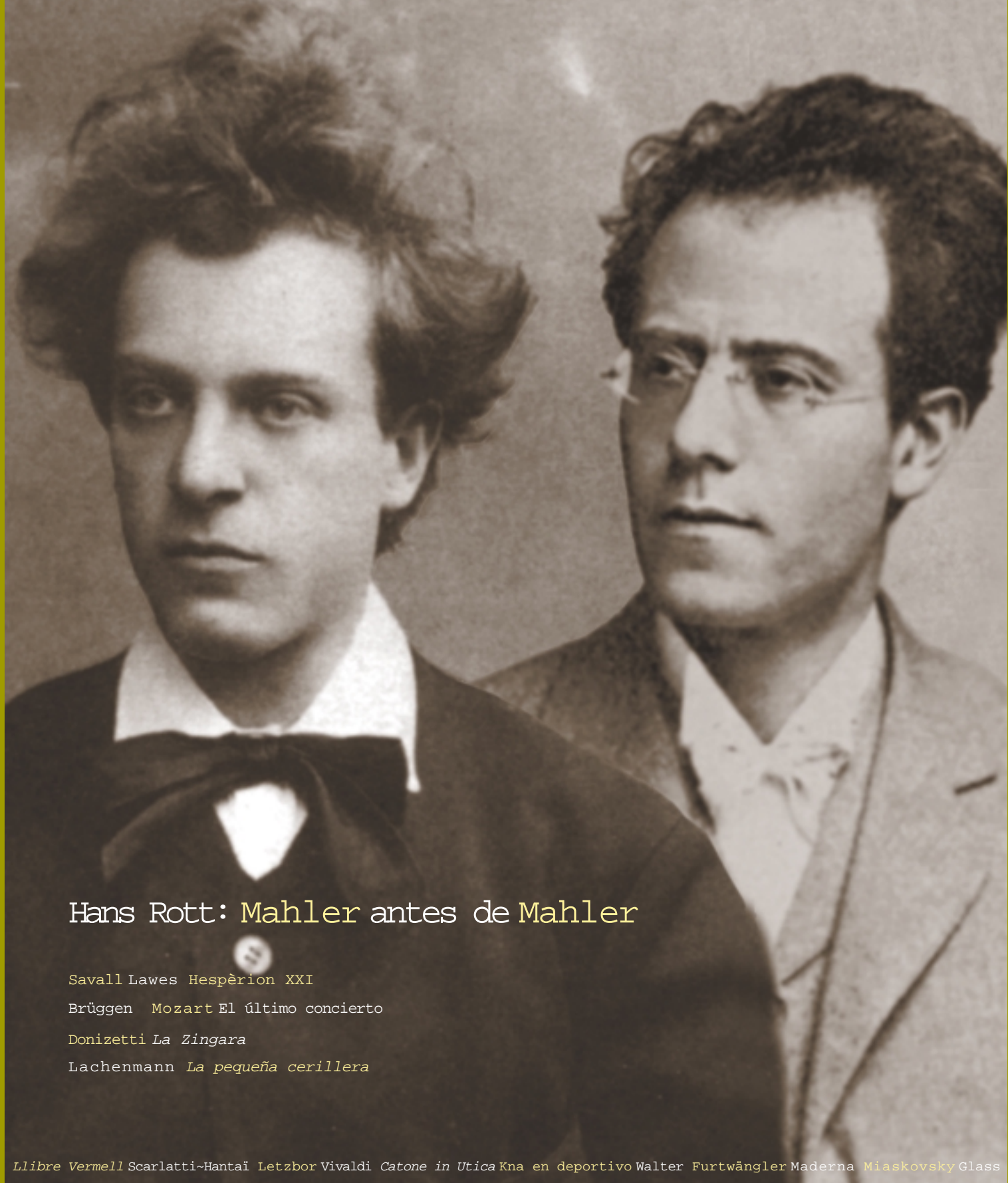


# D i v e r d i

106



## Hans Rott: Mahler antes de Mahler

Savall Lawes Hespèrion XXI

Brüggen Mozart El último concierto

Donizetti *La Zingara*

Lachenmann *La pequeña cerillera*

Sellos en  
distribución exclusiva  
(Julio-Agosto 2002)

