de progreso y civiliza-



CD 0028947775935
Ed. Limitada Disco-libro 68 pg.

Rolando Villazón, presenta su primer álbum en solitario con Deutsche Grammophon

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

CIELO Y MAR

Rolando Villazón
Orchestra Sinfonica e Coro di Milano Giuseppe Verdi
Daniele Callegari

El aria que da título al disco, de *La Gioconda* de Ponchielli, sirvió de inspiración a Villazón para decidirse a ser cantante. Un álbum fascinante que va mucho más allá de los habituales "grandes éxitos para tenor". Obras maestras menos familiares de Boito, Cilea y Verdi comparten programa con arias poco conocidas de Donizetti y rarezas de Gomes, Mercadante y Pietri.

Esta edición limitada en disco-libro incluye libreto de 68 pg. con los textos cantados, material fotográfico, comentarios personales de Rolando Villazón y una breve sinopsis para cada aria, todo ello traducido al castellano.

Cielo e mar ofrece algo especial para los expertos en ópera, para los numerosos admiradores de Villazón y para los oyentes normales, que quedarán atrapados por la belleza tanto de su voz como de la música.



www.fnac.es



Jasper Yue

ción. Los romanos adornaban sus ciudades con fuentes decorativas que pasaron del centenar en la capital del Imperio. En la Roma antigua, los mejores arquitectos y escultores construyeron todo tipo de fuentes como la *Bocca della Verità* que se encuentra en el pórtico de la iglesia de Santa Maria in Cosmedin.

Se sabe también que en el lugar donde se encuentra el arco de Constantino junto al Coliseo se encontraba la *Meta sudans*, “la fuente que suda”, una fuente con una canalización interna que hacía que el agua se precipitara en cascada sobre una pila que recogía el agua abajo. Septimio Severo mandó construir el *Septizodium*, una fachada en la que surtidores y cascadas animaban su columnata. Algunas de estas fuentes reciben el nombre de ninfeas, ya que las ninfas, náyades o linfas eran diosas menores de las aguas (generalmente de las aguas dulces) a las que se atribuía cierta influencia en el esplendor de las fuentes. Rincones naturales donde manaba agua fueron embellecidos por la mano del hombre, como la fuente de la ninfa Juturna donde César y Pólux dieron de beber a sus caballos.

Asimismo, el origen semidivino de las fuentes quiso ser recordado por los romanos y decoraron sus fuentes artificiales generalmente con medias cúpulas y en plantas semicirculares a modo de ábsides o exedras, decoradas con mosaicos, pinturas, mármoles policromos, con estatuas de los dioses marinos, cíclopes, delfines, ninfas, Afrodita, Océano, etc. Así se construyeron ninfeas colosales, como el de la *Domus Aurea*, de 170 metros de longitud, o los de Mileto y Leptis Magna de tres pisos de altura.

Con la construcción de los acueductos, las *domus* y *villae* de Roma, que solían mantener su impluvio y compluvio e incluso sus cisternas, empezaron a decorarse con piscinas, jardines, surtidores para fuentes más o menos monumentales e incluso con *balnearia*, zonas reservadas para baños. Estos refinamientos se reservaban a los adinerados, formando lo que se da en llamar *deliciae*, pues denotaban una vida delicada y ostentosa. En distintas zonas de las residencias podían encontrarse fuentes cuyas sonoridades daban frescor y musicalidad a peristilos —patios interiores con pórticos de columnas—, jardines y patios.

En algunas grandes villas romanas se encontraban formas sutiles de esta utilización del agua. En la *villa* de Adriano en Tibur (hoy Tívoli, a 5 kms. de Roma), todavía se puede pasear por el estanque del Pecile hasta un Criptoportico,

pasando por el altar de las ninfas del teatro griego, la sala de las columnas dóricas y otro santuario junto a las termas. El emperador Adriano se hizo construir una residencia privada en una isla dentro de un lago-canal artificial; gracias a un *castellum* se almacenaba toda el agua que se necesitaba para todo el complejo residencial, tanto en lo funcional como en lo artístico.

En los jardines del Renacimiento italiano encontramos un equilibrio entre los elementos naturales y el diseño arquitectónico. El desarrollo de la perspectiva, de la geometría, empieza a ser aplicado en el diseño de jardines. En sus trabajos sobre los diseños sonoros en los jardines del Renacimiento y el Barroco, el compositor Alfredo Aracil reivindica la importancia de los sonidos del jardín y la utilización del sonido en el diseño de los jardines del pasado, Señala Aracil:

“Los jardines son un refinado artificio diseñado no sólo para la vista, el tacto o el olfato, sino también para el oído. La valoración y disfrute consciente de los sonidos en un jardín o en la naturaleza alcanzó en Europa su mayoría de edad en el Renacimiento y Barroco, una época en la que se idearon curiosos mecanismos y estrategias para proporcionar sonidos naturales (el canto de los pájaros) y artificiales (el sonido de las fuentes, la música de autómatas) a escogidos rincones del jardín”³.

Este retrato de la naturaleza ordenada al modo clásico lo encontramos en Respighi en sus frescos sonoros sobre las fuentes y jardines de Roma. En su poema sinfónico *Las fuentes de Roma*, Ottorino Respighi realiza una transposición musical digna de las magníficas fuentes de Roma (*La fontana di Valle Giulia all’Alba, La fontana del Tritone al mattino, La fontana di Trevi al meriggio, La fontana di Villa Medici al tramonto*).

En su obra *Al borde de una fuente* Liszt transcribe en sonidos los textos en los que Schiller describe las fuentes de los citados jardines de Tívoli. Sobre estos suntuosos jardines también compondría los magníficos *Juegos de agua en villa d’Este*. En ellos el agua palpita por todo el jardín formando parte además de numerosas esculturas acuáticas.

Aracil nos lo relata así: “Montaigne, en su *Viaje a Italia*, se detiene en estos jardines y describe con detalle un órgano hidráulico automático que funcionaba desde 1549, además de otras curiosidades mecánicas con el agua y el sonido como protagonistas: ‘se oye el canto de los pájaros’ por

CIERTA MÚSICA

Nacional de Piano

VEGUELLINA DE ÓRBIGO
LEÓN

7~10 Mayo
2008



CATEGORÍAS

- Alumnos de Primer Ciclo de la E.S.O.
- Alumnos de Segundo Ciclo de la E.S.O.
- Alumnos de Bachillerato
- Jóvenes Concertistas

www.musicaenelriodeloro.com

ORGANIZA:



I.E.S.
"RÍO ÓRBIGO"

PATROCINAN:

Caja España



Junta de
Castilla y León

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

Instituto
Leonés
de
Cultura



EXCMO. AYTO.
DE VILLAREJO DE ÓRBIGO

medio de 'flautines de bronce', y junto a ellos 'se mueve un búho', también mecánico, que 'presentándose en lo alto de la roca, hace de pronto cesar esta armonía, asustados los pájaros de su presencia...'; después los deja, los pájaros vuelven a cantar hasta que reaparece y así una y otra vez. Salomon de Caus, el gran tratadista de estos artificios de jardín nos explicará con detalle el mecanismo que lo hacía posible en uno de los *Problèmes* de su fascinante *Les raisons des forces mouvantes*⁵.

Inspirándose en las fuentes y estanques de Villa d'Este compone Liszt sus *Juegos de agua en Villa d'Este*, en la que el piano evoca el agua, sus figuraciones, sus juegos y su transparencia. El agua como inspiración musical tiene un gran desarrollo en el romanticismo y Liszt contribuyó de manera fundamental a esta presencia del agua en la música, con juegos de agua presentados por el piano en mil maneras diferentes que nos acercan al contraste entre la frescura del agua y la poderosa luz del calor estivo.

Los juegos de agua de las fuentes también llamaron poderosamente la atención de Maurice Ravel (*Jeux d'eau*). En la música, el agua juega con el aire (Debussy) y con la luz (Ravel, Liszt). La lluvia de notas del piano romántico e impresionista nos ofrece el frescor, la alegría de las lluvias (Vincent d'Indy en *La lluvia*, Brahms en *Tarde de lluvia*, Chopin en el *Preludio n.º 15 en re bemol mayor "la gota de lluvia"* de sus *Preludios op 28...*), fuentes y cascadas. Algo paradigmático en la música de la representación de impresiones paisajísticas es el piano de Debussy. En su obra *Jardins sous la pluie*, nos presenta un cuadro impresionista de los jardines en los que tras una lluvia intensa surge el sol. Para ello realiza la evocación de la lluvia con notas cortas mezcladas mediante la utilización del pedal en un gesto claramente impresionista que recuerda a los golpes rápidos del pincel de Monet. Debussy nos acuna con su ritmo, y el movimiento constante de su sonoridad fluida crea con precisión esa atmósfera imprecisa, el retrato eterno de un instante fugitivo. La música de Debussy, como la pintura de Monet o la poesía de Verlaine, trata de crear ese retrato eterno del momento que se va, de esos reflejos cambiantes. Debussy encuentra en el final la misma expresión del inicio, creando así una composición circular. Sin fin y sin principio, como el agua que fluye, así los días y las estaciones se suceden en nuestro jardín y la música, como los días, se renueva y se repite, como una medida infinita del tiempo que pasa.

Del análisis de los espacios acústicos a lo largo de la historia puede deducirse que los gustos sonoros han variado a lo largo de la misma, no existiendo una acústica ideal, sino acústicas que corresponden a situaciones culturales o históricas concretas. Ello se comprueba en la fuerte interacción existente entre cada época y cada cultura o civilización y las formas de construir, ordenar y planificar el espacio, cada una con su propia cultura sonora. Un ejemplo emblemático de ello es la utilización de elementos sensoriales (sonidos, olores, microclimas, etc...) en la construcción y en la jardinería del periodo islámico en Andalucía. En los jardines de este periodo el sonido del agua adquirió una belleza y una sutileza particular. En este caso el agua es controlada mediante canales. Se trata de agua que fluye discurriendo suavemente, no de agua surgiendo en surtidores como en los jardines de épocas posteriores. La suave frescura del sonido del agua discurriendo se mezcla con los olores de los árboles frutales y de las plantas aromáticas presentes en el jardín-huerto del islam. Algunas de estas sensaciones podemos todavía encontrarlas en los jardines de la Alhambra y esas sensaciones fascinaron a Manuel de Falla, gran amante de los jardines que las dejó plasmadas en obras como sus *Noches en los jardines de España*.

El sonido del agua conecta profundamente con nuestra



alma y tiene un efecto relajante que todos hemos experimentado. La fascinación por el rumor del agua, ya sea de orden práctico, como elemento arquitectónico, integrándolo en el paisaje sonoro, es, al menos en España, un legado andalusí. La Alhambra de Granada es una extraordinaria muestra de este legado, maravilla arquitectónica, artística, y también sonora, si tenemos en cuenta su paisaje sonoro. Paseando por sus senderos y jardines, por la Cuesta de Gómez o por el Generalife, el rumor de agua nos envuelve y acompaña por todas partes. Sobre este paisaje sonoro, José Iges y Concha Jerez elaboraron en 1994 una composición sonora, *La Ciudad del Agua, 12 postales sonoras de la Alhambra y el Generalife de Granada*. Se trata de una sugerente y evocadora composición sonora que combina elementos paisajísticos e interpretativos. La pieza transcurre en este escenario de ensueño, con su distintivo sonoro más emblemático, el agua. En palabras de los autores: “Así nos hemos medido con el monumento y los adyacentes jardines del Generalife a través de su sonido más propio, el agua, trazando un paseo que descubre al oyente las ricas y sugerentes calidades de dicho fluido al recorrer sus espacios”. Efectivamente, en ocasiones, pasear supone una actividad consustancial a la captación y mejor comprensión del paisaje sonoro.

A través de un itinerario más o menos voluntario, el individuo advierte multitud de acontecimientos y objetos sonoros, distingue con claridad la sucesión de espacios sonoros que atraviesa y, en definitiva, analiza la aparente uniformidad de esa realidad acústica. La canadiense Hildegard Westerkamp, experta compositora en el campo de los paisajes sonoros, es también creadora de técnicas para la realización de recorridos sonoros o paseos sonoros. Westerkamp se refiere, para explicar la escucha en profundidad de un lugar, a la navegación lenta y atenta de los marineros cuando están en aguas desconocidas moviéndose suavemente y cuidadosamente por las aguas desconocidas escuchando todas sus resonancias⁶.

Siguiendo nuestro recorrido por la Alhambra que nos ofrece la composición de José Iges y Concha Jerez, el poético recorrido por ese monumento, interrumpido en once ocasiones, desnuda un acotado pero seductor catálogo de motivos rumorosos. Y es precisamente, la organización de estas fuentes sonoras la principal virtud de *La Ciudad del Agua*. Sus autores realizan un extraordinario ejercicio de composición y articulación de los paisajes sonoros de la Alhambra. Sobre el fluir de las sonoridades del agua, se integran otros sonidos del paisaje: voces, comentarios, cantos, risas, poemas, flashes y motores de cámaras fotográficas, creando una compleja representación sonora del singular monumento granadino.

Como otro ejemplo de la utilización del agua para fuente de placer en actividades públicas cabe señalar las espectaculares naumaquias —batallas de barcos— que se hacían en los juegos del anfiteatro romano. Este espectáculo consistía en la reconstrucción de una batalla naval histórica para hacer correr sangre como en una lucha de gladiadores. Para llevarlas a cabo era necesario disponer de un estanque de agua, de modo que la organización de este acto resultaba costosísima y obligaba a un esfuerzo técnico grande (tráida y evacuación de las aguas). Las primeras naumaquias se celebraron en lagos reales o provisionales (como la *pequeña Codeta* mandada instalar por Julio César en el 46 a. C. o como el que mandó construir Augusto —de 552 metros de largo y 355 de ancho— para representar la batalla de Salamina). Con la construcción del anfiteatro Flavio —conocido comúnmente como Coliseo— el escenario de las naumaquias en Roma fue siempre este edificio. Con todo, la moda de las naumaquias sólo duró hasta el final del siglo I d. C. con la dinastía de los Flavios, pues su coste y sus dificulta-

des técnicas hicieron que fueran abandonadas.

En la actualidad, el compositor valenciano Llorenç Barber retoma este concepto para integrarlo en su mundo sonoro multisensorial y urbano. Con estos conciertos determinadas zonas de una ciudad y particularmente las zonas portuarias se convierten en un auténtico instrumento sonoro y musical. Llorenç Barber ha compuesto conciertos de campanas y de sirenas para numerosas ciudades. Obras como *La Música para un tránsito cósmico* ofrecida en Oaxaca (México), coincidiendo con un eclipse solar total (julio de 1991), o el concierto de clausura de los *Días mundiales de la Música* (festival de la SIMC, 1993) ofrecen una dimensión paisajística particularmente urbana en los que la ciudad suena y resuena con la utilización de tambores, cañones, sirenas, buques, fuegos de artificio, así como de bandas de música distribuidas por el espacio. Su concierto *Naumaquia*, es una especie de concierto-combate en el que participaron 19 buques de la Armada española, o el *Concierto de los sentidos*, composición plurisensorial y espacial en la que tomaron parte unos 1700 músicos. En palabras del propio Barber: “las campanas, hablándonos al yo y al tú con su extraño saber, nos germinan enigmas que llevan en sí los temores y amores de una cultura ancestral: en la hora enorme de mis conciertos de campanas y espadañas se alberga toda la mitología del hombre [...]”.

Una cultura en la que resulta crucial la búsqueda de un equilibrio entre el diseño tradicional del jardín y la influencia de los modos y formas occidentales es la de Japón. La tradición japonesa de paisaje está fuertemente basada en el aprecio y el uso integrado de los diferentes sentidos. El compositor japonés Takemitsu se aproxima también a la cultura del jardín. En la obra de Takemitsu están muy presentes las referencias al jardín. A la estética del jardín corresponden sus ciclos inspirados en el árbol y en la lluvia u obras como *Una bandada descende sobre el jardín pentagonal*. Una de las primeras y más poderosas muestras es su obra *En un jardín de otoño*, para orquesta gagaku, totalmente integrado en las tradiciones musicales del Japón. El gagaku es una orquesta de corte japonesa cuya estructura permanece casi invariable desde el siglo IX. En esta obra, la heterofonía, la lentitud gestual con la que progresan las sonoridades que evolucionan en *glissandi* y se mueven lentamente con la propia respiración, determinan un tono ascético que recuerda los jardines de piedra zen.

El sonido cristalino de las gotas de agua se considera relajante, también se describe como bello y puede llevar a estados de paz y armonía. El agua además de elemento decorativo de jardín en ocasiones se convierte en un instrumento musical. Es el caso del instrumento japonés *suikin-kutsu*. Es un recipiente con un agujero en la base y colocado al revés. Las gotas de agua caen a través del agujero y, al golpear el agua almacenada, producen un agradable sonido parecido al de una campana o al instrumento musical japonés *koto*. Normalmente se construye junto al *chozubachi* o *tsukubai*, lavabo tradicional japonés, que se utiliza para lavarse las manos antes de entrar a un templo shinto o antes de la ceremonia del té japonesa. De hecho, su ideograma significa literalmente *Agua, Koto, Cueva*, lo que lo describe perfectamente.

El tambor de agua se encuentra en numerosas civilizaciones. El resonador puede consistir en un mortero, en un cántaro de cerámica o en un trozo de tronco ahuecado, en cuyo interior se vierte agua. En el extremo abierto se coloca un cuero, habitualmente de venado, y se ejecuta con un solo palillo de madera. En algunos casos posee un carácter sagrado, formando parte de importantes complejos ceremoniales, también se usa en cantos de convocatoria de los bailes para la formación de parejas. Está documentado entre comunidades aborígenes de Sudamérica (toba, pilagá, mata-



Wester

co o wichi, chorote y nivaklé). Uno de los más interesantes es el de los pigmeos baka de Camerún, percutiendo directamente sobre el agua. Otro tipo de tambor de agua lo usan los indígenas yaquis y mayos de los estados mexicanos de Sonora y Sinaloa en la *Danza del Venado*. Éste está constituido por una calabaza o guaje hueco, puesto boca abajo sobre el agua contenida en una batea de agua. La jícara se golpea con un palo para generar un sonido grave.

Este tipo de instrumentos existentes en civilizaciones antiguas han inspirado la creación de nuevos instrumentos generalmente contruidos con materiales naturales y alimentados por agentes naturales: se trata de tambores de agua utilizados como esculturas sonoras en parques y espacios públicos. El funcionamiento de los tambores de agua es simple. Consisten en un recipiente lleno de agua que alimenta varias goteras, ajustadas cada una en un cierto ritmo; debajo de cada gotera se ubica un tambor.

El agua puede precipitarse en forma sólida. La nieve tiene la peculiaridad de que absorbe el sonido; los espacios nevados resultan más apagados, más silenciosos. Las estructuras complejas que forma el agua cristalizada constituyen un material poroso que absorbe la energía acústica. En las culturas septentrionales, donde grandes superficies están cubiertas de nieve durante el año, son numerosas las evocaciones del silencio del invierno. (Einojuhani Rautavaara: *El agua bajo la nieve está abrumada*). También en su obra *The Snow is Dancing* Debussy se vale de la sencillez y de hábiles juegos con el teclado para crear la sensación de los copos de nieve bailando en el aire. El agua se evapora, pasa a la atmósfera en estado gaseoso, cae en forma de lluvia o nieve y parte de ella queda en forma sólida retardándose así su ciclo. El ciclo se hace también más lento en las aguas no superficiales de la litosfera.

El desarrollo tecnológico de las últimas décadas ha permitido la introducción del sonido ambiental grabado en el campo compositivo, lo que ha dado lugar a recientes desarrollos compositivos y a diferentes análisis teóricos acerca de la relación entre el sonido y el contexto ambiental. Desde la escuela de música concreta o acusmática francesa que sostiene, desde su origen a mediados del siglo pasado, el

valor de la riqueza acústica de los sonidos ambientales, hasta el desarrollo del concepto de Paisaje Sonoro, creado alrededor de la figura de Murray Schafer en Canadá hacia los pasados años 70, el sonido ambiental adquiere su significado tanto en términos de sus propias propiedades como en términos de su relación con el contexto.

Junto a la recreación del agua en la que el compositor reconstruye el ambiente sonoro o poético ligado a un espacio concreto con sus sonidos, sus perfumes, el murmullo del agua en la música encontramos también otras aguas: soñadas, imaginadas, inventadas, escenario de sueños, juegos o cuentos. Desde la electroacústica se han inventado nuevas formas de agua (*Pacific Rim* de Barry Truax, *Sud* de Jean-Claude Risset), jardines como los de Michel Chion (*L'été jardin jadis*) o los jardines de la compositora finlandesa Kaija Saariaho). El compositor español Francisco López utiliza sonidos de la naturaleza, entre ellos el sonido del agua (*Azoic zone*) para, a partir de manipulaciones electrónicas, crear lo que él denomina música concreta absoluta.

Estas corrientes musicales adquieren en los últimos años un gran interés surgiendo diversos autores que utilizan la Naturaleza como inspiración o como espacio concreto de nuevas experiencias musicales. El propio Schafer en su libro sobre Paisaje Sonoro establece una base ampliamente descriptiva para los estudios de paisajes sonoros, dedicando un capítulo importante al tema de los paisajes sonoros del agua⁷.

LAS MÚSICAS DEL AGUA EN EL DISEÑO ESPACIAL

El tema del agua permite también poner en comunicación la composición musical con el diseño espacial. Determinados trabajos van dirigidos a estudiar y a diseñar valores sonoros inscritos en los paisajes y jardines de diferentes lugares: Japón (Keiko Torigoe), Estados Unidos (John Grayson) Francia (hermanos Baschet). Estos últimos, un ingeniero acústico y un músico franceses muchos años dedicados a diseñar y fabricar instrumentos-esculturas, es decir, objetos capaces de emitir sonidos diversos movidos por el viento, el agua, las personas... exhibidos en parques y jardines.

El agua constituye por tanto un elemento clave con grandes posibilidades como elemento para el diseño espacial tanto en zonas verdes como en el diseño de espacios arquitectónicos y urbanos. Aunque el elemento sonoro no sea un aspecto excesivamente cuidado en la arquitectura, sí hay algunos ejemplos de arquitecturas del agua en las que el sonido es un elemento destacado. El arquitecto italiano Carlo Scarpa ha utilizado en algunas de sus creaciones láminas de agua como elemento visual pero también como elemento sonoro reflectante junto con pequeñas cascadas, elementos que hace contrastar con otros elementos sonoros y visuales (campanas, pavimentos de texturas diferentes en los que los pasos crean sonoridades peculiares).

El agua es un elemento esencial en la arquitectura de Scarpa. Volvemos siempre, ya sea en la música ya sea en el jardín, en la naturaleza o en la arquitectura a la idea del cambio. Si la música es una teoría sobre el control del tiempo, para Scarpa la arquitectura también lo es. Guiada por la mano del arquitecto, la obra arquitectónica debe dejar de ser algo fijo o estático. En efecto, los acontecimientos en el espacio no se perciben como una situación fija. Aunque estemos quietos se recomponen mentalmente como una secuencia, un encadenamiento, una sucesión. Esta interpretación del espacio como un fenómeno que se organiza en el tiempo hace que la arquitectura, por su dimensión secuencial en el tiempo, coincida con la experiencia musical. Una arquitectura, un recorrido, es una cuestión de ritmo. Con este planteamiento, el agua en Scarpa también es siempre nueva e imprevisible. Por eso el agua en Scarpa no era algo



L. J. sendoorn

secundario, meramente ornamental, desvinculado de la arquitectura, sino que es una conexión necesaria, que protagoniza la relación: hay que partir del agua para contemplar la arquitectura. El agua da significado a su arquitectura.

Caminos de agua acompañan a Scarpa en sus recorridos arquitectónicos. Es el caso de la Villa Ottolenghi, donde un depósito de agua refleja; en la fachada de la tienda Olivetti, en la plaza de San Marcos, donde el agua es la base de una escultura; en su restauración del castillo de Castelvecchio, en Verona, donde integra el agua en el interior del castillo; en la Fundación Querini Stampalia, con el agua que se integra en un jardín elevado. En la Tomba Brion, el diálogo entre agua y arquitectura se multiplica infinitamente.

También el gran arquitecto mejicano Luis Barragán centró gran parte de su interés y de su esfuerzo en el diseño de jardines, estanques, senderos, y fuentes mostrando un profundo entendimiento tanto de los elementos básicos de construcción (vigas, tejas, arcos), como de los elementos naturales: rocas y piedras, el agua, y el horizonte jugaban un importante papel en el diseño al construir una casa. Este gran arquitecto señaló: "La arquitectura, además de ser espacial, es también musical. Esa música es interpretada por el agua. La importancia de las paredes es que nos aíslan del espacio exterior de las calles. Las paredes crean silencio. Desde ese silencio puedes hacer música con agua. Después, esa música nos rodea". En el jardín, la naturaleza conducida por la mano del hombre habla con voz propia: el canto de los pájaros, el sonido del viento, los juegos infinitos de arroyos, estanques, fuentes, canales y surtidores.

La interacción y los conflictos entre tecnología y naturaleza se manifiestan a principios del siglo XX en una serie de arquitectos y movimientos de vanguardia. Uno de los más importantes es el norteamericano Frank Lloyd Wright quien, en proyectos como *La casa Kaufmann* o *casa de la cascada* y el proyecto de *Broadacre City*, la ciudad de los grandes espacios, busca la utilización de los avances tecnológicos, no para someter a la naturaleza, sino para integrar la arquitectura en el paisaje. Con su proyecto *Broadacre City*, la ciudad de los grandes espacios trata de crear una alternativa al diseño de ciudad basado en la concentración de edificios y personas en espacios cerrados planteando una nueva ciudad en la que los edificios conviven con espacios verdes con pequeños bosques, jardines y cursos de agua. Pero este ideal de Wright de la fusión entre vivienda y naturaleza lo encarna la Casa Kaufmann, construida en 1936 en Bear Run.

En este caso la tecnología y particularmente la utilización del cemento armado constituye la solución que encuentra Wright para integrar la casa en plena naturaleza proyectada sobre una roca varada encima de un pequeño arroyo. El sonido del agua de la pequeña cascada de un arroyo está presente en todos los rincones de la casa. A pesar de, o quizás merced a la utilización de una tecnología emergente en aquel momento, su integración en la naturaleza es total, rebosante de luz, aire, paisaje y particularmente con su contacto directo con el agua. La eterna ambivalencia de Wright y su relación con la tecnología no se expresó en manera tan particular como en esta casa de la cascada, obra de una arquitectura comprometida precisamente en el diálogo y el equilibrio con la naturaleza y no en su sometimiento⁸.

**José Luis Carles
Cristina Palmese**

¹ Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the world*. Toronto, McClelland and Stewart, 1977.

² Jean-Luc Bardyn, *L'appel du port*. Grenoble, Cresson, 1993. Investigación sobre las características acústicas y la identidad sonora de diversos puertos europeos.

³ Véase Alfredo Aracil, "Jardines y otros sueños", en *La Ilusión de la Belleza. Una geografía de la estética*. Catálogo de la exposición, a cargo de Araceli Sánchez Garrido y Félix Jiménez Villalba. Alicante-Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001, pp. 51-68.

⁴ *Journal de Voyage de Michel de Montaigne* [orig. 1580-81; 1ª ed., "avec notes par M. de Querlon", Roma et Paris, chez Le Jay, 1774]. Ed. de François Rigolot. París, PUF, 1992.

⁵ Véase Alfredo Aracil, "Un poco de historia: Diseños sonoros en los jardines del Renacimiento y Barroco", *Encuentro iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*. Madrid, 14-17 de junio de 2007. Cervantes Virtual. Instituto Cervantes. Aceptado para publicación.

⁶ Hildegard Westerkamp, "Soundwalking as Ecological Practice", en *The West Meets the East in Acoustic Ecology. Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology*, Hirosaki, Hirosaki University, 2-4 de noviembre de 2006.

⁷ Murray Schafer, *op. cit.*

⁸ Para más información sobre la Casa de la Cascada pueden consultarse los textos: Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*. Bolonia, Zanichelli Editore, 1982. Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser (eds.), *Frank Lloyd Wright*. Nuremberg, Taschen, 1993. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*. Turín, Einaudi, 1983.

BERNARD COUTAZ "CREO EN EL FUTURO DEL DISCO CLÁSICO"



Fotos: Dahmane

Hace medio siglo, Bernard Coutaz fundaba en París las Ediciones Harmonia Mundi. Esta empresa es hoy no sólo el primer productor francés de discos clásicos, con unas sesenta novedades anuales realizadas en Francia y en sus cinco filiales implantadas en Alemania, Benelux, España, Estados Unidos y Gran Bretaña, sino también un distribuidor envidiado. Desde sus inicios con una primera colección consagrada a los órganos de Europa, Harmonia Mundi ha sido uno de los motores más comprometidos del movimiento barroco, apoyando y acompañando a Alfred Deller. Bernard Coutaz ha recibido a SCHERZO en la casa de labor del siglo XVII donde están instaladas sus oficinas, en mitad de los arrozales de la Camarga inundados de sol, muy cerca de Arles.

Hace cincuenta años fundaba usted Harmonia Mundi. ¿Cuáles eran entonces sus objetivos?

Tenía ganas de crear una editorial de libros. En aquella época yo era periodista y dirigía una colección de libros en las Éditions Ouvrières. Pero entonces llegó el microsuro y opté por el disco pensando que aquello iría más rápido. Consideraba que era el comienzo de un nuevo soporte. Elegí, pues, el disco y, para saber de qué se trataba, propuse al semanario *Témoignage Chrétien* un reportaje sobre las casas discográficas que estaban a punto de crearse. Era muy práctico porque todas estaban alrededor de la Place de l'Étoile. Entrevisté así a todos los presidentes directores generales de las sociedades existentes en Francia. Me di cuenta de que ninguno me había hablado de música sino sólo de presupuestos, de precios, de gestión... Pensé que yo estaba a ese nivel. Eso me dio ánimos y me ratificó en mi decisión.

¿Era usted un gran aficionado a la música clásica?

Me gustaba, sin más. No asistía a muchos conciertos ni compraba discos. El microsuro, nacido en 1954, estaba todavía dando sus primeros pasos.

¿Por qué se inclinó por el disco clásico cuando los editores independientes, Eddie Barclay por ejemplo, optaban por las músicas populares?

Mi primera propuesta fue un disco para Barclay. Para comenzar, le propuse hacer un primer disco con entrevistas a una docena de escritores. Me dijo sin dudar: “¡Adelante! ¿Qué necesita?” —“Bueno, tengo un ingeniero de sonido...”. —“¡Venga, espabile!”. Este primer proyecto estaba relacionado con el periodismo, mi oficio de entonces. Grabé a François Mauriac, Louis Massignol, etc. Pensé que también hacía falta un poco de música para que eso fuera un buen disco. Tenía por compañero al padre Émile Martin, que era sacerdote en Saint-Eustache. Compositor, tocaba también el piano. Se lo expliqué. Me dijo: “No hay problema, te voy a escribir unas melodías y yo mismo las grabaré al piano, no te costará caro”. Y así fue. Barclay publicó el disco, creo que lo vendió, y yo pensé que podía lanzarme. Comencé con un disco que está en el catálogo Harmonia Mundi desde hace cincuenta años, los *Cantos de la liturgia eslava*. Escogí ese programa debido a mi experiencia en canto gregoriano adquirida antes de hacerme periodista. La grabación ha envejecido muy bien y todavía se vende a razón de 2000 ejemplares anuales. Ya hemos vendido 225000 desde 1958.

¿Por qué abandonó el periodismo?

No tenía medios para fundar una editorial de libros —tampoco de discos, por otra parte—, y menos aún para publicar un periódico. En esa época era secretario de redacción del diario *La Croix* y no soportaba la autoridad de los redactores jefes. Habiendo tenido ya numerosos problemas con las autoridades religiosas y militares pensé que el mejor medio para estar tranquilo era ejercer una actividad donde no tuviera que depender de nadie. Comenté a mis amigos periodistas que tenía intención de fundar una editorial. Ellos escribieron sobre el asunto, lo cual me permitió recibir 1200 cartas de personas que, tras leer esos artículos, me preguntaron si podían comprar mis discos... Así soltó amarras Harmonia Mundi, en la rue Paradis de París. Esas personas eran muy simpáticas y cuando quise constituir mi empresa, les dije: “No tengo dinero, pero me gustaría fundar una sociedad. Si usted quiere adquirir una o dos acciones, a cien francos antiguos, me serviría de ayuda”. Respondieron mil comprando una, dos, incluso tres acciones.

¿Qué le impulsó a llamar Harmonia Mundi a su empresa?

Estaba familiarizado con el latín, pensaba que era una lengua universal. Y como la música clásica también es una lengua universal, que puede escucharse tanto en Dubai como en Teherán, “armonía del mundo” correspondía perfectamente a ese universo. Con mis derechos de autor y algún dinero ganado con el periodismo pude comprarme un apartamento en Suresnes, que vendí para comprar una granja que había que restaurar en Luberon. Para crear mi empresa revendí la granja y coloqué el dinero en el capital de la sociedad. Así puede asegurarme la mayor parte. Hace diez años, los accionistas agruparon más del 30% de las acciones y temiendo que, en un momento dado o a mi muerte, la sociedad pudiera ser objeto de una OPA hostil, les compré su parte con un confortable margen. El accionariado está ahora repartido entre mi esposa y mi hijo; les he legado lo máximo permitido pues ambos me han prometido que tras mi muerte continuarán con el mismo espíritu y la misma gente.

¿Cuántos eran al comienzo de la aventura?

Tres hijos. Al principio me ayudaba un equipo de una docena de estudiantes que venían gratuitamente por turnos para hacer paquetes y redactar las facturas. Yo no vendía a los disqueros sino directamente a mis 1200 clientes accionistas. 600 de ellos viven aún. Cuando les compré su parte les dije: “No nos separamos, ya formáis parte del club de fundadores”. Cada año, el

1 de enero, les envío una caja de dos o tres discos. Y ellos me escriben para darme las gracias. Son octogenarios como yo, o noagenarios. Acabé pensando que la venta por correspondencia tenía sus limitaciones y que había que encontrar el medio de vender en las tiendas. Pero, al no poder pagar a representantes, escribí a esas mil personas y les dije sí, a falta de vendedores, había entre ellos alguien que dispusiera de un poco de tiempo libre para visitar los establecimientos de su ciudad y de una o dos poblaciones cercanas. Veinte respondieron y, durante dos o tres años, tuvimos el equipo de comerciales más diplomado que pueda imaginarse: profesores de universidad, médicos, dentistas, ingenieros... Tenían tiempo y cumplieron su misión como verdaderos profesionales, visitando las tiendas, tomando nota de los encargos, enviándomelos, haciendo informes. Fue maravilloso.

¿Pudo consagrarse rápidamente a la actividad de editor de discos?

Enseguida pude tener tres o cuatro asalariados, aunque seguí haciendo trabajos en diversos periódicos durante dos o tres años hasta que decidí consagrarme exclusivamente a mi discográfica. Un año y medio después de nuestro despegue, a finales de 1959, nos instalamos en Provenza, en Saint-Michel-l'Observatoire.

La localidad de la Alta Provenza donde Pierre Boulez tuvo durante mucho tiempo su propia casa de campo.

Vivimos juntos el mayo del 68 haciendo un concurso de cocina... Yo estaba en París cuando comenzaron los disturbios. Al principio me fui a tirar piedras como todo el mundo, pero me dije: “Esto es peligroso”. Cogí mi coche y bajé hasta Provenza, lo mismo que Pierre Boulez, al que había encontrado una granja en venta al lado de nuestra casa. Los dos nos quedamos bloqueados un mes entero sin gasolina. Pudimos contarnos chascarrillos, nos reímos mucho e invitamos a concursos de cocina. Luego me las ingenié para encontrar con qué llenar el depósito de su coche para que pudiera regresar a París. Por ello me está eternamente agradecido [*risas*]. Y así fue como aceptó grabar un disco con nosotros y Jean-Pierre Rampal consagrado a Carl Philipp Emanuel Bach. Ese disco ha desaparecido del catálogo, porque los barrocos lo consideran discutible. Lo mantuvimos un tiempo pero no se vendía [*risas*]. Por el contrario, seguimos manteniendo *Domaines* con Michel Portal, que continúa vendiéndose bien. Este último disco corresponde al período en que, gracias a Pierre [Boulez], me interesé por la música contemporánea, que no

conocía. Me impuse escuchar un disco de música contemporánea cada día. Después, cuando estuve empapado, tuve ganas de grabarla. Le dije a Boulez: “¿Puedes ayudarme?” Me respondió que, personalmente, no podía porque estaba ligado contractualmente con un editor pero que, como compensación, me recomendaba a un joven director. Fue así como me puso en contacto con Diego Masson y, bajo la inspiración de Boulez y con Masson, que había fundado el ensemble Musique Vivante, hicimos toda una serie de grabaciones: Berio, con su *Laborintus 2*, Boulez, etc.

Usted es, sobre todo, uno de los pioneros en el regreso a “la autenticidad” en la interpretación de la música antigua, en particular barroca, con Alfred Deller, la Chapelle Royale, Les Arts Florissants, el Ensemble Clément Janequin, etc. ¿Cómo se orientó hacia ese repertorio?

Comenzamos con discos de órgano porque un amigo radiólogo, Pierre Rochas, pero también organólogo, conocía todos los órganos de Europa —e incluso de Manila, donde se encuentra un órgano provisto de tubos de bambú, pero que no llegamos a grabar. Considerando mis medios financieros, me aconsejó dedicar una colección a esos instrumentos, pues con un organista y un ingeniero de sonido era posible hacer un disco. Metíamos a los dos en una pequeña camioneta Citroën 2CV y se iban a Lisboa o al norte de Alemania a grabar, lo que dio origen a unos cincuenta registros de órganos históricos, con las obras que habían sido compuestas para cada uno de ellos, permitiendo utilizar sus posibilidades al máximo. Así es como publiqué un registro en el órgano de Covarrubias. Fue el comienzo de una verdadera idea directriz de colección. Ese trabajo con órganos históricos, privilegiando la sonoridad y los timbres como elementos constitutivos de la música, a finales de los años cincuenta, me hizo particularmente sensible al timbre de Alfred Deller.

¿Cómo conoció a Alfred Deller?

Con ocasión de un concierto en Aviñón. No había oído a un contratenor en mi vida. Pensé que era una buena ocasión. Con un compañero de Harmonia Mundi, uno de esos estudiantes que me ayudaban a hacer paquetes, cogí el coche para recorrer los 90 kilómetros que separan Saint-Michel-l'Observatoire de Aviñón y fue un flechazo. Subyugados, fuimos a ver a Deller al camerino, le transmitimos nuestro entusiasmo y le invitamos a comer. Aceptó y al día siguiente volvimos, esta vez con dos coches, recogimos a Alfred y su Consort y les llevamos a Saint-Michel, donde llegamos a media

noche. Comenzaron a inquietarse: habiendonos tomado por organizadores de conciertos pensaban que iríamos al restaurante de enfrente. “No, no, nos vamos a casa”. Aquello no estaba previsto, pero siempre teníamos vino y queso de cabra. Preparamos unas tortillas y pasamos una velada memorable, hasta las tres de la mañana, en que nos dijeron: “Bien, vamos a grabar con ustedes”. Deller no había hecho hasta entonces más que algunos discos en Estados Unidos para Vanguard. También él encontraba extravagante la idea de crear una pequeña discográfica cuando no se tiene dinero...

¿Cuál fue la primera grabación con Deller y su Consort?

Motetes de Tallis y Gibbons. Fue divertido porque yo acababa de enterarme de que los sindicatos obligaban a sesiones de tres horas de grabación, a condición de lograr diez minutos de música útil, y que así, a razón de dos sesiones diarias de tres horas y tres días de grabación, teníamos para llenar un disco. Le dije a Alfred: “Tenemos tres días para hacer el disco”. La primera mañana, con nuestro propio magnetófono, nos encontramos en una capilla de Saint-Michel, Notre-Dame-des-Angeles, todo un poema considerando la voz de Alfred. A las diez, comenzamos. Primera toma. Escuchamos. “¿Tiene algo que decir?” —“No”. —“Bueno. Entonces, pasamos a la segunda obra”. Segunda, grabamos. Escuchamos. “Está bien”. Etc. A las doce y cuarto no quedaba más que una obra por grabar. Entonces le digo: “Bien, si no le molesta, almorzaremos un poco más tarde, pero así lo acabamos”. “Ah no, me responde Deller, usted ha dicho tres días, así que nosotros nos vamos a hacer una excursión y en tres días, se lo prometo, regresamos para terminar”. Ese paseo le agradó tanto que le encontré una casa en venta y nos hicimos vecinos. Y como su vecindad nos complacía le propuse crear una academia de verano de música barroca, pues en el campo se aburría un poco. Hicimos folletos para invitar a los estudiantes a venir. Implantamos esta academia en Lacoste, donde dispusimos de las ruinas del castillo. Esta academia duraba un mes con unos cincuenta jóvenes: cantantes, contratenores, gambistas y, por desgracia, flautistas de pico (desde entonces, detesto la flauta de pico) [risas]. Hasta allí fue René Jacobs, en pantalón corto y el pelo muy rizado, para seguir los cursos de Alfred Deller. Cuando quiso grabar, con toda naturalidad, dijo: “Puesto que Alfred Deller está aquí, yo también quiero”. Hace treinta años que dura esto.

¿Podía ofrecer buenas condiciones econó-

micas a los artistas?

No. Pero Deller tenía una auténtica condescendencia, una verdadera gentileza, lo que hacía que no exigiera cachés elevados y tampoco demasiados medios. Así, por ejemplo, la ópera de Purcell *King Arthur* fue grabada con cinco instrumentistas, uno por atril. Ese *King Arthur* todavía está en catálogo y ha sobrepasado los 20000 ejemplares vendidos. Deller es hoy más que un mito, un fenómeno. En el Instituto Nacional de lo Audiovisual (INA) se ha encontrado una entrevista realizada en Inglaterra en la que Alfred Deller explica lo que hace, cómo lo hace, por qué lo hace. Es magistral. Tanto que he solicitado hacer un DVD y espero que todos los músicos lo vean: Es una fabulosa lección de música. Deller tiene una elocución fácil, es inteligente y sabe expresarse con claridad. No es casual que Gustav Leonhardt dijera que su principal maestro fue Alfred Deller. Y es verdad, es un maestro.

¿Cómo descubrió Deller la voz de contratenor?

Era algo inédito en la época. La encontró por sí mismo. Lo cuenta en ese filme. Él tuvo consciencia de que podía conservar su voz de soprano y, desde entonces, pudo hacer todo lo que quiso. Era un músico gigantesco. Y además, un actor. Si me hubiera pedido que le llevara la maleta o que le sacara brillo a los zapatos lo hubiera hecho. Yo era su *fan* número uno, asistía siempre que podía a sus conciertos. Cinco o seis años antes de su muerte tuvo un pequeño problema de salud que le impidió producir cierta nota grave. Pero no se disgustó por eso sino que, de acuerdo con la viola da gamba, cuando la nota aparecía, con un gran gesto, no cantaba y la viola restablecía la nota en medio del discurso; nadie se daba cuenta. Dominique Visse ha sido uno de los estudiantes de esa academia. Aquellos veranos eran maravillosos, muy emocionantes. Era en el campo, comíamos y bebíamos bien.

En un momento dado se lanzó a la edición de libros.