Los sellos señalados con un \* poseen un catálogo gratuito a disposición de nuestros lectores

- ACCENT\*
- AGORA\*
- ALIA VOX\*
- ALMAVIVA\*
- AMBROISIE
- ARCANA\*
- ARCHIPEL
- ARKADIA
- ARSIS
- ARTS\*
- BBC LEGENDS\*
- BIS
- BONGIOVANNI\*
- CDM
- COL LEGNO
- CPO\*
- DISCOS OBLICUOS
- DURIAN
- DYNAMIC\*
- ENCHIRIADIS
- ENSAYO\*
- EUFODA
- FONÈ
- GEHARDT
- GLISSANDO\*
- GLOSSA\*
- GOLDEN MELODRAM
- GUILD
- KAIROS\*
- KOCH\*
- LINDORO
- LIVING STAGE
- MYTO\*
- NCA
- NUOVA ERA\*
- OLYMPIA
- ONDINE\*
- ON STAGE
- OPERA RARA\*
- OPERA TRES\*
- ORFEO\*
- PANTON\*
- PIONEER DVD
- PREISER\*
- REGIS\*
- RICORDI
- ROMOPHONE\*
- STRADIVARIUS\*
- SUPRAPHON\*
- SYMPHONIA\*
- TESTAMENT\*
- TIMPANI\*
- VERSO
- WERGO\*
- WINTER & WINTER\*



## La música en la era de las pirámides

Tras el éxito del disco que abrió nuestro Boletín nº 102, de marzo de este mismo año, su inspirador y artífice, Rafael Pérez Arroyo, presenta el libro que plasma, de principio a fin, el nacimiento, desarrollo y resultado de su ambicioso proyecto. No es un libro cualquiera, sino una obra absolutamente singular que cabe considerar como el trabajo científico más completo y avanzado sobre la música del Imperio Antiguo y en general sobre la música, los músicos, la iconografía, la danza y los instrumentos del antiguo Egipto publicado hasta la fecha. Asimismo, se trata de un trabajo que aporta una nueva visión de la música litúrgica egipcia y que contribuye notablemente a un mejor entendimiento de la música litúrgica occidental. Es, en definitiva, una obra única.

LA MÚSICA EN LA ERA DE LAS PIRÁMIDES - 500 págs. papel couché, 108 fotografías, 104 ilustraciones de alta calidad / Textos jeroglíficos procedentes de los Textos de las pirámides / CENTRO DE ESTUDIOS EGIPCIOS / Ref.: Libro Egipto / P.V.P.: 120,00 euros.-

relhknwerhjafbdgneyerrk, gbbasngkjmm  
scm...mf...g...dh...  
fvd...we...s...k...sfj  
.yuiukouthdtqwertrtyiuliñ.lçlldrfrjkkj

## EL TELETIPO



De BIS se anuncian novedades a cual más singular, entre las que acaso destaca un registro que, de la mano de la creciente estrella de la flauta, **Sharon Bezaly**, y del director **Moshe Atzmon**, llevará a muchos a familiarizarse con una faceta menos conocida del célebre **Antal Doráti**, del que se ofrece una interesante selección de obras orquestales. Pero obras orquestales contendrá también la próxima novedad de **Ernest Bloch**, autor ya habitual del sello sueco, a lo que hay que añadir dos primeros volúmenes de un ciclo de música orquestal de **Rachmaninov** que, a cargo del británico **Owain Arwel Hugues**, promete convertirse en integral de referencia. Del norteamericano y casi desconocido **David Maslanka** llegarán sus tres peculiares Quintetos para viento y, por último, dos asiduos intérpretes de la casa, **Claude Delangle** y **Freddy Kempf**, nos brindarán respectivamente una deliciosa selección de músicas francesas para saxofón y una espléndida lectura de los sudorosos *Estudios de ejecución transcendental* lisztianos.



Y a climas más templados, menús algo más ligeros: de BONGIOVANNI, sello fundamentalmente lírico, nos llegarán sendos recitales de dos grandes bajos cómicos, **Bruno Praticò** y **Enzo Dara**, unos *Puritanos* con Filippeschi, Pagliughi, Panerai y Bruscantini (Previtali a la batuta) y tres de esas rarezas a las que tan aficionado es el sello bolonés: una *Misa Solemne* del udelinés y decimonónico **Alberto Mazzucato**, el *Giustino* de **Vivaldi** en versión de **Estevan Velardi** y una novedad absoluta: la *azione sacra* sobre el *Giuseppe riconosciuto* de Metastasio que compusiera el casi olvidado **Egidio R. Duni** en una época en que, para que se orienten, Mozart escribía ya sus primeros minuetos.



Pero volvamos al norte: el sello finlandés ONDINE, innovador como casi siempre, anuncia la primera grabación mundial del Concierto para violín de **Kaija Saariaho** (en versión para orquesta de cámara) y el primer volumen de una integral de *Lieder* de **Leevi Madetoja**, moderno clásico de un género en el que pocos compatriotas (¿quién, aparte de Sibelius y Kilpinen?) le aventajan. El protagonista no es otro que **Gabriel Suovanen**, joven barítono que ya obtuvo un espectacular éxito de crítica con su varipinto debut en este mismo sello.



Tras la excelente recepción obtenida por sus colecciones Inghelbrecht y Cluytens, el que es uno de los mejores sellos históricos británicos parece haber desempolvado suficientes de sus archivos sobre el arte de **Leonid Kogan** como para tentarnos con seis registros en los que, desde **Bach** a **Lalo**, el insigne violinista realiza un irresistible paseo musical por la literatura dedicada a su instrumento de la mano de nombres como **Ackermann**, **Silvestri** o **Kondrashin**.



El incansable catálogo genovés acude con una nueva primicia: *Le finte gemelle* (o «Las gemelas fingidas»), de **Niccolò Piccinni**, ópera cuasi olvidada desde su estreno en 1771. También inéditos serán los Conciertos de **Pietro Nardini** que nos ofrecerá Mauro Rossi al violín y a la batuta. Por otra parte, la hermana pequeña de las *Pasiones* bachianas, la inspirada en San Juan, despertará un poco más de su letargo discográfico con una nueva y excelente versión que no sólo canta, sino que también dirige, **Peter Schreier**. Y ya en la línea histórica (IDIS), llegarán un *Fidelio* con Konetzní, Friedrich, Schwarzkopf, Schoeffler y **Clemens Krauss**, y (los amantes del violín siguen de suerte) un segundo volumen de grabaciones de estudio de la legendaria **Gioconda de Vito** en uno de los mejores momentos de su carrera.



Destaca entre las próximas novedades de CPO una grabación completa de *La clemenza di Scipione*, de **Johann Christian Bach**, así como una edición especial de la integral de sus Sinfonías a precio especial. Junto a ellas, nuevas entregas de **Toch** (obras sinfónicas) y **Karg-Elert** (armonio), y alguna de esas curiosidades que hacen de CPO un sello único: la primera entrega de una integral de Sinfonías del turco **Ahmed Adnan Saygun**, recientemente fallecido pero conocido en vida como «el Bartók turco», y un disco de obras sacras de **Johann Schelle**, considerado como uno de los más populares y conocidos músicos de iglesia de la Alemania del XVII.



Por último, el sello económico ARTS anuncia una nueva serie histórica que inaugurarán nada menos que **Mirella Freni** (con un programa Puccini y Verdi) y **Rudolf Kempe** (integral sinfónica de Brahms). Si el sonido responde a lo que nos tiene acostumbrados esta casa, los aficionados a disfrutar de testimonios musicales del pasado están de enhorabuena.