Sí, al final. Y la empresa se llamó Éditions Bernard Coutaz. Quería diversificar mis actividades hacia el libro y deseaba montar un departamento de promoción. Con esa perspectiva organicé en París una reunión con una decena de editores, entre ellos nuestros vecinos de Actes Sud: “Tenemos una red de comercialización de discos donde podríamos vender libros, así que si ustedes quieren...”. —“Usted sabe vender discos, pero los libros... no es lo mismo”. Y no quisieron unirse. Decidí publicar libros y venderlos yo mismo. Nos lanzamos, pero con los



mismos comerciales que para los discos. No se vendieron lo suficiente y tuvimos que parar. Pero no reniego de nada de lo que publicamos, sobre todo de una colección consagrada a la vida musical de diferentes ciudades; hemos dedicado una colección al ballet, con Martha Graham, Merce Cunningham, etc., una colección de literatura anglosajona y otra de ensayos. Desde entonces, hemos desarrollado el departamento de promoción y distribución de libros y hoy las Éditions Philippe Piquier forman parte del grupo Harmonia Mundi y representamos a unos cincuenta editores francófonos. Tanto que el libro representa el 40% de nuestra cifra de negocios en Francia.

Su red de tiendas Harmonia Mundi no cesa de crecer.

Tenemos 44 tiendas en Francia y 3 en España: Gerona, Santander y Madrid. Las tiendas francesas representan el 26% de nuestra cifra de negocios, y las tres tiendas de España el 22%. Allí vendemos exclusivamente nuestra producción y los sellos distribuidos.

¿Y en la red?

En España, tenemos nuestra propia tienda *on line*, pero en Francia vendemos a través de Amazon y otros.

¿Cuántas personas trabajan en Harmonia Mundi?

260 en Francia, de ellas 38 en Arles. También hemos hecho un esfuerzo en librerías, donde hemos instalado pequeñas áreas. Pienso que los clientes susceptibles de comprar un

disco clásico también son lectores. Van, por tanto, a las librerías y si ven discos los compran. Hemos implantado algo más de 200 puntos de venta en librerías, que hemos equipado con un *stand* y un punto de escucha con dieciséis títulos que renovamos cada mes. De acuerdo con las librerías, proponemos una mayoría de clásica y un poco de jazz.

¿Cómo escoge los sellos que distribuye?

En función de la calidad de su producción y con una cierta constancia en no ceder a la facilidad. Igualmente en complementariedad con nuestra propia producción, aunque a veces haya coincidencias. También hemos recuperado hace diez años el sello Le Chant du Monde.

¿No repartir dividendos a los accionistas le deja también la libertad de reinvertir sus beneficios en producciones más costosas que no hubiera podido realizar?

El hecho de reinyectar, año tras año, la totalidad de los beneficios en la sociedad nos da cierta seguridad financiera, porque no dependemos de ningún inversionista ni de ningún banco. Esa relativa seguridad nos permite invertir, dar libertad al productor más allá de la recomendación de "hacer buenos discos".

¿Cuando habla de confiar en sus productores quiere decir que les da plena libertad en la elección de obras y artistas?

El más importante de nuestros productores es Eva Coutaz, mi esposa. Tiene toda mi confianza, puesto que me casé con ella, y lo hace bien. Ha demostrado sobradamente su capaci-

dad profesional. Mantiene muy buenas relaciones, severas pero buenas, con los músicos y pasa más de la mitad de su vida asistiendo a sus conciertos para testimoniarles nuestro interés por lo que hacen. Les dice lo que piensa. Cuando un músico se entusiasma por una obra, y tiene ganas de grabarla, comienza por seguirle a los conciertos y cuando está madura la grabamos.

Cuando Philippe Herreweghe, al que sigue desde hace mucho, se decidió por Bruckner después de haber grabado Lasso, Bach y los barrocos, ¿lo juzgó creíble en el repertorio romántico?

Le otorgamos nuestra confianza. Habíamos grabado las cantatas y oratorios de Bach, la música del Renacimiento, y cuando tuvo necesidad de un poco de aire, dijo: "Me gustaría grabar Bruckner" —"Ah, bueno, Bruckner, ¿por qué no? ¿Quieres hacerlo? Entonces, vamos a escucharlo en concierto... No está mal...". Y lo hemos hecho. Cuando Alexandre Tharaud nos propuso grabar Couperin en un Steinway, los viejos barrocos pensaron: "Glup". Pero él quería hacerlo y lo hicimos. Y ese Couperin suena como algo nuevo.

¿Cuántas producciones nuevas emprende cada año?

Sesenta. Unas cuarenta en Francia, unas quince en Estados Unidos. Con Josep Pons, el Cuarteto Casals y Perianes procuramos dar un color hispano a nuestra filial española.

Usted es fiel a sus artistas, como Philippe Herreweghe, William Christie, etc. Les acompaña desde hace mucho tiempo,

pero también están los jóvenes que continúa descubriendo.

Hoy ya no tenemos necesidad de ir a la búsqueda de nuevos talentos. Vienen ellos a nosotros, e incluso los viejos talentos vuelven. Como las multinacionales no satisfacen el gusto de los músicos, éstos les abandonan. Uno que nos dejó por un puñado de dólares fue el contratador Andreas Scholl, pero cuando comprobó el poco interés que en otros lugares se daba a la música regresó. Andreas Staier o Matthias Goerne han venido a nosotros. Goerne nos propuso hacer Schubert y tenemos un programa con él de 17 discos Schubert, con pianistas diferentes que él mismo elige. Nunca hubiera pensado en ir a buscar a Matthias Goerne. Cuando supe que venía, pensé: "Lo lamento, pero es usted demasiado grande para nosotros". Pero precisamente porque sabe que amamos la música y lo que él hace, estamos muy orgullosos y felices de acogerle.

¿Cuántas grabaciones ha realizado en cincuenta años?

No llevo la cuenta. Setecientas... Ochocientas... Mil... No lo sé. Algunas, poco satisfactorias, están olvidadas. Sobre todo al comienzo, que era más complaciente. Pero desde que Eva gobierna la producción, hace ahora treinta y cinco años, hemos tenido tiempo de ponernos de acuerdo en los principios [*risas*]. Al comienzo le pedí que fuera nuestra responsable de prensa, lo que desde una localidad de la Alta Provenza no era lo más práctico. Ella hizo lo que pudo; participó mucho en aquella época en dar a conocer a nuestros músicos y, poco a poco, de academia en academia, con Deller y Kenneth Gilbert, comenzó a interesarse por la música y ahora es apreciada, como declaraba el titular de un diario alemán que le dedicaba un artículo: "Eva Coutaz, la reina de la música clásica en Berlín". Estoy muy orgulloso de ella.

¿Qué encuentros con músicos le han marcado más, además de Deller y Boulez?

Boulez me ha impresionado mucho... Christie, para el repertorio musical francés. *Atys* de Lully fue un enorme éxito, y todavía continúa. Christie ha sido muy importante y un gran amigo. Jacobs, Herreweghe... ahora hay otros nuevos, como Staier, y hay jóvenes talentos para los que hemos hecho un primer disco a modo de tarjeta de visita; Alexandre Tharaud, Isabelle Faust, que continúan en nuestra casa y son maravillosos.

¿Les da usted carta blanca?

Salvo si tienen una idea un poco extravagante, pero Eva arregla la cuestión. En general, respetamos sus deseos. Por ejemplo, cuando Herreweghe tenía

muchas ganas de hacer Kurt Weill. Habiéndole escuchado y apreciado en concierto, nos dijimos ¿por qué no? Nosotros no tenemos director de *marketing*. La dirección artística que encarna Eva está al servicio de los músicos para servir la trayectoria de su carrera, no para imponerles una carrera.

¿Qué piensa del porvenir del disco?

Soy optimista. En nuestra compañía las ventas aumentan. De una parte, porque con la mayor esperanza de vida cada vez hay más gente que, habiendo descubierto la música clásica hacia los treinta o cuarenta años, todavía tienen otros cuarenta años por delante para escucharla. El público potencial va en aumento. La producción es posible, por poco que no se esté sediento de beneficios inmediatos. Por el contrario, la guerra de los precios, que siempre es posible en el disco mientras en el libro se ha atajado, ha hecho que hayan ido a la baja. Los disqueros independientes que sólo vendían discos ya no han tenido margen suficiente para vivir; o han cerrado o se han declarado en quiebra. Antaño teníamos unos 2500 puntos de venta especializados en el disco y hoy día, si acaso, quedan 100.

Esto es válido para Francia pero, ¿es un fenómeno mundial?

Es similar en todas partes. Aún es peor en los Estados Unidos, un poco menos en Alemania y en Holanda, parecido en España y en Bélgica... Están la Fnac, El Corte Inglés, etc.

Producir un CD se considera menos costoso que un LP. ¿Qué hay de verdad en eso?

Hay que distinguir continente y contenido. El material, el acto de fabricación del soporte físico, no cuesta nada o muy poco. El vinilo era un poco más caro. Pero lo que determina el precio de un disco es el coste de la grabación y de la producción. Actualmente hemos llegado a esta paradoja: Harmonia Mundi, sociedad de tamaño medio, produce más novedades clásicas que una multinacional como Universal. Como el disco no es rentable a corto plazo, no tienen paciencia para esperar. Nosotros no hacemos recopilatorios ni *cross over*. No buscamos la rentabilidad inmediata. Con sus catálogos, que a menudo están amortizados o libres de derechos, pueden vender un disco a 5 euros. De repente, les importa poco reventar el mercado del disco.

¿Cómo puede creer todavía en la venta de discos, con una red que parece agotada?

Bueno, nosotros fabricamos nuestros puntos de venta: tenemos nuestra red de 44 puntos de venta y hemos creado más de 200 puntos de venta en librerías, que representan el 10% de nuestra cifra de negocios, a lo que hay que añadir el 26% en nuestras tiendas.

Lo que supone nada menos que el 36%. **¿Cómo contempla el futuro de las grabaciones en disco clásico?**

Creo en él. No concibo en absoluto su muerte. En 1995 leí los primeros artículos, tanto en Inglaterra como en Francia, de profetas que anunciaban que en 2006 se habría terminado con el soporte físico y que todo pasaría por Internet. Pues bien: 2006 pasó, estamos en 2008 y la venta por descargas no representa más que el 5% del total. Y eso incluida la música pop, que se descarga más fácilmente. En clásico, el 2% como máximo, el resto corresponde al soporte físico. Pienso que mientras no nos convirtamos en extraterrestres dotados sólo de grandes orejas y tengamos ojos para ver y manos para tocar, nos gustará mirar un objeto, tocarlo y llevarlo a nuestra casa. La prueba es que garantizamos las ventas en todos los conciertos de nuestros artistas, tanto de nuestro sello como de los distribuidos en Francia, en un porcentaje del 20% del público. En las *Folles Journées* de Nantes, en 2007, hemos vendido 22000 discos en tres días. Lo que prueba que no sólo hay un público para la música clásica sino también que compra discos. La música clásica necesita un tiempo de escucha, no es cuestión de zapear como con otras músicas. Incluso fregando los platos, hay que buscar el comienzo de un corte y tomarse el tiempo para escucharlo. Pero yo no soy un misionero, a mí no me paga el Estado para ayudar al Ministerio de Cultura. Nosotros hacemos un producto, grabamos obras con intérpretes que nos entusiasman e intentamos compartir nuestro entusiasmo a los que lo deseen. El gran público no es lo nuestro. Por el contrario, estoy luchando por reconstruir una red de disqueros independientes. Por ejemplo, acabamos de participar en la organización del Club de los Cien, selección de cien disqueros independientes en Francia, a los que vamos a mimar enviándoles discos en primicia, material de promoción e invitándoles a los conciertos para fidelizarlos.

Para el 50 aniversario de Harmonia Mundi ha editado una caja especial. ¿Qué contiene?

Esta caja propone tantas obras completas como años tiene nuestra casa: 50 años, 50 obras. Pero no tiene más que 30 discos porque hay obras cortas. Son 50 hitos que han marcado nuestra historia de forma significativa: *Atys* de Lully, las *Pasiones* de Bach, etc. Hemos publicado 44000 cajas, que se han agotado en dos meses.

Bruno Serrou

Traducción: Juan Manuel Viana



YAMAHA

www.yamaha.es

CARLOS SANDÚA

“LA MÚSICA RENACENTISTA APELA AL SENTIMIENTO”

Nacido en Pamplona en 1972, Carlos Sandúa se forma musicalmente con los Niños Cantores de Navarra.

Posteriormente estudia en San Sebastián y en Londres antes de fundar en 1998 La Trulla de Bozes, conjunto con el que ha conseguido un fulgurante y amplio reconocimiento internacional y que se ha convertido en referencia indiscutible en la interpretación de la polifonía vocal del Renacimiento español.

¿Cómo surge la idea de crear un grupo como La Trulla de Bozes?

Fue en 1998. Yo llevaba ya cinco años estudiando en Londres y surge por una necesidad propia, personal, y también por una necesidad de dar a conocer la música española del Renacimiento, que hasta entonces prácticamente sólo se conocía a través de las interpretaciones de Jordi Savall y de algunos conjuntos ingleses. Sentíamos que teníamos que rellenar ese hueco y que un grupo de polifonía con pocas voces podría contribuir a renovar un poco la idea que en el mundo había de la música del Renacimiento español.

Existía en cualquier caso una tradición importante entre los coros ingleses de interpretar a compositores como Victoria o Guerrero y también otra, aunque quizá menos importante, entre grupos continentales. ¿La Trulla arranca con algún modelo concreto a imitar?

Tenía algunas cosas claras, pero sobre todo respecto a aquello a lo que no quería parecerme. Pero no lo tenía todo tan definido, como para decir vamos a lograr justo esto. Las cosas se han ido consiguiendo a través de los años. Hemos ido encontrando poco a poco nuestro camino, nuestra forma de hacer, de frasear, de respirar, en definitiva, de sonar, exactamente igual que pueda hacerlo un cantante de forma individual. Lo que sí tenía absolutamente claro era que el grupo tenía que estar formado por intérpretes españoles, porque íbamos a afrontar, en primer lugar y sobre todo, un repertorio paralitúrgico y después también queríamos meternos en repertorio profano. Luego hemos



hecho un poco de todo, pero era muy importante poder decir con propiedad el latín a la castellana, tener un buen castellano y que las voces empastasen mínimamente, pero nada más, en ningún momento yo me planteé si quería que el grupo sonase como el Hilliard o como el Clément Janequin, el sonido lo hemos ido construyendo partiendo de cosas muy simples y elementales.

Pues el grupo consiguió enseguida su sonido, porque en 2000 se impuso ya en dos de los más importantes concursos de música antigua del mundo, en Amberes y Brujas, y dos años para un grupo de polifonía por completo nuevo es muy poco tiempo...

Sí, es verdad, enseguida encontramos la fórmula de un modo de hacer personal y consistente, y creo que en ello influye de forma decisiva el hecho de que prácticamente todos los miembros del grupo fuimos niños cantores. Esto es una base importantísima, que tienen muchos conjuntos europeos, sobre todo los ingleses, pero por norma no los españoles. Además, cuatro de los componentes habíamos trabajado ya juntos durante varios años, porque el grupo surge en realidad del circuito de la música antigua navarra. Y por último, otro factor fundamental: el trabajo. Nos tiramos unos meses estudiando y ensayando de forma frenética, en sesiones auténticamente maratónicas, agotadoras, pero que a la postre nos sirvieron para sentar unas bases muy sólidas sobre las que construir nuestro propio sonido. Después ha habido algunos cambios de elementos en el grupo, pero la base era ya tan fuerte que los acoples que se fueron haciendo fueron relativamente fáciles de encajar.

¿Por qué apuesta La Trulla desde el principio por la figura de Francisco Guerrero?

Nos venía muy bien al principio por nuestra idea de hacer música paralitúrgica en castellano. Además es una música muy sentida, muy honda y a la vez muy atractiva para el público y por eso la escogí, junto a la de Mateo Flecha, para presentarnos en los concursos de Amberes y Brujas. En el fondo, Guerrero es el madrigalista español del XVI, y con él hemos desarrollado un trabajo muy intenso hasta convertirse en nuestro verdadero santo y seña y hasta la grabación de ese disco de *Canciones y villanescas* para la colección de la Junta de Andalucía con el que estamos muy satisfechos.

Guerrero estaba considerado desde hace mucho tiempo como parte de esa gran trilogía de la música española del Renacimiento, junto a Victoria y Morales, aunque siempre se lo tenía por un compositor algo menor con respecto a los otros dos, era un

músico más doméstico por decirlo de algún modo. Desde su punto de vista, ¿qué lugar ocupa Guerrero hoy en el panorama de la polifonía internacional?

Creo que su caché ha subido muchísimo y me gustaría pensar que nosotros hemos tenido algo que ver en ello. En especial desde el aniversario del 99 han aparecido una serie de publicaciones muy importantes, como las de Herminio González Barrionuevo, que hizo un fantástico trabajo de recopilación, o Juan Ruiz Jiménez. Creo que todo eso ha hecho que su figura sea más conocida y se haya puesto algo más de moda en todo el mundo, aunque grupos extranjeros ya lo habían trabajado, como el Coro de Westminster que grabó las misas. Toda la escuela andaluza es fundamental para entender el Renacimiento español, pero dentro de ella Guerrero es una figura de primerísimo nivel, y además tiene una personalidad muy definida, ya que no está al auspicio de los flamencos, como Morales, ni al de los italianos, como Victoria, porque aunque de Victoria se haya destacado siempre su misticismo, yo pienso que es un misticismo más bien ficticio, porque lo cierto es que su música resulta claramente italianizante.

¿Hay un sonido español para la música española?

Creo que sí. Yo me tiré cinco años viviendo en Inglaterra y para mí es muy evidente que la forma que los grupos ingleses tienen de trabajar sobre el Renacimiento español está marcada por la tradición de sus propios compositores. Es como si nosotros nos pusiésemos a cantar ahora a Orlando Gibbons, por ejemplo.

¿Y en qué aspectos prácticos se manifiesta esa diferencia?

Hay un sustrato cultural diferente y eso se transmite y se aprecia, aunque ponerlo en palabras no sea fácil, porque además hay cosas que en realidad no se pueden explicar. De cualquier modo, lo intentaré. En primer lugar, y parece evidente, el idioma: la forma de decir y declamar los textos, y no sólo por la pronunciación, sino por los matices y la riqueza de las palabras, es decir, por toda la cultura que está detrás de ellas, crea diferencias muy notables y fácilmente apreciables. Después, un grupo inglés, por ejemplo, tenderá siempre a una lectura vertical de la música, mientras que los italianos forzarán su horizontalidad y los españoles no seremos ni tan verticales como los ingleses ni tan horizontales como los italianos. A los grupos españoles nos cuesta no hacer un sonido redondo, pleno, igual que los ingleses, pero ellos lo basan casi todo en esa redondez a ultranza, mientras

que nosotros no sacrificamos otros aspectos, como la individualidad de las voces. Y no quiero dejar mal a los vopos ingleses, que son fantásticos en muchas otras cosas, por ejemplo en afinación, mientras que a lo mejor los grupos españoles no somos tan precisos en ese aspecto. En el fondo, es un sistema de balanzas, lo que pones de una parte tienes que quitarlo de otra para que la balanza se equilibre, y por razones que, como digo, son difíciles de explicar, se han creado tradiciones distintas que, sin generalizar, tienen que ver en gran medida con la cultura. Hay otras diferencias, como la altura del diapason: nosotros respetamos mucho a los compositores y transportamos abajo para transmitir el carácter de la música, mientras que los grupos ingleses buscan más la brillantez y tienden a interpretar la música con claves altas o transporte arriba. Se olvidan del compositor y de la gravedad que habitualmente tiene la música española para conseguir un sonido más espectacular. Y cuando hablo de gravedad lo hago en el sentido renacentista, es decir, un motete grave es un motete solemne, un motete hondo. En ese sentido los grupos ingleses son siempre barroquizantes, buscan el artificio.

Desde el punto de vista profesional, ¿es un buen momento para un conjunto de polifonía renacentista?

Ese es un tema muy largo y muy curioso. Vivimos en una época en la que se demanda fundamentalmente la artificiosidad. Por eso el barroco se vende muy bien. Pero el hombre moderno necesita también de la introspección y de la contemplación, y la música renacentista te permite esto, te permite contemplar y te permite recrearte. Sin embargo, este cuerpo filosófico puede asumirse también desde otros puntos de vista. En la vanguardia artística contemporánea tenemos en música a un Arvo Pärt, en videoarte a un Bill Viola, en escultura a un Richard Serra, muchos artistas que se sitúan en contra del barroquismo, de lo recargado, de lo artificioso, del adorno fácil. Separar en la sociedad de hoy sentido de sentimiento es muy difícil. La música renacentista no apela al sentido, sino al sentimiento, mientras que el hombre moderno todo lo filtra a través del sentido. Es una cuestión larguísima para debatir, pero yo creo que el hombre actual necesita y reclama un espacio para la introspección y la contemplación. La película *El gran silencio*, sobre la vida en un monasterio cartujo, ha sido por ejemplo un éxito extraordinario en Francia y Alemania. Y eso nos está diciendo que el hombre demanda esos momentos de reflexión

y de interiorización.

Eso que comenta es interesante, pero mi pregunta no iba exactamente por ahí. Quería saber si los programadores de festivales y ciclos, los responsables de las discográficas dan a la polifonía el espacio que necesita un conjunto como La Trulla.

En España se está viviendo un claro retroceso. Hubo un momento muy bueno a principios de los 90, aprovechando el tirón del Quinto Centenario, y la cola de ese fenómeno nos pilló a nosotros en nuestros comienzos, pero ahora es más difícil, porque se busca y se programa más, como digo, el artificio.

¿Tanta regresión como para poner en peligro un grupo tan consolidado como el suyo?

No, de momento, por fortuna, no. Lo cierto es que los proyectos van surgiendo y tenemos muchos y muy ilusionantes. Hay mucho trabajo por hacer y, salvo que cambiasen de forma dramática las cosas, vamos a seguir dedicándonos a esta música. Las bases del sonido del Renacimiento español están asentadas en un paradigma que no siempre responde a lo que nosotros pensamos que era la realidad y todas las aportaciones que podamos hacer vamos a seguir proponiéndolas, eso seguro. Antes de afrontar un repertorio nuevo suelo escuchar todo lo que se ha hecho al respecto y sólo si veo que nosotros podemos aportar algo diferente y valioso nos metemos en él. Ese es nuestro modo de trabajar y, como le digo, vamos a seguir así.