## Los vasos comunicantes

La figura del austríaco Hans Rott (1858-1884) daría, sin lugar a dudas, para un buen guión cinematográfico: compañero de pupitre de Mahler, alumno predilecto de Bruckner, autor de un puñado de obras entre académicas y visionarias, es encerrado en un hospital psiquiátrico a la edad de 21 años, después de que pusiese en jaque a los viajeros de un ferrocarril al grito de «Brahms ha llenado de dinamita el tren». Diagnóstico: «Locura alucinatoria, manía persecutoria obsesiva». Murió al cabo de tres años, olvidado de todos... ¿de todos? No exactamente: unos años más tarde, Gustav Mahler declaraba acerca de su compañero y amigo: «Lo que la música ha perdido con él es inconmensurable: su genio se elevaba a tal altura, ya en esa primera sinfonía que escribió con apenas 20 años, que no exagero al decir que fue él el fundador de la Nueva Sinfonía, tal y como yo la entiendo. Pero lo que quería no llegó a conseguirlo plenamente. Es como si alguien lanzase algún objeto con todas sus fuerzas pero, todavía poco hábil, no alcanzase plenamente su objetivo. Pero yo sé adónde quería llegar. En efecto, Rott se encuentra tan próximo de aquello que me resulta más personal e íntimo que ambos somos dos frutos del mismo árbol, nacidos del mismo suelo, nutridos por el mismo aire. Hubiera podido aprender mucho de él y, quizá, habiéramos explotado los dos a fondo el contenido de esta nueva época que está en vías de brotar para la música».

Más allá de las beneméritas palabras del gran sinfonista bohemio, lo que dejó perplejos a los asistentes al estreno mundial en la década de los ochenta (¡del siglo XX!) de la Sinfonía en mi mayor -evento llevado a cabo gracias al tesón y a los cuidados del musicólogo Paul Banks- fue no ya el presagio del gran creador que pudo haber sido y nunca llegó a ser, sino el descarado saqueo al que su muy amado condiscípulo había sometido a la obra: si el primer movimiento de la monumental partitura remite más a su maestro Bruckner y, por ósmosis lógica, a Richard Wagner, el Lento que le sucede va despejando dudas: no sólo en forma y espíritu responde a lo que pronto sería marca de fábrica de la creación mahleriana -el Adagio de amplio desarrollo melódico- sino que su tema principal es casi idéntico al de la Tercera Sinfonía de Mahler. Pero esto es tan sólo el comienzo. El Scherzo que ocupa el tercer lugar en la partitura -*Frisch und Lebhaft*- lo fusiló el gran Gustav en beneficio de lo que luego sería el celeberrimo segundo movimiento de su Primera Sinfonía... y suma y sigue; el oyente curioso irá advirtiendo a lo largo de la hora larga que dura la obra toda una serie de parentescos, más o menos lejanos, entre el incipiente estilo del jovencísimo Rott y lo que más tarde llegarían a ser marcas de fábrica de uno de los sinfonistas clave.

¿Había, pues, que reescribir la historia de la música, había que incoar pleito contra Mahler, iniciar un juicio sumarísimo a uno de

los intocables -diga lo que diga Celibidache- por plagio y apropiación indebida? Parece ser que, tras las primeras euforias y ansiedades, las aguas se tranquilizaron. ¿No está sembrada la historia de la música -y del arte en general- de toda suerte de préstamos, citas y autocitas, guiños, reminiscencias e influencias que, como los vasos comunicantes de un organismo en mutación perpetua, impulsan y explican la evolución a partir de sus relaciones? El mismo Rott, al escribir la obra, no duda en recurrir a Schumann, a Brahms (cuyo final de la Primera Sinfonía prácticamente calca en el último movimiento) y, por supuesto, a Wagner -entre otros- para elaborar y desarrollar su material, de forma que la sinfonía suena como el pastiche monumental de un genio en cier-

nes que no duda en recurrir a sus mayores para ir elaborando su sistema, lógicamente primitivo en un espíritu aún en formación.

Lo que la Sinfonía en mi de Hans Rott contiene, y esto es mucho más interesante que cualquier elucubración acerca de plagios e inspiraciones genuinas, es el germen, en efecto, de la «Nueva Sinfonía» a la que aludía su compañero Mahler: impregnada de psiquismo, narración interior de un devenir irreductible por la senda del subconsciente, anuncia el arte mahleriano de la cita, la proliferación y el desorden temáticos y la anulación de los viejos cánones formales en favor de una peripatética confesión sonora en la que cualquier elemento, provenga de donde provenga, puede tener cabida como parte de un orden superior que tan sólo el músico,

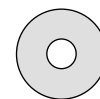
como auténtico inventor de formas, conoce y gestiona. En su potente vocación narrativa, en su elementalidad temática pero también en su eficacia expositiva, la Sinfonía de Hans Rott sería algo así como la «doble cero» de Mahler, un embrión de estilo que acabaría cuajando en las grandes fórmulas sinfónicas que se desarrollarían a partir de la Titán.

Servida con poderío por el gran Russell Davies al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio Vienesa y publicada por la siempre inquieta CPO, he aquí una obra indispensable no sólo para cualquier aficionado al Romanticismo musical sino, aún más, para el interesado en esas historias de bambalinas, en esa zona oscura de la Historia del Arte en la que se entrelazan secretos vínculos y misteriosas combinaciones, en donde se hacen más sutiles las diferencias entre lo que fue y lo que pudo haber sido.

Martin Lasalle

H. ROTT: Sinfonía en mi mayor; *Preludio Pastoral* / Orquesta Sinfónica de la Radio de Viena. Dir.: Dennis Russell Davies / CPO / Ref.: 999854-2 (1 CD) D2

EL DISCO



DEL MES



eufoda

stradivarius



PHILIPPUS DE MONTE (1521-1603): *Laudate Dominum* - 16 Motetes / currende. dir.: Erik van Nevel / EUFODA / Ref.: 1306 (1 CD) D2



C: AMBROSINI: *La Pasión según San Marcos* [1999-2000], para narrador, 6 voces y 11 instrumentos / Diversos solistas vocales / Ex Novo Ensemble. Dir.: Fabio Maestri / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33610 (1 CD) D2

## La voz en estado puro

Este disco es el fruto de un proyecto largamente acariciado por Raúl Mallavibarrena. El propio director lo califica de «personal» y «arriesgado». No es para menos. El subtítulo de la grabación, «Monodia medieval a voz sola», la convierte ya en un producto para minorías. *Cantus Firmus* no parece concebido para ser escuchado de un tirón, sino más bien para elegir al azar una de las melodías y escucharla aisladamente, dedicándole nuestra máxima atención y dejándonos envolver por ella. Tampoco puede escucharse en el momento que elija el oyente, sino en aquel en que cada melodía pida ser escuchada. No es un disco al que podamos conquistar y violar como lo haría el ataque de una horda de bárbaros; debemos seducirlo y poseerlo con ternura.

¿Qué es lo que ha llevado a un especialista en el repertorio polifónico renacentista a grabar un disco tan especial como éste? Seguramente, la fascinación que siempre provoca en el oyente la pureza de la melodía desnuda. Al conjunto de la simple autenticidad de la melodía, el poder del sonido despliega toda su magia; nos hechiza, nos envuelve, arrebatada nuestra alma. Éste es el secreto de su enigmática y emocionante sobriedad; no es necesario más truco ni destreza; es en la melodía donde reside la geometría casi arquitectónica de la composición. La métrica, las pausas, los silencios, viven en la melodía y son el cuerpo de la música; la expresividad, el fraseo, la dinámica y la articulación son parte de su espíritu.