¿Cómo ve el panorama de recuperación de patrimonio en España?

Está mejorando muchísimo. El problema es que muchos de los trabajos que se han hecho en los últimos 40 años se han quedado en el papel. Los *Monumentos de la Música Española* del CSIC, por ejemplo, pueden tener sus fallos, sus cosas, pero es un trabajo monumental, de referencia, imprescindible, pero está básicamente en el papel, ni está en registro fonográfico ni está sonando en iglesias o salas de concierto. Así que, para empezar, hay un trabajo grandísimo por hacer con música ya editada en los años 60 y 70. Y es cierto que ahora se está recuperando mucha nueva música, que los musicólogos españoles están haciendo un gran trabajo, pero creo que hay mucho material en el soporte papel que ha caído en el olvido, y quizá habría que empezar por ahí, por aprovechar el trabajo que ya está hecho.

¿Qué le sugiere a usted el concepto de "autenticidad"?

Para eso tengo que poner un ejemplo que siempre utilizo y que tiene que ver con la pintura y con las estu-
pendas escuelas de restauración que



LA TRULLA DE BOZES

hay en España. Qué sucedería si restauramos un Tiziano, un Bosco o un Van der Weyden con acrílicos, con los medios que tenemos ahora a nuestro alcance, porque nos resultan los colores más vistosos, con mayor carga de pigmento, más susceptibles a la luz... Pues sucede que estamos traicionando la obra original, ni más ni menos. Igual veo yo la música. Por ejemplo, en el caso de la sonoridad cabría hablar de la técnica vocal. Hay muchos tratados que nos dan pistas sobre cómo se podría cantar en la Catedral de Sevilla, con qué volumen, qué número de voces, qué proyección. Tenemos información iconográfica sobre la colocación de los cantantes, su disposición... Y esto es sólo el aspecto más superficial de la cuestión. Luego tendríamos el *tactus*, el transporte, la elección de los instrumentos, la elección del tipo y el número de voces, siempre que se pueda, claro está... todo eso junto es lo que determina la autenticidad de una interpretación.

No es mal ejemplo el de la Catedral de Sevilla. Hace unos meses escuchamos allí a Doulice Mémoire y cuando cantaban a *cappella* no se les oía. Es obvio que Guerrero no escribió su música para ser cantada a voz por parte. ¿Eso le causa algún conflicto con esa idea de la autenticidad que acaba de desarrollar?

Por eso decía que determinadas cosas "cuando se pueda", porque la formación de un grupo no puede estar supeditada al lugar donde se programen sus conciertos. A mí, por ejemplo, me encantaría poder contar con voces de niños, pero hoy en día llevar a

niños por ahí, viajando con los tutores y demás, es muy muy complicado, y el trabajo diario de tu grupo no puedes hacerlo peligrar por cuestiones de ese estilo, entonces pues... tienes que adaptarte y escoges en lugar de los niños una voz de soprano.

Tampoco le causa ningún problema usar a mujeres, claro está.

No. Que se entienda la música también es muy interesante, que se entienda cada timbre individualizado. Poner a dos contratenores haciendo las dos partes del *cantus* es posible (y de hecho hacemos algunos programas sólo con voces masculinas), pero tampoco cambiaría tanto, es una cuestión más bien superficial, que no atañe al fondo de la música en sí. Nosotros normalmente transportamos la música abajo, tratando de respetar la idea original y el diapason del compositor, y lo hacemos siempre que nos lo permitan las obras y los límites de la tesitura de la soprano, por supuesto.

¿Y qué piensa de esa opción de hacer interpretaciones orientalistas, a lo Marcel Pérès, no sólo en el terreno del canto llano, sino en el de los polifonistas de los siglos XV y XVI como plantea ya algún que otro grupo?

Allá cada cual, mientras no lo llamen interpretación histórica...

¿Ese tipo de interpretaciones no tiene entonces para usted ningún fundamento histórico?

No. Absolutamente nada.

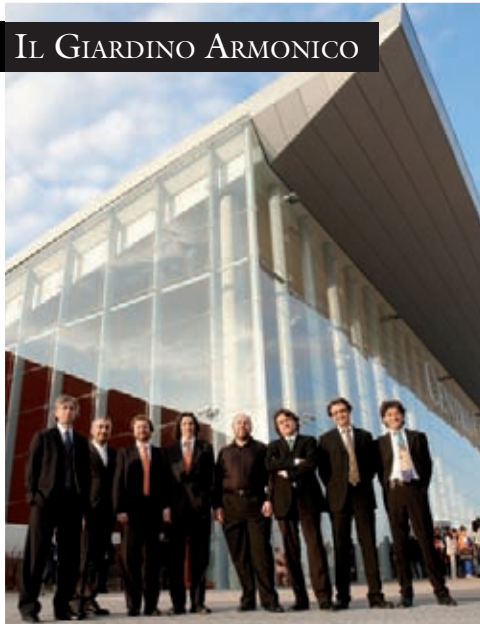
¿Así de radical?

Así de radical.

Pablo J. Vayón

Artistas en Residencia en el **CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES** Valladolid

IL GIARDINO ARMONICO



GIDON KREMER



ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN



JERUSALEM QUARTET



LA ORQUESTA NACIONAL REPUBLICANA

No cabe duda de que, a la hora de conmemorar aniversarios, el historiador se resigna modestamente a que los titulares pierdan los matices. No nos demoraremos en otros factores que convierten este tipo de celebración en asidero donde cuelgan, legitimados por la exactitud de la fecha, lo pertinente y lo extemporáneo. En todo caso, hay un desenlace más que probado: los medios masivos y los políticos modulan su interés mirando al calendario. Calcúlese lo que eso significa cuando hablamos de una formación musical como la Orquesta Nacional de España. Setenta años justos nos separan de su nacimiento. O al menos, eso era lo convenido hasta no hace mucho.

Leamos lo que dice el *Diccionario de la música española e hispano-americana*: “La idea de la creación de una orquesta de carácter nacional empezó a tomar forma en 1938, cuando el Gobierno de la Segunda República constituyó un primer grupo sinfónico que se presentó en Barcelona”. La cita será breve, pero no parece imprecisa. Así, el progreso de la formación queda justificado en los siguientes términos: “Durante la Guerra Civil y entre 1940 y 1942 coexistieron dos orquestas, cuya unidad definitiva, respaldada por una consideración de carácter oficial, tuvo lugar en 1942, mediante la fusión de la Orquesta Filarmónica de Pérez Casas y la Sinfónica de Arbós. Era por entonces Comisario de Música Joaquín Turina, quien impulsó la definitiva consolidación de la agrupación sinfónica nacional como ONE”. Ya tenemos aquí el dato que importa, relativo al concierto inaugural. Dicha velada tuvo lugar en el Teatro María Guerrero de Madrid el 31 de marzo de 1942. Su director, el portugués Pedro de Freitas Branco, frecuentó el atril de la ONE durante los años siguientes, al igual que Eduardo Toldrá, Enrique Jordá, Ernesto Halffter, Jesús Arámbarri y José María Franco.

Como se sabe, estos acontecimientos ya han sido descritos por los cronistas musicales. Sin embargo, el suelo histórico que sostiene a la ONE nos reserva una conmovedora sorpresa. Crucial, en todo caso, para recuperar la memoria de otro ilustre antecedente, que en cierto modo viene a adelantar el origen de la formación, proporcionándole identidad republicana.

Las huellas del pasado

Avanzamos un dato que figura en el primer número de la revista *Música* (Consejo Central de la Música, Barcelona, enero de 1938), y se refiere a la creación de la Orquesta Nacional de Conciertos por Decreto de 28 de octubre de 1937, publicado en la Gaceta de 31 de octubre de 1937, por la Dirección General de Bellas Artes. El Ministro de Instrucción Pública era



Bartolomé Pérez Casas

Jesús Hernández y el Director General de Bellas Artes, Josep Renau, cuya decisiva labor como gestor y promotor musical queda ensombrecida por su faceta gráfica.

Es fácil imaginar que un país menos olvidadizo, y más sensible por lo que a sus artistas se refiere, ya habría aclarado esa parte de su Historia con notas a pie de página. Es normal, en consecuencia, que más de un quijotesco investigador se tome la molestia de verificar momentos de nuestro devenir que, como éste que nos ocupa, son ignorados por el entorno académico e institucional.

Descifrada apropiadamente, la pesquisa documental sobre la Orquesta Nacional de Conciertos tiene un componente íntimo de justicia poética.

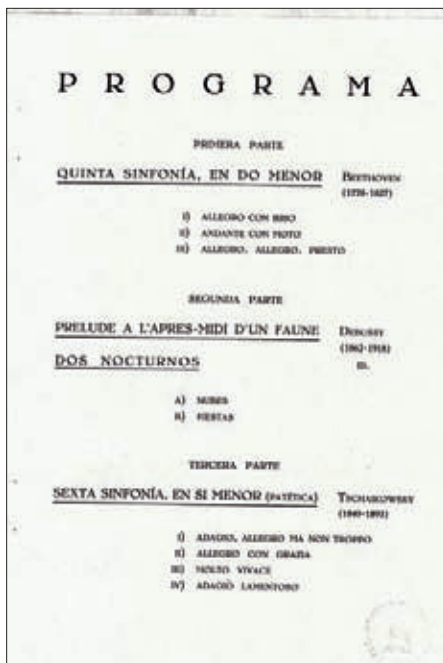
Los inconvenientes para contar bien un hecho del pasado son múltiples y azarosos, pero el principal de ellos es no dar con la fuente adecuada. Se tuvo la primera noticia sobre la Orquesta Nacional republicana en 1978. Fue Oriol Martorell quien dio a conocer el tema, luego plasmado en el artículo de Llorenç Barber *La música española durante la guerra del 36* (*Ritmo*, n.º 483, Madrid, julio-agosto de



Enrique Fernández Arbós

1978). De acuerdo con el impulso de la Transición, ahí todavía se entremezclaban los olvidos y las reivindicaciones, pero de esas primeras noticias nacería el interés que, años después, pondría en marcha esta investigación.

Como suele suceder, la sugerencia definitiva partió de un trabajo previo. En este caso, leer y tratar a Martorell fue como subir en un globo sin lastre. Martorell era autor de una tesis monumental, organizada en cuatro tomos, *Mig segle de simfonisme a Barcelona. 1920-1970* (Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona. Barcelona, 1977), a partir de la cual realizó artículos tan esclarecedores como *La música simfònica a Barcelona durant la guerra (L'Avenç, mayo de 1979)*. Dada su trayectoria —el lector ya lo intuye—, Oriol Martorell era la personalidad idónea para establecer el recorrido de la Orquesta Nacional de Conciertos. Fundador de la Coral Sant Jordi, presidente de la Federació Catalana d'Entitats Corals, promotor junto con otros de la Confederación Coral Española y catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Barcelona, fue además un historiador sensible, comprometido con la catalanidad



Las tres primeras páginas del programa del concierto de presentación

y el republicanismo.

Documentos para la Historia

En su monografía, Martorell desmiente todas las referencias históricas que sitúan el origen de la Orquesta Nacional en una orden ministerial del 12 de junio de 1940. Según nos dice, la formación “con criterios estructurales que fueron prácticamente copiados años más tarde”, ya había sido creada en 1937 (véase el decreto que citábamos más arriba) y tenido una vida pública en Barcelona, entre el 8 de abril de 1938 y el 6 de enero de 1939. Documentos no faltan: el segundo número de *Música* (febrero de 1938) recoge el nombramiento de los profesores que formaron la Orquesta, de acuerdo con la Comisión nombrada al efecto, por orden ministerial de 2 de diciembre de 1937. Lo firma Wenceslao Roces, subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, de cuyo puño leemos “Este Ministerio ha resultado que todos los Profesores [...] deben estar en Barcelona a disposición del Consejo Central de la Música, con la atención debida” (resolución ministerial del 2 de febrero de 1938).

Esta Orquesta Nacional de Conciertos republicana, nos dice Martorell, acompaña al Gobierno Central cuando éste se instala en Barcelona. Muchas veces, la formación adopta por nombre abreviado el de Orquesta Nacional, idéntico al que “en un principio se va a dar a la creada —o recreada— en 1940 y que pocos años más tarde adoptará la actual ONE”. Por supuesto, prosigue el estudioso, estas variantes nominales “carecen de importancia de cara a la realidad de los hechos y de cara a la total identificación y depen-

dencia de ambas corporaciones”.

Como ya se apuntó, se quiso respaldar y enriquecer el estudio de Martorell con pesquisas propias. Y así, poco a poco, se reconstruyó la investigación del predecesor como quien sigue una pista vertiginosa. Se repasaron los programas de mano de los conciertos de la Orquesta que se conservan en los anaqueles de la Biblioteca del Palau de la Música Catalana. Asimismo, se descubrió un programa del concierto celebrado el 19 de octubre de 1938 con la actuación de Pau Casals (su última actuación como cheflista en Barcelona) en la exposición de obras del fotógrafo Agustí Centelles, organizada en el Palau de la Virreina en enero de 2007 (el programa original está depositado en el Archivo de la Fundación Pau Casals). Este descubrimiento abrió una interrogante sin respuesta por ahora. ¿Cuáles fueron los programas que manejó Martorell? Para reflejar datos tan específicos, éste tuvo que manejar una colección completa de los programas. Pero, ¿en qué lugar?

Se arriesga una teoría: Martorell no basó su estudio en la documentación que se guarda en el Palau. Tampoco es probable que recurriese al Archivo del Liceo o que manejase los programas que están disponibles en el Legado Mompou, ahora en proceso de catalogación en la Biblioteca de Cataluña. Es casi seguro que los programas estudiados por Martorell perteneciesen al patrimonio familiar. Su padre, conviene no olvidarlo, fue el lingüista Artur Martorell, un intelectual melómano que, al igual que muchos en su generación, disfrutaba coleccionando este tipo de documentos. En todo caso, los papeles del historiador se encuentran en la Uni-

versidad Central de Barcelona. Por consiguiente, para que esta referencia erudita se convierta en certeza es allí adonde convendría acudir.

En la Biblioteca Nacional, se consultó el número 4 de la revista *Música* (Barcelona, abril de 1938). En sus páginas, se hallan comentarios sobre los primeros conciertos de la orquesta, celebrados los días 8, 15, 22 y 29 de abril de 1938.

Dice Martorell que el repertorio elegido define la “acción difusora de auténtica cultura popular”. A su modo de ver, son evidentes “la preponderancia otorgada a la escuela castellana (en especial, los autores de la denominada Generación de la República: Bacarisse, Bautista, Rodolfo Halffter, Pittaluga, Casals-Chapí, etc.), la persistente aparición —en contraste con las costumbres barcelonesas— de fragmentos de zarzuelas, y la presencia constante de autores catalanes: Albéniz, Granados, Garreta, Enric Casals, Zamacois, Gerhard, Samper, Xavier Gols, Obradors y Ricard Lamote de Grignon”. Como término medio, añade, la programación es conservadora, y sólo depara como excepciones el homenaje a Maurice Ravel (muerto en 1937) y la inclusión de Stravinski (*Fuegos artificiales*) y Milhaud (*Saudades do Brazil*).

Entendemos que la cita demasiado pormenorizada de cada actuación puede acarrear una lectura un tanto fastidiosa, pero hacer hincapié en los programas nos facilita una perspectiva de conjunto sumamente provechosa.

Música en tiempo de guerra

El concierto de presentación, correspondiente al día 8, fue dirigido por



Pau Casals

Bartolomé Pérez Casas en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. El programa incluía la *Sinfonía n.º 5*, en *do menor*, de Beethoven, *Nocturnos* (I. *Nubes*, II. *Fiestas*) y *Preludio a la siesta de un fauno*, de Debussy.

El día 14 de abril, bajo la misma batuta y en el mismo escenario, la formación sinfónica dedicó la velada a conmemorar el VII Aniversario de la República. En el programa, hallamos a Schubert (*Sinfonía n.º 8 "Incompleta"*), Rimski-Korsakov (*Scheherazade*), Chapí (preludio de *La Revoltosa*), Bretón (*Bolero*), Giménez (*La boda de Luis Alonso*) y Granados (preludio de *Goyescas*).

Con el pianista Enrique Aroca como solista, Pérez Casas y sus músicos volvieron al Liceo el día 22. En esta ocasión, interpretaron a Bach (*Cantata n.º 140*), Haendel (*Concerto grosso n.º 17*), Dvorák (*Sinfonía n.º 9*, en *mi bemol menor*, op. 95) y Bacarisse (*Concierto en do mayor para piano y orquesta*).

Esta primera serie de conciertos a cargo de Pérez Casas se completa con el del día 29. Las perlas de su actuación fueron la *Sinfonía K. 551*, en *do mayor "Júpiter"*, de Mozart y tres piezas de Ravel: *La tumba de Couperin*, *La alborada del gracioso* y el *Vals*.

El 15 de mayo de 1938 la Orquesta emprendió la segunda serie de conciertos. La soprano Mercè Plantada fue solista y Joan Lamote de Grignon subió al atril. Se interpretaron obras de Beethoven, Bautista, Gerhard, Rabaud y Dukas. Dato curioso: en el programa hay un error de imprenta. En la fecha pone 14 de mayo.

Sacando partido a la acústica del Palau, esta segunda serie de conciertos prosiguió en las jornadas que a

continuación se indican: 22 de mayo (directores: J. A. Álvarez Cantos y Baltasar Samper; solista: Josep Climent, piano; obras de Haydn, X. Gols, Samper y Franck), 29 de mayo (director: Joan Pich i Santasusana; obras de Beethoven, Liadov, Del Campo y Wagner), 5 de junio (director: Pérez Casas; obras de C. P. E. Bach, Weber, Bacarisse y Borodin), 12 de junio (directores: Pérez Casas y Lamote de Grignon; obras de Turina, Mozart, Lamote de Grignon, Wagner y Weber) y 19 de junio (director: Pérez Casas; solista: Luis Antón, violín; obras de Beethoven).

También la tercera serie contó con el lujo añadido del Palau. Dirigido por el maestro Pérez Casas, el primer concierto tuvo lugar el 26 de junio de 1938. En este caso, la orquesta asumió piezas de Debussy (*Preludio a l'après midi d'un faune*; *Nocturnos*: I. *Nubes*, II. *Fiestas*), Fernández Blanco (*Danzas leonesas*) y Chaikovski (*Sinfonía n.º 6 si bemol menor*, "Patética").

Tras dedicar el 1 de julio un homenaje a la 43 División (se interpretaron, al mando de Pérez Casas, obras de Bretón, Granados, Chapí y Giménez), la Orquesta programó el segundo concierto de la serie el 3 de julio. Esta vez, tomaron la batuta Francisco Palos, Rodolfo Halffter y Zamacois, y adquirió protagonismo solista Enrique Aroca. El repertorio elegido para la velada fue sumamente heterogéneo (Beethoven, R. Halffter, Obradors, Zamacois, Rimski-Korsakov y Wagner). El ciclo se completó con otros dos conciertos. Fueron los realizados el 10 de julio (director: R. Lamote de Grignon; solista: Mercè Plantada, soprano; obras de Brahms, Ravel, Stravinski, R. Lamote de Grignon, Rimski-Korsakov y Weber) y el 17 de julio (director: Gustavo Pittaluga; solistas: Luis Antón, violín, Sebastián Corto, flauta, y Enrique Aroca, piano; obras de Bach, Ravel, Pittaluga y Falla).

Si nos centramos en la cuarta serie, de nuevo ha de dejarse constancia de su atención a los compositores españoles. El Palau fue el escenario de las cuatro primeras veladas: el 14 de agosto (director: Pich i Santasusana; obras de Gluck, Schubert, Mendelssohn, Wagner y Turina), el 28 de agosto (director: R. Lamote de Grignon; obras de Rimski-Korsakov, Granados y Lamote de Grignon), el 4 de septiembre (director: Gustavo Pittaluga; obras de Mozart, Casals-Chapí, Milhaud, Debussy y Weber) y el 11 del mismo mes (director: Pérez Casas; solista: Enrique Aroca, piano; obras de Mendelssohn, Falla y Giménez). De ahí en adelante, las restantes actuaciones de la Orquesta Nacional se ofrecieron en



Revista *Música*, abril de 1938.

el Gran Teatro del Liceo.

El 18 de septiembre, Pérez Casas dirigió a la formación en un concierto benéfico. Intervino el pianista Enrique Aroca y se interpretaron piezas de Falla y Giménez. De la mano de Pérez Casas llegaron los siguientes desempeños de la orquesta: el concierto de la "Fiesta de la Raza", organizado bajo el patronato de la Unión Ibero-Americana" el 12 de octubre (con un programa acorde: el infaltable Dvorák, *Arrabal*, primer tiempo de la *Sinfonía Argentina* de Juan José Castro, *Lamentaciones huiliches* de Carlos Lavín, *Janitzio* de Silvestre Revueltas, más algunas piezas de Albéniz, Turina, Pérez Casas y Chapí. Como solista, Anita Reüll, contralto) y el Concierto a beneficio de la asistencia a los niños, celebrado el día 18 (obras de Gluck, Haydn, Weber y Dvorák).

Si se tratase de elegir una jornada

representativa, bien podríamos citar esta última. El solista fue Pau Casals, quien se presentó ese día en la que iba ser su última actuación como intérprete en Barcelona. Es imaginable la desolación del músico catalán, consciente de que la causa republicana tenía perdida la guerra. Al concierto asistieron las autoridades de la República y la Generalitat. Durante la retransmisión radiofónica, Casals tomó la palabra en inglés y se dirigió a los países democráticos: "...no cometan el crimen de dejar que sea asesinada la República Española. Si permiten que Hitler triunfe en España, ustedes mismos serán las siguientes víctimas de su locura. La guerra se extenderá por Europa, por todo el mundo. ¡Ayuden a nuestro pueblo!".

Detrás de la Nacional, la mano firme de Pérez Casas obtuvo rendimiento de la formación durante buena parte de las veladas que integraron la Temporada Oficial de Arte Lírico: el 4 de noviembre de 1938 (obras de Falla, Rimski-Korsakov y Brahms), el 11 (Granados, Turina, Rimski-Korsakov, Borodin y Glazunov), el 18 (Beethoven, Bacarisse y Wagner), el 2 de diciembre (Schumann y Wagner), el 9 (Mozart; solistas: Luis Antón, violín y Faustino M. Iglesias, viola), el 16 (Beethoven, Falla y Borodin; solista: Enrique Aroca) y el 23 de ese mismo

mes (Debussy, Schubert y Weber).

El maestro Álvarez Cantos reveló sus criterios en la octava sesión del ciclo (30 de diciembre; obras de Beethoven, Bautista y Franck) y durante la Fiesta del Niño (1 de enero de 1939; obras de Bach, Mozart, Schubert, Weber, Musorgski, Fernández Blasco y Wagner).

El 6 de enero de 1939, la Orquesta Nacional puso en los atriles del Liceo partituras de Bach, Brahms, Garreta y Ravel. Era la novena sesión del ciclo de Arte Lírico, y Joan Lamote de Grignon, obligado por las circunstancias, marcó el punto final de esa dramática temporada. Al dorso del programa, el público pudo leer que el próximo concierto tendría lugar el día 13 de enero. Por desgracia, ya no se pudo celebrar.

Salte a relucir otra sesión, en la cual, "los músicos tocaron su derrota". La batuta de Joan Lamote de Grignon concertó a una "Orquesta de 85 profesores", sin nombre, en el Gran Concierto Sinfónico de la Victoria. Primero de la Liberación. III Año Triunfal. La fecha: 9 de abril de 1939, Pascua de Resurrección.

Es lógico pensar que, entre ese día y la puesta en marcha de la ONE, los músicos vivieron su personal drama, ensanchado a la medida de aquellos años de hierro. Hubo quien se incorporó a orquestas de baile, otros

tomaron el camino del exilio y nada impide imaginar algún postrer gesto de solidaridad. En todo caso, revelándose como testimonio de la sordidez de aquella época, el proceso de depuración alcanzó a cuantos aquí permanecieron. "Pérez Casas — recuerda Martorell—, célebre director de la veterana y prestigiosa Filarmónica madrileña, también pasó a ser titular de la Nacional franquista, pero no sin antes haber sido convenientemente *depurado*, y después de haberse olvidado *oficialmente* de su pasado republicano". Un olvido, cabría añadir, que ahora se propone como un reto para los investigadores. A fin de cuentas, así lo recomienda nuestra tortuosa experiencia colectiva.

No se trata de caer en el tópico fácil (y nada científico) de la memoria recobrada. Es algo más profundo. De entrada, más vale reconocer que la Orquesta Nacional es una iniciativa más antigua de lo que se creía. Esta evidencia no debiera pasar inadvertida, y de hecho, casi da rubor dedicarle más líneas a un deseo. ¿O acaso, a estas alturas, alguien prefiere arrinconar esos elementos de continuidad que, en términos históricos, logran sumar y no restar?

**Enrique Lacomba
Guzmán Urrero Peña**

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

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.
O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

Domicilio.....

CP.....**Población**.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción será:

◆ **España: 65 €**

◆ **Europa: 100 € por avión.**

◆ **Estados Unidos y Canadá: 115 €**

◆ **América Central y del Sur: 120 €**

El precio de los números atrasados es de 6,50 €

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.

LO QUE HAY QUE APRENDER (Y 2)

Hankus Netsky, oboísta, compositor *klezmer* y conocedor infatigable de músicas, es el creador del nombre de una de las asignaturas más bellas que puede ofrecer una escuela de música: *Development of personal style* (Desarrollo del estilo personal). Además del nombre, ofrece en la descripción de la asignatura una de las ideas más sugerentes que un alumno de música puede encontrar en el folleto de un centro educativo: "Con nosotros, el alumno encuentra una música que escucha en su interior pero que no oye en su entorno".

Tanto el nombre como la descripción son reales, doy fe, y se corresponden cabalmente con el trabajo que a lo largo de uno o dos cursos se lleva a cabo en esa clase. No es que sea infrecuente ayudar al alumno a desarrollar un estilo personal, sino más bien lo contrario, pero la mayoría de los profesores e instituciones opta por nombres neutros para las asignaturas, como por ejemplo Violonchelo, y por descripciones igualmente distantes de lo subjetivo: "El alumno trabaja la técnica instrumental". Uno no sabe en qué quedarse, puesto que un plan de estudios subjetivo y alborotado corre el riesgo de convertirse en un caos o en una tomadura de pelo, mientras que una descripción fría y científica desanima al alumno más entusiasta y hace que los estudios de música se parezcan sospechosamente a los de administración de fincas.

Ficha técnica

Para dar respuesta a esta y otras disyuntivas, los planes de estudios que se están diseñando en los últimos años en toda Europa, tanto en música como en otros estudios superiores, proponen un esquema que intenta funcionar como la caja escénica en un teatro, de forma que cada cual utilice un único espacio para poner en pie la función como más le guste.

Sí entramos en ese teatro imaginario, las competencias transversales, de las que hablamos en el número de febrero, son la cimentación de la caja escénica, mientras que las competencias específicas son el equivalente a la ficha técnica que el teatro facilita a los responsables de cada producción: esta ficha nos dice las dimensiones del escenario o el foso, el aforo, los camerinos, almacenes o salas de ensayo, la capacidad en vatios para la iluminación, el equipo de sonido, la pantalla de cine, el acceso a camiones y una larga lista de detalles. Al entregarla, el teatro está diciendo: ya sabéis lo que hay, ahora aprovechadlo. Estas frías cifras, cuando caen en buenas manos, abandonan la frialdad y se convierten en el trampolín desde el que salta la fantasía del creador. A veces cuesta pensar que sea el mismo recipiente-teatro el que ha acogido producciones que, a nuestros ojos, nada tienen que ver en su dimensión artística y mucho menos en su capacidad de impresionarnos, de emocionarnos. Al acercarnos al aparentemente frío esquema de la educación superior debemos tener esto en cuenta, puesto que hay quien querrá caer en la tentación de ver únicamente cálculos y burocracias, cuando la realidad es que lo que tenemos delante no es otra cosa que una ficha técnica que nos plantea, ¡ah!, el reto de crear desde algo inmensamente bello hasta el peor de los bodrios.

Tal vez hay quien sostenga que no se puede comparar el resultado de una producción de Tadeusz Kantor al de un plan de estudios de un conservatorio superior. Yo creo que sí, y se me ocurren ejemplos no estrictamente musicales como el de la Residencia de Estudiantes de la colina de los chopos, recipiente que sirvió de punto de encuentro y despegue de una época dorada en la ciencia y las artes, o más lejano y pequeño, el de esas escuelitas de pueblo de las que todavía vemos edificios con entrada para niños a un lado y niñas al otro, en las que muchos sabemos que se fra-

guaron vidas, saberes, conciencias, deseos y aspiraciones nada insignificantes. En cualquiera de estos y otros ejemplos hubo personas que pensaron en un proyecto y lo defendieron, no dejando que las cosas simplemente sucedieran, sino provocando cierta conjunción de elementos, apoyando con entusiasmo unos y descartando tajantemente otros.

A continuación vemos, por lo tanto, un marco, o ficha técnica, sobre el que puede forjarse la identidad de nuestros futuros músicos. De forma indirecta, se deja influir por el trabajo realizado por los conservatorios europeos, que proporcionan en la web de su asociación abundante información sobre este tema en inglés, francés y alemán (www.aecinfo.org).

Comunicar

El alumno que finaliza los estudios superiores de música es, ante todo, un comunicador. Desde el escenario, el estudio de grabación, el aula, en artículos o en presentaciones de cualquier tipo, el músico ejerce una función primordialmente comunicativa en la que se convierte además en el mejor embajador de la música. Para desempeñar esta función, en cualquiera de sus formas, debe aprender a mostrar una actitud convincente sobre el escenario y haber desarrollado la expresión verbal y escrita que le permitirá ejercer su papel divulgador. Esta faceta de comunicador rompe el supuesto antagonismo entre tocar y dar clases que tanto pesa sobre tantos músicos. Se trata de un mito de los contrarios que en realidad no existe. Hay muchas formas de comunicar y el músico no sólo elige una de ellas, sino que a lo largo de su vida evoluciona y puede pasar de hacer programas de radio a preparar músicos para pruebas de selección de orquesta, de dar conciertos a dar conferencias, de enseñar música en un instituto a cantar flamenco en un tablao, etc., sin por ello desvirtuar un perfil profesional rico.

Inventar

Todo músico debe aprender a inventar música, a inventar formas de hacer música o a inventar formas de presentar la música. La idea de la invención, de la creación, es difícilmente separable de la música. La invención musical puede acercarse más a la composición en unos casos, o a la variación, la improvisación y la interpretación en otros. La capacidad de inventar es tan importante que una de las peores críticas que se podía hacer a los músicos chinos y orientales cuando entraron con fuerza en la sala de conciertos era la de que eran meros imitadores, que no decidían por sí mismos, que carecían de criterios artísticos propios. Afortunadamente hace ya tiempo que no se oyen cosas así, pero el hecho de que el *establishment* musical occidental haya recurrido a argumentos de este tipo demuestra hasta qué punto se consideran inseparables música y creatividad.

Tocar

Sí, tocar. Saber tocar/cantar abarca a su vez varias facetas, entre las que suele destacarse en primer lugar la técnica vocal o instrumental, pero esta es precisamente la que más se les

crítica a los músicos que no *transmiten*, a los que borramos de nuestra lista de músicos dignos de seguir por discos, ciclos y festivales. Tocar bien, por lo tanto, exige una técnica avanzada y en el desarrollo de esa técnica emplea el músico muchas horas de su vida, pero se olvida que esas horas están igualmente dedicadas a otras tareas directamente relacionadas con el hecho de tocar, como son la asimilación de un corpus musical y cultural vasto, su memorización y, vital, la progresiva aparición de la visión artística, que se entrelaza en las horas de práctica con cosas tan prosaicas como acostumbrar los dedos, la columna vertebral, el diafragma o los pies a una postura, un movimiento, una resistencia.

Oír

El músico debe saber identificar de oído los elementos clave de la tradición musical en la que se desenvuelve profesionalmente. Como el oído es uno de los temas favoritos de esta sección, no diremos aquí más que lo imprescindible. El músico debe saber escuchar música y repetirla cantando y tocando, debe saber aprender en la escucha puntual y prolongada de música y de cualquier sonido y debe saber, cuando forma parte de un dúo o formación superior, escuchar a otros para tocar con ellos de forma armoniosa. La música es arte sonoro y el oído es el sentido a través del cual nos llega. El oído musical es el código genético del músico y cuando pensamos en nuestros más admirados músicos, una de las cosas que más nos gustaría es ser capaces de escuchar música como ellos la escuchan.

Crecer, evolucionar

El alumno debe aprender a lo largo de sus estudios superiores a ser independiente y por ello tener capacidad y madurez para tomar las decisiones que afectan directamente a su futuro como músico: qué estudiar y cómo estudiarlo, qué opciones profesionales elegir o desechar, qué hacer, en suma, para sacar adelante un proyecto artístico personal. Las ramificaciones profesionales de la carrera de un músico son numerosas, hecho que se comprueba por el simple procedimiento de indagar qué estaban haciendo nuestros intérpretes y compositores favoritos antes de alcanzar la veintena, y muchas veces más tarde. La adaptabilidad, un rasgo deseable en todo ser humano, parece sentarle bien a los músicos.

Saber

Leer partituras con soltura, conocer el contexto histórico o social de la música que interpreta, estar familiarizado con la historia de la música y del pensamiento, entender las teorías de la música, saber de músicos y músicas, de repertorios y relaciones entre ellos, ser consciente del papel que juega la música en la sociedad, acercarse con curiosidad a estilos musicales diferentes de los que practica y aprender de ellos, poder utilizar en su trabajo todos los medios tecnológicos disponibles y ser, en suma, una persona culta y comprometida son facetas de este apartado en las que el músico que termina sus estudios debe salir bien preparado.

Sin llegar al grado de concreción de los Diez Mandamientos del Músico que publica el Centro Musical Paternense, entre los que figura el de "saberse de memoria, como mínimo, 10 pasodobles, 10 charangas, 5 marchas moras, 5 marchas cristianas y 2 marchas de procesión", y dejándonos en el tintero cosas que con seguridad son importantes, llegamos a la conclusión de que no sólo no es tan difícil decir lo que hay que aprender, sino que en el intento, además, se aprende.

Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.es

CLAVES DE ACCESO

LA MÚSICA DEL SIGLO XX

SEGUNDO CICLO

PLURAL ENSEMBLE
FABIÁN PANISELLO
DIRECTOR

23.01.08 > 18.11.08
SALA DE COLUMNAS 20:00 H

23.01.08 ELLIOTT CARTER CÉSAR CAMARERO	11.06.08 ROBERTO GERHARD BELÉN PÉREZ CASTILLO
20.02.08 SERGEI PROKOFIEV FERNANDO PALACIOS	01.10.08 MAHLER / SCHÖNBERG LUIS SUÑÉN
31.03.08 IGOR STRAVINSKY STEFANO RUSSOMANO	28.10.08 OLIVIER MESSIAEN DAVID DEL PUERTO
15.04.08 EL GRUPO DE LOS SEIS TOMÁS MARCO	18.11.08 ALBAN BERG JOSÉ LUIS TÉLLEZ
06.05.08 STEVE REICH JAVIER ARIAS BAL	

precio ciclo 80 € • socios 65 €
precio por sesión 10 € • socios 9 €
inscripción 5ª planta del CBA (departamento de Talleres)
LUNES > VIERNES 11:00 > 14:00 h y 17:00 > 19:00 h
información 913 605 409
venta en taquilla del CBA desde 20 días antes de cada sesión






CÍRCULO DE BELLAS ARTES
ALCALÁ 42. 28014 MADRID www.patronatocba.com

TOUMANI DIABATÉ: EL TROVADOR CENTENARIO

Bafoulabe es una pequeña ciudad al noroeste de Malí donde las aguas de los ríos Senegal y Bafing comparten el atardecer. En África todo es abrazo, porque la vida se alimenta de roces y alientos compartidos, y una memoria permanente que ata a sus gentes a la tierra. La música de Toumani Diabaté es la palpitación de la moderna sociedad africana, y, sin embargo, guarda las esencias de los antiguos trovadores del gran imperio de Malí de Sundiata Keita, los llamados *gritos* mandingas, cuyo patrimonio cultural fue y es altavoz principal de aquel oeste africano. La figura de este virtuoso maestro hoy se antoja imprescindible para bucear en este rico cancionero, una vez que sus gestos y modales han ido perdiendo naturalidad con el paso del tiempo. Ello se explica por la terrible contaminación —cuando no colonización— que ha sufrido y sufre el continente africano. No hace mucho que Martin Meissonier, uno de los máximos impulsores de la penetración africana en los circuitos musicales de Occidente, manifestó su decepción por la creciente depauperación de los modelos que había patrocinado, y que habían contado incluso con la sorprendente y voluntaria complicidad de algunos artistas africanos, militantes apresurados de esta degeneración, como el guineano Mory Kante y el surafricano Spho Mabuse. Su reflexión no fue sino el arrepentimiento en voz alta de una realidad cultural que se había convertido en moda, por culpa de la aproximación frívola y mercantilista de la gran industria euro-americana.

A pesar de todo, y como SCHERZO ha “contado” en números pasados (recuérdense los casos del pianista Randy Weston y el guitarrista Ali Farka Touré), todavía existen creadores comprometidos con la causa musical africana, que no es otra que la causa del gran pueblo africano o la “gran nación africana”, que reivindicara el saxofonista y multi-instrumentista nigeriano Fela Kuti. Toumani Diabaté es uno de ellos. La salida al mercado de su nuevo álbum, *The Mandé Variations*, editado en la prestigiosa escudería británica World Circuit, y su correspondiente estreno en Madrid, previsto para el próximo 29 de abril en el Teatro Calderón, hoy acentúan los fulgores de una batalla que a este lado del Mediterráneo se libra con tranquilidad, mientras que al otro lado, a vida o muerte.



Youri Lenquette

La historia reciente de Diabaté nos llegó acompañada de una de sus maquinarias musicales más felices, la Symmetric Orchestra, cuya vistosidad eléctrica ahora ha sido remplazada por la sonoridad acústica de una formación más pequeña. La cara de su nuevo disco tiene el rostro africano, aunque su corazón bombee sangre de otras músicas como el jazz, por la que siente una fascinación especial. Luego, en su agenda particular, caben colaboraciones de todo pelaje, como las ya consumadas junto a bluesmen como Taj Mahal o el célebre grupo de rock británico Blur, o las previstas junto a la cantante de pop islandesa Björk. Sin embargo, nunca antes había tenido tanto empeño en recuperar y preservar el acervo musical de su tierra, a la que por cierto, y al igual que ocurriría con el mencionado Farka Touré, ha regresado para fijar de por vida su residencia.

Toumani Diabaté (1965, Bamako, Malí) nació en el seno de una familia excepcional de *griots* con más de 71 generaciones de músicos especializados en la kora. Uno de los intérpretes más avezados del instrumento fue, precisamente, su padre, Sidiki Diabaté, nombrado "Rey de la kora" en el prestigioso "International Black Arts Festival Festac" en 1977. Toumani hizo suyo el refranero "de tal palo, tal astilla" y empezó a rasgar las 21 cuerdas a los cinco años, debutando profesionalmente a los trece. Luego se unió a una de

las grandes vocalistas africanas de todos los tiempos, Kandia Kouyate, la cantante femenina más conocida de Malí. Tras recorrer con ella medio mundo y acompañar paralelamente a otro gran cantante maliense, Ousmane Sacko, Diabaté se enfrentó a su primer álbum como líder a los veintiún años. *Kaira* (Hannibal, 1987) fue el primer disco grabado, hasta ese momento, con la kora como único instrumento y todavía hoy sigue siendo modelo de referencia para los nuevos intérpretes.

Al año siguiente el artista entraría en contacto con el grupo de nuevo flamenco Ketama, con quien registraría un monumento discográfico, *Songhai* (Nuevos Medios, 1988), luego prologado con una segunda entrega fechada en 1994. Mediada esta década, Diabaté pone en marcha su Symmetric Orchestra, colaborando con otros artistas de gran influencia en el oeste africano como Salif Keita y apadrinando a paisanos como el propio Ali Farka Touré. A este periodo pertenecen discos hermosos como *Djélika* (Hannibal, 1995), *New Ancient Strings* (Hannibal/Harmonia Mundi, 1999) a dúo con el también maestro de la kora Ballake Sissoko, o *Kulanjan* (Hannibal, 1999), junto al guitarrista de blues Taj Mahal.

Ya en la presente década, Toumani Diabaté escenifica su pasión por el jazz grabando un fabuloso lote de canciones junto al trombonista Rosweell Rud, titulado *Mali cool* (Soundscape, 2003), y se

reencuentra con su amigo Ali Farka Touré, con el que, a modo de despedida —el guitarrista falleció hace dos años— registra *In The Heart Of The Moon* (Nonesuch, 2005), galardonado con un premio Grammy. Por su parte, el legado discográfico de la Symmetric Orchestra llegó en 2006, con la publicación de *Boulevard de l'Independance*.

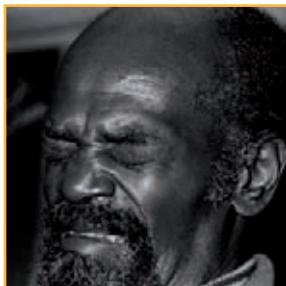
Toda esta fecunda actividad musical no ha sido impedimento para que este ilustre maliense desarrollara una importante labor pedagógica, impulsada principalmente desde su productora Mandinga Kora; al estilo del brasileño Carlinhos Brown en Salvador de Bahía, Diabaté hoy presume de iniciar a cientos de jóvenes en los secretos de su instrumento, ofreciéndoles, al menos, otra alternativa que no sea la de deambular por la calle. Ello le ha valido el reconocimiento de la UNESCO y las Naciones Unidas. "La música, para los africanos, acompaña nuestras vidas, pero no como complemento, sino como protagonista. En Malí tenemos ahora un buen presidente y la democracia está muy instalada, aunque nos queda mucho por hacer. La vida en África es dura y por eso mucha gente busca otro tipo de vida en Europa. Pero Europa sólo se acuerda de África cuando hay catástrofes. Yo intento ofrecer salidas a la gente, para que no tenga que abandonar su casa, darles otra posibilidad de futuro".

Pablo Sanz

LOU BENNETT, ENTRE EL CABREO Y LA PENNA

Era una figura breve y rectilínea con una mirada despierta y mucha gracia en la conversación, que visitaba los conciertos de los amigos cuando no era él el protagonista. Era un jazzista nacido en Filadelfia (Pensilvania), aunque había decidido montar su hogar en nuestra casa, para ensañarnos y contarnos cómo es el blues. El Club de Música y Jazz San Juan Evangelista le dedicó un homenaje en el Festival de Jazz de San Isidro de 1991, porque se lo debía la ciudad, y porque nadie como él representaba un cuarto de siglo de jazz madrileño; a la cita no faltó nadie y no se echó de menos a ningún músico ni aficionado. Se llamaba Lou Bennett y estos días, en uno de esos caprichosos juegos de sumas y restas, caímos en la cuenta de que el año pasado, al igual que Tete Montoliu, fue el décimo aniversario de su muerte. Al maestro catalán se le dedicaron, le dedicamos, justos y merecidos homenajes, e incluso nos parecieron pocos. Por el contrario, al bueno de Lou le olvidamos todos. Ya poco importa, pues, su recuerdo, o sí...