Este compacto es un homenaje de Mallavibarrena a la monodia medieval como inspiradora de las más bellas polifonías. Estos motivos sencillos, y todas las transformaciones de cada melisma como

paráfrasis, fugas o contrapuntos, aparecerán posteriormente una y mil veces en las más bellas composiciones de la historia de la música. Justo era rendirles aquí pleitesía en toda su belleza despojada de artificios. El disco recorre graduales (*Viderunt omnes*), secuencias (*Victimae Paschali*), antifonas dedicadas a la Virgen (*Ave Maria*, *Assumpta est Maria*, *Virgo Prudentissima*, *Salve Regina*, *Alma Redemptoris Mater*), himnos (*Ut queant laxis*, *Pange Lingua*), ritual *Sarum* (*Gloria Tibi Trinitas*, *Venit ad Petrum*), *Missa pro Defunctis* gregoriana, canto mensural hispano (*Christe Redemptorum omnium*, *Vexilla Regis*), y a manera de apéndice, la canción profana borgoñona *L'homme armé*. Para la recopilación de alguno de los materiales, como las antifonas *Sarum* y los himnos en versión mensural se ha contado con la colaboración de Ivan Moody y Bruno Turner.

Naturalmente, una grabación como ésta no puede realizarse de cualquier modo; Mallavibarrena ha puesto un gran cuidado en la selección de los cantantes, que se convierten en el vehículo para la materialización de la emoción que ha permanecido encerrada en estas melodías durante siglos. Es muy importante la forma de declamar, de sentir, de expresar estas músicas. Destaca especialmente la efectiva labor del tenor Miguel Bernal.

Belén Gallego

**CANTUS FIRMUS** - Monodia medieval a voz sola / Antifonas; Himnos; *Ritual Sarum*; *Missa pro defunctis*; Himnos hispanos; Apéndice / Musica Ficta. Dir.: Raúl Mallavibarrena / ENCHIRIADIS / Ref.: EN 2005 (1 CD) D2

Bella muestra de música instrumental de Vincenzo Ruffo (c.1510-1587) en STRADIVARIUS

## Historia viva

El veronés Vincenzo Ruffo fue uno de los más prolíficos compositores de su tiempo. Escribió, sobre todo, música vocal: madrigales profanos antes de



1563, el año en que acabó sus tareas el Concilio de Trento, y música religiosa (motetes, salmos, misas, responso-rios, Magníficos) después de esa fecha, cuando el cardenal Carlo Borromeo, uno de los adalides de la renovación católicotridentina, lo puso al frente de la capilla del Duomo de Milán (su marcha a otras ciudades no cambiaría la orientación de su producción). Y justamente en las fechas del giro (1564) publicó su única obra instrumental, *Capricci in musica a tre voci*, «quizá la colección más importante de música instrumental para conjunto de mediados del siglo XVI» (D. Kämper), que constituye un magnífico ejemplo de la enorme inventiva y compleja escritura que entrañaba ya este tipo de música interpre-

tado regularmente en cortes, círculos cultos y academias.

Una de ellas, a la que anduvo más o menos estrechamente vinculado Ruffo toda su vida, fue la *Accademia Filarmonica di Verona*, surgida en 1543 de la fusión de otras dos sociedades anteriores y que conserva, además de una magnífica colección de instrumentos de la época, preciosos testimonios documentales acerca de las prácticas interpretativas. Empleando los primeros y teniendo como guía los segundos, la *Accademia Strumentale Italiana* de Alberto Rasi procedió en 1993 a la primera grabación de los *Capricci*. Los casi diez años transcurridos desde la grabación no han restado un ápice del inmenso valor de este registro, que continúa siendo un espléndido pedazo de historia viva.

Mariano Acero Ruilópez

V. RUFFO: XXIII *Capricci a tre voci* / Accademia Strumentale Italiana. Dir.: Alberto Rasi / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33337 (1 CD) D2

Música sacra en la Catedral de Aosta durante el Barroco tardío, en STRADIVARIUS

## Desempolvando partituras

El sello italiano STRADIVARIUS presenta una novedad ciertamente interesante. Se trata de una selección de obras sacras procedentes de un voluminoso códice descubierto a principios de la década de 1970 por el profesor L. Colliard en el que se han conservado desde el siglo XVI, manuscritas unas veces, impresas otras, obras compuestas por los hermanos menores del Convento de San Francisco de Aosta y por los maestros de capilla y los organistas que trabajaron en la Catedral de esta bella población italiana. El eje central del programa gira en torno a la música practicada en aquella sede catedralicia durante el periodo de transición de los siglos XVII al XVIII, época especialmente activa, atractiva y fecunda en el ámbito musical de la ciudad, que por aquellas fechas contaba ya con una larga y fructífera tradición musical documentada desde el siglo XII con la existencia del Colegio de los Inocentes, institución donde eran formados en el arte de la música los canónigos catedralicios. Por ello, y a pesar de tratarse de