Había un dejo espiritual en el órgano de Lou que le quedaba de sus primeras prácticas pianistas en la iglesia baptista de su abuelo. Aterrizó en el Blue Note de París en 1960 y en el Jamboree de Barcelona en 1962. Ya entonces eligió casa y se quedó entre nosotros y otros músicos del exilio norteamer-



ricano. Hoy nos quedan sus discos y el buen sabor de que un chaval se acordara de él en el atardecer de su carrera: el guitarrista valenciano Ximo Tébar. Ambos hablaban distinto idioma jazzístico, pero se reconocían en el decir del blues. Y formaban una pareja musical enormemente gozosa y vital. Ximo ha madurado su discurso en este tiempo y también se ha dejado querer por otros organistas de luminoso teclado, caso de Joey DeFrancesco o Dr. Lonnie Smith, con quienes tiene registrado sendos discos. Sin embargo, y ante la sonoridad litúrgica del órgano, uno siempre echa de menos el fraseo alegre y guasón de Lou Bennett, para mí, tan enciclopédico como el de Jimmy Smith, pero mucho más humano y cercano.

En este momento de desfasado recuerdo, tomo el saludo de *Hello Mr. Bennett* que le brindara Ximo a finales de los noventa, y que grabaran juntos en directo junto al baterista Idris Muhammad. Y el cabreo por mi inmerecido descuido a lo largo del que fuera décimo aniversario de la muerte de Lou, sinceramente, no se me pasa. Pero la pena sí. Al escuchar su música, la pena se me alivia. Gracias siempre Lou, y mil perdones maestro.

Pablo Sanz

Texto ejemplar

UN ÚTIL INDISPENSABLE

Publicada en Inglaterra hace 6 años, esa compilación de 16 textos escritos por unos 12 profesores de música, intérpretes e investigadores, se edita ahora en España, excelentemente traducida (es decir por alguien, Barbara Zitman, que entiende lo que traduce: se agradece). Excelentes son cada uno de los textos, como lo es el conjunto, una inteligente planificación del editor John Rink.

La receta es simple: encargar a personas unos textos sobre lo que saben hacer, sobre lo que hacen con saber hacer y con pasión británica, es decir con una pasión velada por la distancia y el humor; y en esa distancia, ese saber estimula la mente del lector, lo encanta, le vuelve más inteligente, o esa es mi impresión, mi ilusión. Al no tomar el lector por un *tontolaba*, al no despreciar al alumno o al lector, el lector se convierte en un alumno entusiasta, y la erudición precisa —quiero decir que no es falsa— es un útil para el que la recibe, el lector, en este caso; un útil indispensable, pues es provocador o creador de deseo. Eso, esas líneas son, quieren ser una banalidad —una reivindicación— de base, pues frente a esa transmisión, a ese despertar cultural o sencillamente vital, ¿cuánta palabra petrificada nos arrojan los descendientes de un caciquismo cultural (es un decir) satisfechos de su pico o de su pluma?

Este libro, uno de las decenas que

se publican cada año en Gran Bretaña (por quedarnos en ese país), es una muestra de lo que significa la palabra enseñanza, en este caso, musical. Este libro es el reflejo de una vida musical repleta de músicos de todo género desde el solista fuera de los caminos trillados (John Ogdon y un gran etc.), las cantantes incombustibles (Felicity Lott, id.) hasta las formidables orquestas... todos salen de unas escuelas donde enseñan los profesores que han escrito este libro que comento y que puede plantear una pregunta, por ejemplo, a todo padre de hijos en edad de estudiar en nuestro país, en una palabra: ¿porquéaquíno? No sé quién ha escogido el título en castellano *La interpretación musical* título absolutista, pues da a entender que sólo existe “La” interpretación musical cuando en inglés es *Interpretación musical. Una guía para la comprensión*. Y de eso se trata, lo que anuncian y desarrollan los títulos de los textos: “La interpretación a través de la historia”, luego “La interpretación histórica y el intérprete moderno” o “Los intérpretes y la interpretación”. Apasionante esa pareja de capítulos, por autores distintos: “De la partitura al sonido” y “El lenguaje del cuerpo durante la interpretación”. Algunos ejemplos de ese útil: un cuadro comparativo de los tiempos iniciales de 35 grabaciones del *Cuarteto op. 135* de Beethoven (3 compases). Y un ejemplo del buen hacer de



JOHN RINK (ed.): La interpretación musical.
Traducción de Barbara Zitman. Alianza Música. Madrid, 2006. 283 págs.

nuestra edición: por razones cuyo fondo quedará para siempre oscuro (decía Lao Tse), sólo aparecen 30 en vez de las 35 de la edición inglesa. Alianza Editorial: ¡un esfuercito, por favor! Ya está hecho el libro, comprobado su valor, ya se sabe que se va a vender más o menos bien... sólo falta un poco de cuidado (o mejor: un editor) para hacer las cosas. Otro ejemplo de ese útil (no mutilado, esta vez): “El legado de las grabaciones” incluye el espectrograma y su análisis claro, de la voz de Caruso cantando el inicio de *Svani per sempre* en *Tosca*. No me apasiona particularmente *Tosca*, ni el *vibrato* o su ausencia; pero, al tratar el *vibrato* a través de los estilos, épocas e instrumentos, el autor lo convierte en un parámetro con el que abordar la historia de la música, algo que me apasiona todavía más tras la lectura de esta maravilla.

Pierre Élie Mamou

Músicas de pieles rojas

TAMBORES LEJANOS

En Europa y en la América anglosajona, sioux, apaches e iroqueses ha tenido, durante más de dos siglos, un carácter tan simbólico como real. Se admira en ellos no sólo el furor guerrero, sino la espiritualidad primitiva y, en segunda instancia, el fatalismo del pueblo que, antes de extinguirse, enciende hogueras y baila en corro. Me pregunto, a este respecto, si la fabulación hubiera sido igual sin el concurso de novelistas como Fenimore Cooper y Karl May. Por otro lado, no hay que ser un etnomusicólogo para saber que los cánticos indios tienen el ímpetu que Hollywood quiso. El estereotipo del guerrero cantor, sin embargo, poco

puede asombrar teniendo en cuenta que, antes de que el cine fuera sonoro, muchos músicos blancos ya habían asumido motivos indígenas en sus creaciones. La primera referencia a las canciones amerindias figura en el *Dictionnaire de musique* (1776), de Jean-Jacques Rousseau. De ahí en adelante, toda una legión de compositores y antropólogos invade el panorama, y tantea la cara y la cruz de una moneda que ya conocemos, manteniendo los ritmos indígenas en una órbita de exotismo de la que nunca llegaron a salir.

Con gran fundamento documental y algo de capricho melómano, Dario Müller viene a echar luz sobre algunos

conspicuos representantes de esta tendencia. Su obra, sumamente entretenida, enriquece la comprensión de la identidad musical americana, y le añade rasgos míticos. Pese a lo restringido del temario, la edición abarca distintos pormenores. En sus páginas, accedemos a la sugestión de los primeros etnólogos que se interesaron por los cantos indios, y conocemos en profundidad el indigenismo tardorromántico del compositor Edward MacDowell, autor de una encantadora *Suite india para orquesta* (1893). Según explica Müller, el animoso Arthur Farwell retoma este hilo durante el primer tercio del siglo XX, y se convierte en editor musical de otros

Recuerdos de un director

UNA VIDA EN MÚSICA

Nos llega ahora este curioso libro de memorias de uno de los directores más famosos de la actualidad, un viejo distinguido del público español, pues además de sus muchos discos ya conocidos por todos los aficionados, periódicamente nos visita desde hace mucho tiempo y ha venido a menudo con diversas agrupaciones (en Madrid le hemos visto con las orquestas de Los Angeles, Nueva York, Israel, Múnich, Florencia, Londres y muchas otras. Recuerdo que al principio de su carrera la Orquesta Nacional le contrató en alguna ocasión como invitado, pero de eso hace ya más de cuarenta años, aunque la vibrante y apasionada *Quinta* de Chaikovski que tocó ese día en el Real, entonces sala de conciertos, todavía baila en nuestro recuerdo). También le recordamos en dos de sus mejores conciertos en Madrid al frente de la Filarmónica de Múnich en los que tuvo que sustituir a Celibidache nada menos que en la *Cuarta* y la *Novena* de Bruckner, saliendo más que airoso del trance. Pues bien, este popular director de orquesta, atractiva personalidad y también, por qué no decirlo, un destacado *sex symbol* que en sus años jóvenes de Los Ángeles competía en popularidad con los artistas más famosos de Hollywood (aunque, según dice, le horroriza que le asocien exclusivamente con el *glamour*), ha tenido tiempo para redactar rápidamen-

te en doce capítulos (más un prólogo de su amigo Daniel Barenboim) los aspectos más destacados y atractivos de su vida en un libro ágil y desenfadado que se lee en un suspiro y que repasa desde su nacimiento en Bombay (hoy Mumbai) en 1936 hasta sus recientes actuaciones en Valencia dirigiendo *El Anillo* con la Fura dels Baus en el Palacio de les Arts. El que conozca medianamente su periplo vital y artístico, pocas cosas le aportarán estas memorias, aunque hay aspectos técnicos de la orquesta y del director, las relaciones de los músicos con él mismo, comentarios de otros directores, repertorio, anécdotas, fracasos (que también ha tenido y además, según nos cuenta, con violentos abucheos), giras, su particular relación con Israel, producciones operísticas, su amistad con otros colegas y, en fin, su especial romance con España (así se titula el último capítulo) que pueden hacer que el lector y aficionado de habla española pase un rato entretenido y agradable con este libro. Evidentemente no es cuestión de comparar, cada director es un mundo. Sin embargo, recuerdo haber leído otras memorias y biografías de más enjundia y de mayor solidez intelectual (Klemperer, Walter, Krips, Erich Kleiber, Monteux), u otras de maravillosa fascinación por la música y mejor escritas (cualquiera de los libros de Leonard Bernstein, que aunque ensayos se leen como novelas



ZUBIN MEHTA: La partitura de mi vida. Memorias. Prólogo de Daniel Barenboim. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Valencia, Rivera Editores, 2007. 298 págs.

de intriga). En éstas de Mehta, como en las de Solti o en las biografías oficiales de Karajan, el maestro indio se autorretrata como un músico sólido y profesional de los pies a la cabeza, con muchos puntos de interés, pero que a veces al lector le puede dar la sensación de estar ante un mero recorrido musical por los lugares más destacados del mundo, y todo bajo el signo de lo políticamente correcto, faltaría más. La discreta traducción, quizá hecha con demasiada precipitación (Zubin Mehta firma el último capítulo en abril de 2007), se podría haber mejorado con sólo un repaso final, algo que sin duda se puede corregir para posteriores ediciones.

Enrique Pérez Adrián

amantes de la cultura nativa. Tal es el caso de Harvey Worthington Loomis, que enriquece el repertorio pianístico con sus *Canciones del piel roja* (1903-1904). Otro artista que encuentra en Farwell a un editor predispuesto es Carlos Troyer, compositor de la *Danza de guerra de los apaches kiowas* (1907).

Proximidad obliga: el nacionalismo viene a reforzar leyendas un poco descoloridas, y anima a la audiencia norteamericana a reconocer el espíritu de las praderas sobre el rastro de músicos como Henry Franklin Belknap Gilbert, Charles Wakefield Cadman, Preston Ware Orem, Charles Sanford Skilton y George Templeton Strong. Si hacemos

caso a Müller, todos ellos creen a machamartillo en la poética de los zuñis y los pies negros. Resulta muy cautivador observar cómo desgrana dicho repertorio el ensayista, quien cierra el volumen con un catálogo de referencias en el que destaca una famosa cantata victoriana, *Escenas de "La canción de Hiawatha"* (1898-1900), llevada a término por Samuel Coleridge-Taylor a partir del poema homónimo de Longfellow. En esa lista final, y en el atractivo CD que completa la entrega, amarillea el pasado de una raza, como si cada pieza formase parte de un oficio de difuntos.

Guzmán Urrero Peña



DARIO MÜLLER: Voci e tamburi lontani. La musica ispirata agli indiani d'America. Introducción de Marcello Sorce Keller y postfacio de Carlo Vitali. Varese, Zecchini Editore, 2007, 121 págs.

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

3-III: Krystian Zimerman, piano.
11: Renaud Capuçon, violín; Gautier Capuçon, violonchelo; Nicholas Angelich, piano.
25: Trío Florestán.

BARCELONA

1-III: Coro y Orquesta del Teatro del Liceo. Stefan Anton Reck. Gruberova, Podles, Bros, D'Arcangelo. Donizetti, *Lucrezia Borgia* (versión de concierto). (Teatro del Liceo).
 — Plural Ensemble. Fabián Panisello. Anne Mercier, violín. Hosokawa, Casablancas, Charles. (Auditori [www.auditori.com]).

1,2: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Pinchas Zukerman. Bruch, Mozart, Prokofiev. (Auditori).
2,3: Zukerman Chamber Players. Dvorák, Mendelssohn, Brahms. (Auditori).

3: Ensemble Berlin. Boccherini, Mozart, Stamitz. (Euroconcert [www.euroconcert.org]. Palau de la Música [www.palaumusica.org]).
5: Christoph Richter, violonchelo; Laia Masramon, piano. Liszt, Scriabin, Webern. (Auditori).
6: Lluís Grané, piano. Haendel, Brahms, Chopin. (Auditori).

7,8,9: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Emmanuel Krivine. Schumann, Zemlinsky. (Auditori).
8: Dúo Nataraya. Gubaidulina, Messiaen, Dutilleux. (Auditori).
11: Deutschkammervirtuosen. Coro de niños de Windsbach. Karl Friedrich Beringer. Bach, *Pasión según san Mateo*. (Ibercamera [www.ibercamera.es]. Auditori).

12: Moonwinds. Joan Enric Lluna. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Dvorák, Bruckner. (Palau 100).
13: Hespèrion XXI. Jordi Savall. Dowland, Cabezón, Cabanilles. (Auditori).

— Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Stravinski, Chaikovsky. (Ibercamera. Auditori).
14,15,16: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Leopold Hager. Nelson Freire, piano. Brahms, Dvorák. (Auditori).
17: Cuarteto Casals. Haydn, Beethoven. (Auditori).
26: Ensemble Kapsberger. Coro Prima Pratica. Rolf Lislevand. *Madrigales y danzas*. (Euroconcert. Palau).
28,29,30: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Eiji Oue. Pons, Mozart, Chaikovsky. (Auditori).

GRAN TEATRO DEL LICEO
 WWW.LICEUBARCELONA.COM

ELEKTRA (Strauss). Weigle. Joosten. Polaski, Pieczonka, Marton, Dohmen.

3-III.

TANNHÄUSER (Wagner). Weigle. Carsen. Seiffert, Schnitzer, Uria-Monzon, Skovhus. **19,25,27,29,31-III.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
 WWW.BILBAORKESTRA.COM

6,7-III: Orfeón Pamplonés. Juanjo Mena. Mendelssohn, *Elías*.
27,28: Marc Soustrot. Messiaen, *Des canyons aus étoiles*.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
 WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

14-III: Jan Caeyers. Haydn, Bach, Schubert.

CANARIAS

FESTIVAL DE CANARIAS
 WWW.FESTIVALDECANARIAS.COM

1-III: Orquesta de Cadaqués. Neville Marriner. Gianluca Cascioli, piano. Sor, Mozart.

CUENCA

XLVII SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
 WWW.SMRCUENCA.ES

14-III: Antiqua Escena. La Grand Chapelle. Albert Recasens. Peyró-Calderón, *La Paz Universal*.

15: Ensemble Gilles Binchois. Les Sacqueboutiers de Toulouse. Dominique Vellard. Morales, Victoria, Castro y Malagaray.
 — L'Arpeggiata. Cristina Pluhar. Cavalieri, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo*.
 — Lera Auerbach, piano. Musorgski, Auerbach.

16: Hermann Stinders, clave. Froberger.
 — Peter Donohoe, piano. Bach, Franck, Liszt, Messiaen.

17: Il Fondamento. Paul Dombrecht. Zelenka.
 — Tenebrae. JONDE. José Luis Estellés. Fernández Guerra, Weill.

18: Tenebrae. Nigel Short. Poulenc. Duruflé.
 — The Monteverdi Choir. English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner. Padmore, Henschel. Bach, *Pasión según san Juan*.

19: Il Fondamento. Paul Dombrecht. Bach.
 — Ópera Nacional de Estonia. Filarmónica de Bremen. Markus Poschner. Auerbach.

20: Coro Nacional de España. JONDE. Reinbert de Leeuw. Messiaen.
 — Duix Ensemble. Jill Feldman, soprano. Manca, Boeke.

— Sinfónica de la RAI de Turín.

— Ópera Nacional de Estonia. Filarmónica de Bremen. Markus Poschner. Auerbach.

20: Coro Nacional de España. JONDE. Reinbert de Leeuw. Messiaen.
 — Duix Ensemble. Jill Feldman, soprano. Manca, Boeke.

— Sinfónica de la RAI de Turín.

CORDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA

www.orquestadecordoba.org
 Telf. 957 491 767

MARZO 2008	I
Día 7 de marzo – 2008	<i>Pelléas y Mélisande, Suite</i> G. Fauré Estreno absoluto: <i>Concierto para flauta y Orquesta</i> M. Moreno Buendía Obra encargo de la Fundación Autor y la AEOS a propuesta de la Orquesta de Córdoba
Concierto Extraordinario Mezquita-Catedral de Córdoba – 19:00 h. <i>Concierto sacro de Semana Santa La Pasión según San Mateo</i> J. S. BACH	Juan A. Nicolás, flauta II <i>Sinfonía n.º 4</i> P. I. Chaikovsky
Inmaculada Almeda, soprano David Azurza, contratenor Pablo García, tenor Miquel Ramón, bajo	ORQUESTA DE CÓRDOBA Director: Manuel Hernández Silva
Fahmi Alqhai, viola de gamba	Día 27 de marzo – 2008
Coro Ziryab (Director: Javier Sáenz-López Buñuel)	Concierto Extraordinario Aula Magna del Campus Universitario de Rabanales – 13:00 h. Ciclo de Música en la Universidad
ORQUESTA DE CÓRDOBA Directora: Virginia Martínez	<i>Sinfonía n.º 3 "Renana"</i> R. Schumann
Día 13 y 14 de marzo – 2008 CONCIERTOS DE ABONO	ORQUESTA DE CÓRDOBA Director: Manuel Hernández Silva
Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.	

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

enero 2008

AUDITORIO MANUEL DE FALLA
 www.orquestaciudadgranada.es

viernes 7 de marzo FESTIVAL OCG (III) MÚSICA PARA LA ESCENA	Blandine Staskiewicz soprano Jordi Domènech contratenor Marck Tucker tenor Iñaki Fresán barítono Coro de la Orquesta Ciudad de Granada PHILIP PICKETT director
Felix MENDELSSOHN Sinfonía núm. 4 en La mayor, op. 90, "Italiana" Sueño de una noche de verano, opp. 21 y 61	viernes 28 y sábado 29 CONCIERTO SINFÓNICO VIII
Isabel Monar soprano Mireia Pintó soprano Coro de la Orquesta Ciudad de Granada JEAN-JACQUES KANTOROW director	Albert ROUSSEL <i>El festín de la araña</i> , op. 17 (fragmentos sinfónicos) Reynaldo HAHN Concierto para violín Darius MILHAUD <i>La creación del mundo</i> , op. 81a Déodat de SEVERAC <i>Tres recuerdos (Impresions d'Espagne)</i>
viernes 14 CONCIERTO SINFÓNICO VII BACH Misa en Si menor	Mi'sa Yang violín ROBERTO BENZI director
Joanne Lunn soprano	

Coro Filarmónico Ruggero Maghini de Turín. Coro de Voces Blancas I Piccoli Musici?Mario Mora de Turín. Juanjo Mena. Horvath, Prunell-Friend, Robertson. Britten, *War Requiem*.

21: José Luis Estellés, clarinete;?Lorraine McAsian, violín;?Robert Cohen, vio-

lonchelo;?Peter Donohoe, piano. Messiaen, Harvey.

? Capilla Flamenca. Dirk Snellings. Schütz.

— Sinfónica de la RAI de Turín. Coro Filarmónico Ruggero Maghini de Turín. Juanjo Mena. Glaser, Komlosi, Sabbatini, Colombara. Verdi,

Réquiem.

22: Tetraktys Ensemble. Kees Boeke. Matteo Da Perugia.

— Miguel Simarro, violín. Bach.

— Collegium Vocale de Gante. Orquesta de los Campos Elíseos. Philippe Herreweghe. Mahler, Brahms.

23: Alia Mvsica. Miguel Sánchez. *Visitatio Sepulchri*.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA

WWW.VILLAMARTA.COM

11-III: Kremerata Baltica. Gidon Kremer. Programa por determinar.

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

7-III: James Judd. Alexei Volodin, piano. Granados, Chopin, Elgar.

14: Carlo Rizzi. Christian Poltéra, violonchelo. Barber, Chaikovski.

28,29: Victor Pablo Pérez. Beethoven.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

FESTIVAL DE ÓPERA

WWW.OPERALASPALMAS.ORG

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Zambelli. Sagi. Cantarero, Pisapia, Cook, Todisco. **2,4,6,8-III.**

THAÏS (Massenet). Hull. Pontiggia. Mula, Ódena, Bernal, Palatchi. **30-III.**

MADRID

1,2-III: Orquesta Nacional de España [ocne.mcu.es]. Josep Pons. Steven Isserlis, violonchelo; Véronique Gens, soprano. Schumann, Ravel, Debussy. (Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).

5: Orquesta de Cámara de Basilea. David Stern. Sol Gabetta, violonchelo. Bloch, Wisenberg, Ginastera. (Ciclo Complutense. [www.fundacion-nucm.es], A.N.).

6: Trío Kandinsky. Salvador Salvador, clarinete. Casablanca. (musicadhoy [www.musicadhoy.com], A.N.).

6,7: Orquesta de RTVE [www.rtve.es]. Walter Weller. Alban Gerhardt, violonchelo. Prokofiev, Beethoven. (Teatro Monumental).

7,8,9: Orquesta Nacional de España. Howard Griffiths. Fazil Say, piano. Mozart, Say, Beethoven. (A.N.).

11,12: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Stravinski, Chaikovski. / Berlioz, Debussy, Rimski-Korsakov. (Ibermúsica [www.ibermusica.es], A.N.).

13: Renaud Capuçon, violín; Gautier Capuçon, violonchelo. Ravel, Schulhoff, Debussy. (Liceo de Cámara. Fundación Caja Madrid [www.fundacioncajamadrid.es], A.N.).

13,14: Orquesta de RTVE. Miguel Ángel Gómez Martínez. Marussa Xyni, soprano. Strauss. (Teatro Monumental).

14,15,16: Coro y Orquesta Nacional de España. Giovanni Antonini. Inver-

TEATRO REAL

Información: 91/ 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: teatro-real.com. Visitas guiadas: 91/ 516 06 96.

LA GIOCONDA de Amilcare Ponchielli.

Marzo: 3, 6, 9. 20.00 h.; domingo, 18.00 h. Director musical: Evelino Pidò, Director de escena, escenógrafo y figurinista: Pier Luigi Pizzi. Coreógrafo: Gheorghe Iancu. Director del coro: Jordi Casas Bayer. Solistas: Violeta Urmana, Elisabetta Fiorillo, Orlin Anastassov, Elena Zaremba, Fabio Armiliato (Mar. 3, 9)/Carl Tanner (Mar. 6), Lado Anneli, Josep Miquel Ribot, Jon Plazaola, Deyan Vatchkov. Bailarines-estrellas: Ángel Corella y Letizia Giuliani. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real. Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid.

TAMERLANO

de Georg Friedrich Händel.

Marzo: 26, 28, 29, 31. 19.00 h. Director musical: Paul McCreesh. Director de escena: Graham Vick. Escenógrafo y figurinista: Richard Hudson. Solistas: Monica Bacelli (Mar. 26, 29)/Ann Hallenberg (Mar. 28, 31), Plácido Domingo (Mar. 26, 29)/Bruce Ford (Mar. 28, 31), Ingeela Bohlin (Mar. 26, 29)/ Isabel Rey (Mar. 28, 31), Sara Mingardo (Mar. 26, 29)/ Patricia Bardón (Mar. 28, 31), Jennifer Holloway (Mar. 26, 29)/ Renata Pokupic (Mar. 28, 31), Luigi De Donato. Orquesta Titular del Teatro Real. Orquesta Sinfónica de Madrid.

BAJAZET de Antonio Vivaldi.

Ópera en versión de concierto.

Marzo: 27. 20.00 h.

Director musical: Fabio Biondi. Solistas: Christian Senn, Vivica Genaux, Romina Basso, María Grazia Schiavo, Marina de Liso, Lucia Cirillo. Europa Galante.

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA.

Marzo: 1, 4, 5, 7. 20.00 h. Marzo: 2. 17.00 y 20.30 h. Elegía – Homenaje (a Antonio Ruiz Soler). Coreografía: José Antonio. Música: Joaquín Turina. El café de Chinitas. Coreografía: José Antonio. Música: Ocho Canciones Populares de Federico García Lorca. Armonización: Chano Domínguez. Director de escena, vídeo y espacio escénico: Lluís Danés. Interpretación musical: Chano Domínguez y Grupo. Artista invitada: Esperanza Fernández.

RECITAL NATALIE DESSAY,

soprano. Marzo: 30. 20.00 h.

Orquesta Titular del Teatro Real. Orquesta Sinfónica de Madrid. Jesús López Cobos, director.

PROGRAMA JOVEN: BRUNDIBÁR.

Música de Hans Krása. Marzo: 1. 18.00 h. Auditorio Padre Soler. Universidad Carlos III de Madrid. Campus de Leganés. Director musical: Joan Cerveró. Director de escena: Eduardo Bazo. Escenógrafa y Figurinista: Monica Florensa. Coro de Niños del Orfeón Pamplonés. Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid.

DOMINGOS DE CÁMARA.

Concierto III. Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Marzo: 9. 12.00 h. Obras de Russel Peck, Gordon Jacob, Richard Strauss y Gabriel Fauré.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID. Paul McCreesh, director.

Marzo: 15. 22.30 h. Auditorio Nacional de Música. Obras de Franz Joseph Haydn y Benjamin Britten.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet: http://teatrodela Zarzuela.mcu.es. Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet (servi-caixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de Servi-Caixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: de 12 a 18 horas. Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma. Venta anticipada de 12 a 17 horas, exclusivamente.

LA GENERALA de Amadeo Vives.

Hasta el 16 de marzo de 2008, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: José Fabra/Cristóbal Soler. Dirección de Escena: Emilio Sagi. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

XIV Ciclo de Lied. Lunes 31 de marzo, a las 20 horas. Christian Gerhaher, barítono. Herold Huber, piano. Programa: J. Brahms.

Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

Final del XII Concurso Internacional de Canto Acisclo Fernández Carriedo. Martes 11 de marzo, a las 20:00 horas. Director musical: Miguel Roa. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coproducen Fundación Guerrero y Teatro de La Zarzuela.

Coproducen Fundación Guerrero y Teatro de La Zarzuela.

Compañía Nacional de Danza. Del 20 al 29 de marzo, (excepto lunes), a las 20:00 horas. Domingos a las 18:00 horas. Programa: Hevel, Nacho Duato. Quintet, William Forsythe y White Darkness, Nacho Duato.

CDMC

AUDITORIO 400.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha (esquina c/ Argumosa). Teléfonos: 91 774 10 72 / 73

Web: http://cdmc.mcu.es

Todos los conciertos son con acceso libre hasta completar el aforo.

Lunes, 3 de marzo. 19:30h.

Cuarteto Vertavo

PROGRAMA

Per Norgard:

Cuarteto de cuerda nº 8

Igor Stravinsky: Trois Pièces

Judith Weir: String Quartet

Anton Webern: Funf Satze, op 5

Jueves, 6 de marzo. 19:30h.

Concierto fuera de temporada en colaboración con el

Festival "ELLAS CREAM"

Solistas de la ORCMA

Gloria Isabel Ramos, directora

PROGRAMA

Iluminada Pérez Frutos:

Tras la sombra de la duda

Gloria Isabel Ramos:

Las flores del mal

Mercedes Zavala:

La apoteosis nocturna de Andoár

Marisa Manchado: Spira mirabilis

María Escribano:

Concierto para Imma

Zuriñe Guerenabarrena: Zorion

Anna Boffill: Note per un diario

Pilar Jurado: Tentaciones de cristal

Lunes, 10 de marzo. 19:30h.

Ensemble Residencias

Ramón Humet,

compositor residente

PROGRAMA

Claude Vivier: Paramirabo

Ramón Humet: Jardín de Haikus *+

Mathias Spahlinger: Adieu m'amour.

Hommage à Guillaume Dufay

György Ligeti: Sippal, dobbal, nádihgedüvel **

Lunes, 31 de marzo. 19:30h.

Nederlands Vocaal Laboratorium

Romain Bischoff,

barítono y director

PROGRAMA

Florian Magnus Maier:

The jugular shuffle

Dante Oei: Sex*

José Manuel López López:

Sotto Voce

Manfred Trojahn: Automne**

Giacinto Scelsi: Sauh II

Henry Vega: obra estreno*

María de Alvear: obra estreno*

Huang Ruo: Without words*

* Estreno mundial

** Estreno en España

*+ Estreno mundial. Encargo del CDMC

ORCAM

Martes 4 de marzo de 2008.
22,30 horas

Auditorio Nacional de Música,
Sala Sinfónica

ORQUESTA Y CORO DE LA
COMUNIDAD DE MADRID

Lucy Crowe, soprano
Robin Blaze, contratenor
Mark Dobell, tenor
Christopher Purves, bajo
Jordi Casas Bayer, director de coro
Harry Christophers, director

El Mesías, de G. F. Haendel

ABONO 4

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Ciclos Musicales de la Comunidad
de Madrid con la Orquesta
Sinfónica de Madrid.

Temporada 2007-2008

Auditorio Nacional de Música

15/3/08 a las 22,30 horas
Director : **Paul McCreesh**

I Parte
Obertura Cockaigne de E. Elgar
Cuatro interludios marinos de B.
Britten

II Parte
Sinfonía Londres de J. Haydn.

nizzi, Gottwald, Worman, Prunell-Friend, Ramón. Bach, *Pasión según san Juan*. (A.N.).

24: Collegium Vocale de Gante. Orquesta de los Campos Eliseos. Philippe Herreweghe. Mahler, Brahms. (Ciclo Sinfónico Caja Madrid. A.N.).

25: Paul Lewis, piano. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo [www.scherzo.es]. A.N.).

25,27: Cuarteto Casals. Haydn, Mozart. (Liceo de Cámara. A.N.).

27: Orquesta de Cámara de la Radio de Baviera. Lars Vogt, piano. Mozart. Ciclo Complutense. A.N.).

27,28: Orquesta de RTVE. José Miguel Rodilla. Ana María Sánchez, soprano. García Abril, Dvorák. (Teatro Monumental).

28,29,30: Orquesta Nacional de España. Lawrence Foster. Arcadi Volodos, piano. Musorgski, Rachmaninov, Chaikovski. (A.N.).

29: Joven Orquesta Gustav Mahler. Herbert Blomstedt. Bruckner, *Quinta*. (Ibermúsica. A.N.).

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA
WWW.ORQUESTAFILARMONICADEMÁLAGA.NET

SANTIAGO DE COMPOSTELA

**REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA**

Auditorio de Galicia

www.realfilharmonia Galicia.org

www.auditoriodegalicia.org

MARZO 2008

Domingo 2
Auditorio de Galicia
TEATRO EN XIRA
Filomena Maturano de Eduardo de Filippo. Con Concha Velasco y Héctor Colomé. Dirección. Ángel F. Martínez

Lunes 3
11.00 h Auditorio de Galicia
CICLO CONCIERTOS DIDÁCTICOS
Na virada (música folk)

Martes 4
11.00 h Auditorio de Galicia
CICLO CONCIERTOS DIDÁCTICOS
Na virada (música folk)

Jueves 6
20.30 h Auditorio de Galicia
Inauguración de la exposición
A historieta galega

Viernes 7
Auditorio de Galicia
CONCIERTO DE ABONO
Real Filharmonía de Galicia
Antoni Ros Marbà, director
Valentina Igoshina, piano
[Prokofiev, Ravel, Stravinski]

Sábado 8 - 21.00 h
Auditorio de Galicia
Orquesta Sinfónica de Melide
Fernando V. Arias, director

Jueves 13
21.00 h Auditorio de Galicia

CONCIERTO DE ABONO
Real Filharmonía de Galicia
Antoni Ros Marbà, director
Maite Alberola, soprano
Thomas E. Bauer, barítono
Choeur Accentus, coro
[Vara, Montsalvatge, Fauré]

Sábado 15
21.00 h Auditorio de Galicia
CICLO SONS DA DIVERSIDADE
Úxía

Jueves 27
21.00 h Auditorio de Galicia
CONCIERTO DE ABONO
Real Filharmonía de Galicia
Hansjörg Schellenberger,
director y oboe
[Haydn, Bellini, Mozart]

Sábado 29
21.00 h Auditorio de Galicia
SCQ DANZA
Centro Coreográfico Galego
O kiosko das almas perdidas

Domingo 30
21.00 h Auditorio de Galicia
SCQ DANZA
Centro Coreográfico Galego
O kiosko das almas perdidas

Lunes 31
11.00 h Auditorio de Galicia
CICLO CONCIERTOS DIDÁCTICOS
Mercedes Peón (música electrónica tradicional)

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com

Teléfono: 954 223 344

PROGRAMACIÓN MES DE MARZO

Día 5 de marzo 2008
MESA REDONDA sobre la ópera
Werther de Jules Massenet
En colaboración con la Asociación
Sevillana de Amigos de la Ópera
Actividades

Día 5 de marzo 2008
KRYSTIAN ZIMERMAN
Piano

Días 6, 8, 10 y 12 de marzo 2008

WERTHER

de Jules Massenet
Dirección musical, Michel Plasson
Dirección de escena, David Alagna
Principales intérpretes, Roberto Aronica, Jossie Pérez, Ruth Rosique, Albert Schagidullin, Michel Trempont, Manuel de Diego, Fernando Latorre
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Escolanía de Los Palacios
Producción del Teatro Regio de Turín
Ópera

6,7-III: Aldo Ceccato. Konstantin Scherbakov, piano. Torres, Chaikovski.

13,14: Aldo Ceccato. Coral Cármina Nova. Bigi, Custer, Marín, Mikulas. Rossini, *Pequeña misa solemne*.

PAMPLONA

zolato, Obregón. **7,9-III.**

13,14: Sinfónica de Navarra. Ernest Martínez Izquierdo. Piazzolla, Lindberg.

15: DeutscheKammervirtuosen. Coro de niños de Windsbach. Karl Friedrich Beringer. Bach, *Pasión según san Mateo*.

18: Cuarteto Casals. Haydn, Beethoven.

27,28: Sinfónica de Navarra. Coral de Cámara de Pamplona. Howard Griffiths. Webern, Mozart, Haydn.

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL

WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

7-III: DeutscheKammervirtuosen. Coro de niños de Windsbach. Karl Friedrich Beringer. Bach, *Pasión según san Mateo*.

9: Orquesta de Cámara de los Angeles. Jeffrey Kahane. Uri Caine, piano. Haydn, Caine, Stravinski.

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI

WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

4-III: Gilbert Varga. SoYoung Yoon, violín. Sibelius, Sarasate, Berlioz.

TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

www.ost.es

Información: 922 239 801
Venta telefónica de entradas:
902 317327

Lugar: Sala Teobaldo Power
(La Orotava)

1-III: J. M. Alonso/M. Evora de la Rosa. Obra de Poulenc. Concierto en Familia.

13-III: J. Pons/J. Colom. Obras de Falla y Ravel.

Lugar: Magma, Arte & Congresos (Adeje).

6-III: Lü Jia/A. Ogrintchouk. Obras de Strauss, Debussy y Ravel.

Lugar: Auditorio de Tenerife (Santa Cruz)

7-III: Lü Jia/A. Ogrintchouk. Obras de Strauss, Debussy y Ravel.

14-III: J. Pons/J. Colom. Obras de Falla y Ravel.

29-III: C. Checa/M. Cañada. El sonido de los Planetas. Concierto en Familia.

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA

WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

2-III: Bo Skovhus, barítono; Soile Isokoski, soprano; Marita Viitasalo, piano. Wolf, *Cançonero italiano*.

5: Cuarteto Skampa. Krejci, Dvorák,

Smetana.

7: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Truls Mørk, violonchelo. Dvornák, Lutoslawski.

11: Ensemble Artaserse. Núria Rial, soprano; Philippe Jaroussky, contratenor. Haendel, Scarlatti, Corelli.

12: Deutschkammervirtuosen. Coro de niños de Windsbach. Karl Friedrich Beringer. Bach, *Pasión según san Mateo*.

13: Orquesta de Valencia. Máximo Zanetti. Violeta Urmana, soprano. Gala lírica.

26: Orquesta de Cámara de la Radio de Baviera. Lars Vogt, piano. Barber, Mozart.

28: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Julian Rachlin, violín. Adams, Chaikovski.

PALAU DE LES ARTS

WWW.LESARTS.COM

ORLANDO (Haendel). López Banzo.



Negrín. Mehta, Petrova, Tilling. **2-III.** LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Netopil. McVicar. Jenis, Tola, Lisnic, Schrott. **6,9,12,15,17-III.**

VALLADOLID

AUDITORIO

WWW.AUDITORIODEVALLADOLID.ES

6,7-III: Sinfónica de Castilla y León [www.oscyl.es]. Dimitri Sitkovetski. Bella Davidovich, piano. Rodrigo, Mozart, Strauss.

13,14: Orquesta de Euskadi. Gilbert Varga. So-Young Yoon, violín. Sibelius, Sarasate, Berlioz.

TEATRO CALDERÓN

WWW.TCALDERON.COM

LA CENERENTOLA (Rossini). Albiach. Font. Zapata, Mentxaka, Pizoloto, Obregón. **26,28,30-III.**

ZARAGOZA

AUDITORIO

WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

6-III: Orquesta de Cadaqués. Coro Amici Musicae. Neville Marriner. Arteta, Lojendio. Sor, Arriaga, Mendelssohn.

12: Al Ayre Español. Eduardo López Banzo. Prégardien, Jarnogt, Espada, Balzer, Mena, Martín-Royo. Bach, *Pasión según san Mateo*.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW

WWW.CONCERTGEBOUWROKST.NL

5,7,9,12,13-III: Iván Fischer. Richard Goode, piano. Weber, Beethoven, Brahms.

14,16: Iván Fischer. National Kinderkoor. Groot Omroekoor. Padmore, Sigmundsson, Labelle, Zomer, Fink. Bach, *Pasión según san Mateo*.

28,29: Dennis Russell Davies. Maki Namekawa, piano. Keuris, Schnittke, Stravinski.

DE NEDERLANDSE OPERA

WWW.DNO.NL

KÁT'Á KABANOVÁ (Janáček). Kreizberg. Decker. Huijpen, Streit, Harries, Kaasch. **3,5,9,12,14,16,19,21-III.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN

WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

1-III: Christoph von Dohnányi. Birtwistle, Strauss.

5: Emmanuelle Haïm. Susanna Malkki. Webern, Stravinski, Haendel.

29,30: Reibert de Leeuw. Varèse, Stravinski, Harvey.

DEUTSCHE OPER

WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Tomassello. Krämer. Kotchian, Bieber, Carlson, Myers. **1,8-III.**

AIDA (Verdi). Palumbo. Alden. Jerkunica, Mishura, Raspagiosi, Ventre. **2,6,16,20,24,28-III.**

RIGOLETO (Verdi). König. Neuenfels. Velozo, Gavaneli, Ciofi, Lee. **4,22-III.**

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Palumbo. Fiorini. Gazale, Raspagiosi, Aceto, Ventre. **9,14,21-III.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Auguin. Friedrich. Kaune, Rose, Garanca, Schäfer. **15,19,23-III.**

STAATSOPER

WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

LA BOHÈME (Puccini). Dudamel.



Hume. Voulgaridou, Samuil, Kaufmann, Daza. **1-III.**

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Renne. Adlon. Samuil, Giordano, Daza, Carolis. **3,7,22-III.**

NORMA (Bellini). Arrivabeni. Ritzel. Richards, Randes, Dussmann, Oprisanu. **8-III.**

IGROK (Prokofiev). Barenboim. Cherniakov. Ognovenko, Opolais, Didyk, Toczyska. **15,23-III.**

DIE MEISTERSINGERN VON NÜRNBERG (Wagner). Barenboim. Kupfer. Morris, Pape, O'Neill, Trekel. **16,19,24-III.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Salemkour. Berghaus. Korchak, De Simone, Vinogradov, Eisenfeld. **28,29-III.**

TANNHÄUSER (Wagner). Jordan. Kupfer. Fischesser, Smith, Hoffmann, Bauer. **30-III.**

BRUSELAS

LA MONNAIE

WWW.LAMONNAIE.BE

WOZZECK (Berg). Wigglesworth. Freeman. Henschel, Serafin, Rootering, Reijans. **2,4,6,7,9,11,12-III.**

DRESDE

SEMPEROPER

WWW.SEMPEROPER.DE

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Rösner. Krämer. Ketelsen, Nylund, Elder, Homrich. **2,5,8-III.**

CARMEN (Bizet). Delacôte. Lauterbach. Todorovich, Vondung, Marquardt, Selbig. **6-III.**

DON GIOVANNI (Mozart). Rennert. Decker. Rasilainen, Eder, Merbeth, Gens. **11,14,22,28-III.**

PETER GRIMES (Britten). Daniel. Baumgartner. Schmidt, Isokoski,



Rootering, Mayer. **12,15,18,20-III.** PARSIFAL (Wagner). Schneider. Adam. Grundheber, Rydl, Vogt, Dalayman. **21,24,27-III.**

FRANCFORT

OPER FRANKFURT

WWW.OPER-FRANKFURT.DE

ARIANE ET BARBE-BLEUE (Dukas). Carignani. Leupold. Karnéus, Ardam, Volle, Grigorian. **1,7,14,16-III.**

TSARSKAIA NEVESTA (Rimski-Korsakov). Kell. Winge. Schlomianski, Stallmeister, Kränzle, Cassian. **2-III.**

TOSCA (Puccini). Brabbins. Kirchner. Makerov, Markov, Porta, Plock. **6,8,22,27,31-III.**

LA BOHÈME (Puccini). Montanaro. Kirchner. Auty, Webster, Plock, Yi. **15,21,23,29-III.**

THE RAPE OF LUCRETIA (Britten). Barbacini. Duesing. Marsh, Bailey, Ashwin, Webster. **16,19,21,23,26,28,30-III.**

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Jones. Loy. Eichenholz, Carlstedt, Nagy, Lehtipuu. **24,28,30-III.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE

WWW.GENEVEOPERA.CH

VYLETY PÁNE BROUCKOVY (Janáček). Karabits. Kokkos. Begley, Gietz, Jenis, Svenden. **25,27,29,31-III.**

LISBOA

TEATRO SÃO CARLOS

WWW.SAOCARLOS.PT

LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Stert. Benite. Lippert, Damato, Schill, Belfiore. **1-III.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE

WWW.BARBICAN.ORG.UK

2-III: Coro y Sinfónica de Londres. Xian Zhang. Prokofiev.

6,7: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Mahler.

8: Sinfónica de la BBC. David Robertson. Bartók, Van Gogh.

14: Academy of Ancient Music. Polyphony. Stephen Layton. Sampson, Chance, Bostridge, Rutherford. Bach, *Pasión según san Juan*.

15: Orquesta de Cámara Escocesa. David Watkin. Piotr Anderszewski, piano. Mozart, Haydn, Beethoven.

19: Sinfónica de la BBC. Jiri Belohlávek. Anssi Karttunen, chelo. Beethoven, Saariaho.

27: Sinfónica de Londres. Daniel Harding. Serafin, Leiferkus. Shostakovich, Schubert.

29: Sinfónica de la BBC. Oliver Knussen. Leila Josefowicz, violín. Knussen, Berg, Britten.

30: Sinfónica de Londres. Daniel Harding. Viktoria Mullova, volín. Prokofiev, Britten.

SOUTH BANK CENTRE

WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

1,2,3-III: Cuarteto Emerson. Beethoven, Brahms.

5: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Jean-Yves Thibaudet, pia-



no. Ravel, Shostakovich.

8: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Mihoko Fujimura, mezzo. Wagner.

10: Leif Ove Andnes, piano. Bach, Beethoven, Debussy.

12: Real Orquesta Filarmónica. Leonard Slatkin. Nigel Kennedy, violín. Elgar.

13: Orquesta Philharmonia. Diego Masson. Xenakis.

16: Orquesta Philharmonia. Alexander Lazarev. Nicola Benedetti, violín. Rossini, Mendelssohn, Rachmaninov.

17: The Sixteen. Harry Christophers. Guerrero, Janequin, Poulenc.

18: Orquesta Age of Enlightenment. Richard Egarr. Anderson, Wilkinson, Purves. Haendel, *Mesías*.

19: Daniele Gatti. John Lill, piano. Brahms, Strauss.

29: Orquesta Philharmonia. Mikko Franck. Gianluca Cascioli, piano. Mozart, Mahler.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN

WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Böer. McVicar. Strehl, Breslik, Royal, Kaappola. **1-III**.
 SALOME (Strauss). Jordan. McVicar. Michael, Schuster, Sindram, Moser. **3,6,8,12-III**.
 EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Nelohlávek. Pimlott. Montague, Gerzmava, Koenig, Sherrat. **8,10,14,18,20,26-III**.
 CARMEN (Bizet). Oren. Zambello. Herrera, Álvarez, Ketelsen, Gritton. **25,28-III**.

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
 WWW.TEATROALLASCALA.ORG

WOZZECK (Berg). Gatti. Flimm. Nigl, Wotrich, Miller, Herlitzius, Marquardt. **5,9-III**.
 IL TRITICO (Puccini). Chailly. Ronconi. Pons, Frittoli, Nucci, Roni. **6,8,11,13,16,20,25,28-III**.

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
 WWW.MPHIL.DE

6,7,8-III: Hugh Wolff. Viviane Hagner, violín. Beethoven, Stravinski. **16,17,18,19**: Marc Piollet. Christian Zacharias, piano. Beethoven, Berlioz.

STAATSOPER
 WWW.STAATSOPER.DE

DER FREISCHÜTZ (Weber). Carignani. Langhoff. Pohl, Kuhn, Harteros, Haller. **2,5,9-III**.
 ORPHÉE ET EURYDICE (Gluck). Bolton. Lowery. Connolly, Mikolaj. **8,11,15-III**.
 TAMERLANO (Haendel). Bolton. Audi. Daniels, Ainsley, Fox, Beaumont. **9,16,19,24,28-III**.
 PARSIFAL (Wagner). Nagano. Konwitschny, Volle, Humes, Rydl, Schulhoff. **20,23-III**.
 LA TRAVIATA (Verdi). Zanetti. Krämer. Amsellem, Jungwirth, Giordano, Vassallo. **22,26,29-III**.
 LUISA MILLER (Verdi). Zanetti. Guth. Colombara, Morel, Stoyanova, Gavannelli. **30-III**.

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA
 WWW.METOPERA.ORG

OTELLO (Verdi). Bichkov. Fleming,



Botha, Guelfi. **1,4,8-III**.
 CARMEN (Bizet). Villalume. Kovalevska, Borodina, Álvarez, Gallo. **1-III**.
 PETER GRIMES (Britten). Runicles. Racette, Griffey, Michaels-Moore. **3,7,11,15,20,24-III**.
 LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti).

Levine, Dessay, Filianoti, Kwiecien, Relyea. **5,8,13-III**.
 LA TRAVIATA (Verdi). Armiliato. Swenson, Pollenzani, Croft. **6,12,15,19,22-III**.
 TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Levine. Voigt, DeYoung, Heppner, Salminen. **10,14,18,22,25,28-III**.
 ERNANI (Verdi). Abbado. Radvanovski, Giordani, Hampson, Furlanetto. **17,21,26,29-III**.
 IGROK (Prokofiev). Gergiev. Gurikova, Savova, Diadkova, Hancock. **27,31-III**.
 LA BOHÈME (Puccini). Luisotti. Gheorghiu, Arteta, Vargas, Tézier. **29-III**.

PARÍS

6-III: Orquesta Nacional de Francia. Coro de Radio Francia. Daniele Gatti. Nikolai Luganski, piano. Stravinski, Ravel. (Teatro de los Campos Eliseos [www.theatrechampselysees.fr]).
8: Orquesta de Cámara de Los Angeles. Jeffrey Kahane. Veselina Kasarova, mezzo. Haydn, Mozart, Rossini. (T. C. E.).
9: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Mihoko Fujimura, mezzo. Wagner, Mahler. (T. C. E.).
 — Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Mahler, *Séptima*. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).
10: Renaud Capuçon, violín; Gautier Capuçon, violonchelo; Frank Braley, piano. Schubert. (T. C. E.).
12: Sinfónica de Dinamarca. Thomas Dausgaard. Truls Mørk, violonchelo. Nielsen, Elgar, Brahms. (T. C. E.).
13: Orquesta Nacional de Francia. Riccardo Muti. Haydn, Mozart, Salieri. (T. C. E.).
 — Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Saariaho. (S. P.).
14: Leif Ove Andsnes, piano. Bach, Beethoven, Sibelius. (T. C. E.).
16: Viktoria Mullova, violín; Katia Labèque, piano. Stravinski, Bartók, Schubert. (T. C. E.).
 — Jessye Norman, soprano; Mark



Markham, Piano. Haydn, Berg, Schoenberg. (S. P.).
18: Ensemble InterContemporain. Pierre Boulez. Mozart, Berg. (S. P.).
19: La Grande Écurie et la Chambre du Roy. Jean-Claude Malgoire. Dumaux, De la Merced, Fumas, Bonner, Buet. Haendel, *Orlando* (versión de concierto). (T. C. E.).
20: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Christian Tetzlaff, violín. Shostakovich, Dvorák. (S. P.).
22: Das Neue Orchester. Chorus Musicus Köln. Christoph Spering. Korondi, Kielland, Karasiak, Speer, Nolte. Bach, *Pasión según san Juan*. (T. C. E.).
25: Europa Galante. Fabio Biondi. Senn, Basso, Schaivo. Vivaldi, *Bajazet* (versión de concierto). (S. P.).
27: Orquesta Nacional de Francia.

James Conlon. Lise de la Salle, piano. Schulhoff, Prokofiev, Roussel. (T. C. E.).

OPÉRA BASTILLE
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

LUISA MILLER (Verdi). Zanetti. Deflo. Abdrazakov, Vargas, Youn, Dobber. **2,5,8,12-III**.
 PARSIFAL (Wagner). Haenchen. Warlikowski. Von Halem, Selig, Nikitin, Meier. **4,7,11,14,17,20,23-III**.
 WOZZECK (Berg). Cambreling. Martahaler. Keenlyside, Villars, Kuebler. Siegel. **29-III**.

PALAIS GARNIER
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski). Gardner. Bondy. Claycomb, Spence, Naouri, Summers. **3,5,8,11,14,16,19,22,24-III**.

THÉÂTRE CHÂTELET
 WWW.CHATELET-THEATRE-COM



PADMÁVATÍ (Rousset). Foster. Bhanjali. Bjarnason, Lemieux, Fondaty, Piolino. **14,16,18,20,22,24-III**.

VENECIA

TEATRO LA FENICE
 WWW.TEATROLAFENICE.IT

ELEKTRA (Strauss). Inbal. Grüber. Ejsing, Schnaut, Pinter, Nielsen. **2,5,8,11-III**.

VIENA

MUSIKVEREIN
 WWW.MUSIKVEREIN.AT

1-III: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Christian Tetzlaff, violín. Turnage, Mendelssohn, Chaikovski.
2: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Jean-Yves Thibaudet, piano. Ravel, Prokofiev.
4: Trío Altenberg. Von Preussen, Beethoven.
7: Renaud Capuçon, violín; Gautier Capuçon, violonchelo; Nicholas Angelich, piano. Brahms.
8,9: Concentus Musicus Wien. Coro Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Oelze, Fink, Schade, Owenden. Bach, *Pasión según san Juan*.
8,9: Orquesta Cherubini. Singverein der Gelleschaft der Musikfreunde. Riccardo Muti. Giordano, Gatell, Cassi, Alaimo. Donizetti. *Don Pasquale* (versión de concierto).
9: Cuarteto Capuçon. Angelika Kirchschlager, soprano; Oleg Maisenberg, piano. Chausson, Respighi, Franck.
10: Yefim Bronfman, piano. Beetho-

ven, Schumann, Ravel. **12,13**: Sinfónica de Viena. Fabio Luisi. Nelson Göerner, piano. Debussy, Ravel, Honegger.
25: Joven Orquesta Gustav Mahler. Herbert Blomstedt. Leonidas Kavakos, violín. Berg, Bruckner.
26: Joven Orquesta de la Comunidad Europea. Vladimir Ashkenazi. Arabella Steinbacher, violín. Grieg, Sibelius, Strauss.

WIENER STAATSOPER
 WWW.WIENER-STAATSOPER.DE

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi). Mehta. Pountney. Stemme, Krasteva, Álvarez, Licita. **1,5,8,12,15,19-III**.
 CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni) / I PAGLIACCI (Leoncavallo). Armiliato. Seiffert, Mastromarino, Iveri, Cura, Nucci. **2-III**.
 LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Schnitzler. Rancatore, Reinprecht, Sababini, Ramey. **3,6,9,13-III**.
 LA BOHÈME (Puccini). Märkl. Iveri, Ivan, Webb, Daniel. **4,7,10-III**.
 L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Eschwé. Gheorghiu, Korchak, Daniel. **17-III**.
 PARSIFAL (Wagner). Thielemann. Fujimura, Struckmann, Milling, Moser. **20,22,26-III**.
 TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Segerstam. Herlitzius, Baechle, Forbis, Milling, Daniel. **24,28-III**.
 LA SONNAMBULA (Bellini). Morandi. Rancatore, Sim, Siragusa. **25,29-III**.
 ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Haider. Garanca, Damrau, Pieczonka, Ryan. **27,31-III**.

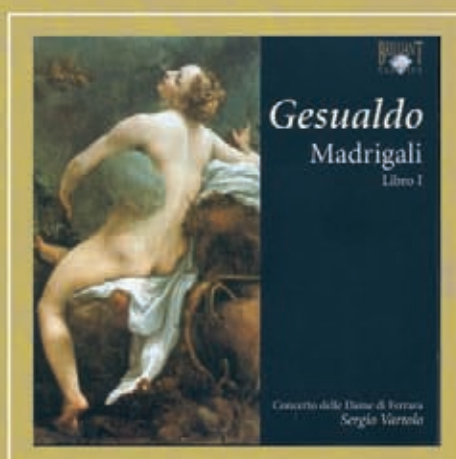
ZÜRICH

OPERNHAUS
 WWW.OPERNHAUS.CH

GENOVEVA (Schumann). Harnoncourt. Kusej. Banse, Kallisch, Drole,



Widmer. **2,4-III**.
 NABUCCO (Verdi). Santi. Miller. Guleghina, Kaluza, Bruson, Colombara. **2,5,7-III**.
 IM SCHATTEN DES MAULBEERBAUMS (Rushton). Weikert. Nicolet. Friedli, Guo, Murga, Mayr. **6,12-III**.
 INTERMEZZO (Strauss). Schneider. Herzog. Kohl, Gilffry, Saccà, Drole. **9,11,13,16,28,30-III**.
 LA CENERENTOLA (Rossini). Fischer. Lievi. Tro, Guo, Nikiteanu, Siragusa. **14,24-III**.
 COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Hamar. Flimm. Schmid, Liebau, Drole, Chausson. **20,25,27-III**.
 LA DIDONE (Cavalli). Barthel. Hartmann. **28,30-III**.
 DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Welsch-Möst. Stuminger. Magee, Janková, Widmer, Mayr. **29,30-III**.



**BRILLIANT
CLASSICS**



NOVEDADES

*"Solicite gratuitamente el catálogo Brilliant 2008,
en su espacio de música de El Corte Inglés"
(hasta fin de existencias)*



Magníficos intérpretes, compositores universales y excelentes grabaciones que encontrará en el catálogo Brilliant Classics. Está en su espacio de música de El Corte Inglés



CUANDO UNA PELÍCULA ECLIPSA EL ORIGINAL



En la primera proyección de *Sweeney Todd*, durante un almuerzo en Leicester Square, Stephen Sondheim, vestido con su viejo jersey gris, se levantó y dijo a los más o menos cuarenta amigos invitados: “no perdáis el tiempo buscando cosas que hayáis visto en el espectáculo teatral en el que se basa la película porque, si lo hacéis, no vais a disfrutarla”.

La película de Tim Burton, de casi dos horas, es una tercera parte más corta que el musical de Sondheim y no hay ningún cantante ni canción de renombre como reclamo. Sondheim, un perfeccionista con ojos de lince que se afana durante horas para medir cada sílaba de diálogo, ha entregado su mejor trabajo a los hacedores de películas de casquería gótica de Hollywood para que hicieran lo que les diera la gana. No tuvo ningún papel activo en la adaptación y, sin embargo, extrañamente, parecía satisfecho con el resultado. “Pensad en ella” —sonrió el compositor— “como una película, no como un musical”.

Dos horas más tarde, aquella distinción fue confirmada al cien por cien. La reducción espartana de Burton se desarrolla como un cuento de la época victoriana en el que el bien y el mal interactúan en el pozo negro de un Londres que, con sus escurridizas modas culinarias, podía adoptar el canibalismo de celebridades de nuestro tiempo con la misma facilidad que lo hizo en los tiempos de Sweeney. Todd, de vuelta de un exilio penal, quiere vengarse con sus cuchillas de afeitar de barbero de la ciudad que le condenó y el juez que violó a su mujer y raptó a su hija.

La narración es inexorablemente lineal, toda digresión ha sido eliminada. Es un cuento de obsesión, amor, dolor, miedo y pérdida, pero con algo de cariño hacia el barbero destripador (interpretado por Johnny Depp) y su rechoncha cómplice Mrs. Lovett (Helena Bonham Carter), que confecciona unas succulentas empanadas con las víctimas de Sweeney. Burton adopta una escenografía monocroma, que recuerda su película de terror *Sleepy Hollow*, para distanciarnos visualmente de los protagonistas, incluso a la vez que hace más intensa nuestra inmersión emocional en su suerte. Como forma de hacer un relato, el círculo de puristas de las obras de Sondheim consideró la película *Sweeney Todd* como una extraordinaria reinvención.

Después de la proyección, con una taza de té en la mano, Sondheim hizo una declaración tan extravagante que le hice repetirla. “Éste” —dijo— “es el primer musical que ha sido trasladado a la pantalla con éxito”.

Antes de intentar rebatir sus palabras, no olviden que Sondheim sabe de lo que habla. Fue el hijo semiadoptado de Oscar Hammerstein, al que acompañó en su camino de éxitos desde *Oklahoma* hasta *Sonrisas y lágrimas*, y escribió la letra de *West Side Story* de Leonard Bernstein. En términos estrictamente categóricos, tiene razón. *West Side Story*, al igual que la mayoría de las obras musicales de Broadway pasadas al cine, parece casi una obra teatral. E incluso todas esas grandes playas de *South Pacific* y las cumbres favoritas de Hitler en Berchtesgaden no pueden disfrazar la suspensión del argumento cuando alguien tiene que enseñar a siete niños un do-re-mi diatónico.

En aquellos momentos, el arte de hacer cine cede a esos éxitos espectaculares y facilones que tanto les gustan a las multitudes y la historia pierde importancia. En el *Sweeney*

Todd de Tim Burton no hay tregua —ni siquiera para incluir el cuarteto, tan delicioso, *Kiss Me*. Es pura película, tanto que dos jóvenes del reparto —casi todo británico—, Jamie Campbell Bower (Anthony) y Ed Sanders (Toby), me contaron que no quisieron ver el espectáculo teatral ni escuchar la banda sonora para poder abordar la película como si fuera una obra original. De forma similar, Sacha Baron Cohen, en el papel del barbero rival de Todd, no intentó en ningún momento aprovecharse de las anteriores actuaciones de otros actores; su papel ha sido creado expresamente para la gran pantalla.

Sweeney Todd, el musical, es indestructible. La Royal Opera House casi se vino abajo cuando lo pusieron y también lo he visto en producciones universitarias a medio hacer, pero con toda su coreografía en pleno, y en la versión concentrada de John Doyle para nueve instrumentistas cantantes. *Sweeney* nunca falla. Sin embargo, había muchos obstáculos para hacer la película. Sam Mendes, que adquirió los derechos en 2003, confesó que al cabo de dos años aún no había encontrado el modo de escenificarla sin tener que detener la acción para hacer encajar las piezas musicales, cosa que no quiso el guionista John Logan. Luego, Tim Burton, que había mostrado su interés por el proyecto hace una década, intervino junto con su íntimo amigo e estrella irresistible Johnny Depp y con su mujer —entonces embarazada— Helena Bonham Carter. Los dos podían hablar con acento auténticamente *cockney*, pero nunca habían cantado antes. Aunque Sondheim esperó encontrar una declamación semi-hablada, se sorprendió al ver que Depp y Bonham Carter tenían voces agradables de registro medio y un buen ritmo. Lo impasible que tan soberbiamente se muestra Depp en sus mejores papeles viene como anillo al dedo a la enigmática moralidad de Sweeney, y el resto del reparto, coronado por Alan Rickman como el malvado juez y Timothy Spall en el papel de su bedel, representa un milagroso grupo de actores armados en la Royal Academy of Dramatic Art. Algunos arreglos adicionales de Mike Higham profundizan y ensombrecen el sonido de la orquesta más profusamente de lo que sería posible en el estrecho foso de un teatro.

Ahora está por ver si esta película hace realidad la esperanza de Sondheim de llegar al público de los multicines que nunca pisa un teatro, perjudicada —por su violencia— por la ridícula prohibición en Estados Unidos a los menores de 17 años, seguida por una doblemente absurda prohibición a los menores de 18 en esta Gran Bretaña contemporánea, todo un cromó de la cultura del navajazo... Sin embargo, con los *clips* ya en YouTube, los jóvenes están saltándose estas restricciones. Y cuando este artículo aparezca en SCHERZO sabremos si los Oscar le han sido favorables.

¿Se trata, pues, y como sostiene el compositor, del primer musical que ha podido ser llevado con éxito del teatro a la pantalla? Después de pensarlo durante varias semanas, yo iría más lejos: no recuerdo ninguna obra teatral moderna —ni de Pinter, Miller, O'Neill, Albee, Neil Simon, ni de cualquier otro dramaturgo— que haya pasado al cine con tan poco bagaje escénico y cuyos personajes permanezcan tan intactos. *Sweeney Todd* es una película del siglo XXI, una emocionante, hábil, inquietante y perdurable obra maestra. Todo lo que vino antes es luz de gas.

Norman Lebrecht

MADRID, 2008

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

13

Organizado por la
FUNDACIÓN SCHERZO,
con el patrocinio
del diario EL PAÍS
y la colaboración del
Ministerio de Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen-Hosseschrueders

www.scherzo.es

ORGANIZA:

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAÍS

3

PAUL LEWIS

CONCIERTO

piano

Martes, 25 de marzo
20:00 horas

W.A. MOZART

Fantasia en do menor, K 475

Rondo en la menor, K 511

G. LIGETI

Musica ricercata. 11 piezas para piano

F. P. SCHUBERT

Sonata n° 20 en sol mayor, op. 78, D 894, "Fantasia"

4

MAURIZIO POLLINI

CONCIERTO

piano

Martes, 15 de abril
20:00 horas

F. CHOPIN

Preludio n° 26 en do sostenido menor, op. 45

Balada n° 2 en fa mayor, op. 38

Cuatro Mazurcas, op. 33

Scherzo n° 3 en do bemol mayor, op. 39

Polaca en la bemol mayor, op. 53

C. DEBUSSY

Preludios (Libro II)

P. BOULEZ

Sonata n° 2

5

KRYSTIAN ZIMERMAN

CONCIERTO

piano

Lunes, 5 de mayo
20:00 horas

PROGRAMA POR DETERMINAR

6

ANDRÁS SCHIFF

CONCIERTO

piano

Miércoles, 11 de junio
20:00 horas

L. V. BEETHOVEN

Sonata n° 22 en fa mayor, op. 54

Sonata n° 23 en fa menor, op. 57, "Appassionata"

Sonata n° 24 en fa sostenido mayor, op. 78, "A Teresa"

Sonata n° 25 en sol mayor, op. 79, "Alla tedesca"

Sonata n° 26 en mi bemol mayor, op. 81a, "Les adieux"

AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA



FUNDACIÓN HAZEN
HOSSESCHRUEDERS

**PALAU DE LES ARTS
REINA SOFIA**

TEMPORADA 2007 - 2008

Le nozze di FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756 - 1791)

Tomáš Netopil, dirección musical
David McVicar, dirección de escena
Tanya McCallin, escenografía y vestuario
Paule Constable, iluminación

Aleš Jeniš, Conde de Almaviva
Virginia Tola, Condesa de Almaviva
Tatiana Lisnic, Susanna
Erwin Schrott, Figaro
Rinat Shaham, Cherubino

Producción
Royal Opera House Covent Garden de Londres

Orquestra de la Comunitat Valenciana
Lorin Maazel, director musical

Cor de la Generalitat Valenciana
Francesc Perales, director

Marzo 6, 9, 12, 15, 17
20'30 h

Próximos espectáculos:
Concierto Sinfónico, Marzo 14
Requiem, G.Verdi, Marzo 28, 30
Madama Butterfly, G.Puccini, Abril 8,
11, 14, 17, 20, 25
Concierto Zarzuela I, Abril 12
Concierto Zarzuela II, Abril 19
Concierto Sinfónico, Abril 30

PALAU DE LES ARTS
REINA SOFIA



GENERALITAT
VALENCIANA



www.lesarts.com
902 202 383