## Danzas sagradas del Medioevo

El monasterio benedictino de Santa María de Montserrat alcanzó su mayor esplendor durante el siglo XIV. Surgido de un antiguo eremitorio, donde Tomás Bretón situara la leyenda de su ópera *Garín* (1892), en un alto y rocoso lugar de la montaña barcelonesa, entre las actuales comarcas del Baix Llobregat, Anoia y Bages, y no lejos de la ciudad de Manresa, el nuevo cenobio comenzó a crecer a comienzos del siglo XI. Cuando el sabio Oliba, hijo del conde de Besalú y Cerdaña, fue nombrado abad de Ripoll, decidió convertir las ermitas montserratinas en un priorato dependiente de aquella abadía. El humilde territorio de ascetas inició entonces un desarrollo que, a mediados del siglo XIV, quedó reflejado en la ampliación del templo, con espacios nuevos como el claustro de los lagartos, concluido por el prior Jaume de Vivers entre 1360 y 1370; uno y otra -claustro y capilla- desaparecieron al paso del tiempo y por la incesante saña destructora de los hombres.

El prior Vivers se convirtió poco a poco en un poderoso señor feudal. Llegó a ser abad de Ripoll, señor de los castillos de Esparraguera y Les Espases, de Monistrol y de La Guardia. Su sucesor, Rigalt de Vern, añadió a estos títulos el de señor de Collbató.

Entre 1366 y 1372, el rey Pere el Ceremoniós mandó poner a lo largo del camino las siete cruces de piedra que, labradas por el escultor Pere Moragues con los gozos de la Virgen, pueden verse en una tabla de Nuestra Señora de Montserrat obra del maestro de Alfajarín.

En aquel momento de esplendor, poco antes de que el priorato fuese convertido en abadía en el año 1409 por deseo y bula del papa Benedicto XIII, fue cuando se recopiló el *Llibre Vermell* (llamado así por haber sido encuadernado en terciopelo rojo en el siglo XIX).

Se trata de un precioso manuscrito donde figuran, entre otras cosas, diez composiciones destinadas al canto y al baile de los devotos peregrinos a Montserrat. Es milagroso que este manuscrito (nº 1), salido del *scriptorium* del monasterio montserratino entre 1396 y 1399, haya sobrevivido, sobre todo si tenemos en cuenta la quema de la gran biblioteca y del archivo de la abadía en 1811, durante la invasión del ejército francés. Al parecer se salvó por haber sido prestado al marqués de Lyon poco antes de aquellos hechos lamentables, y pudo ser

recuperado por la Comunidad en 1885.

Las diez piezas con notación musical, a modo de breve cancionero, se hallan entre los folios 21 y 27 del códice, copiado casi en su totalidad por una sola mano. El manuscrito consta de 137 folios más cuatro preliminares y dos finales sin numeración,



añadidos al encuadernar el códice, escrito sobre pergamino. El contenido del mismo es diverso, pues recoge desde una serie de relatos milagrosos en el citado cancionero, un tratado de confesión, una apología del cristianismo, un tratado sobre el universo, unas «Horas» en lengua catalana, el *Memoriale de mirabilibus et indulgentiis urbis Rome*, escrito en 1382, dos tratados sacros en latín, un *Kalendarium* benedictino y una versión incompleta del *Speculum peccatoris* atribuido a San Agustín, en traducción al catalán.

También es variada la parte musical del *Llibre Vermell*, donde se incluyen, como en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, milagros de la Virgen, en este caso de la de Montserrat. Es una música conectada con la corriente internacional europea del *Ars Nova*, impuesta en Francia por Philippe de Vitry (1291-1361).

La mitad de las piezas son «virelais», cuya forma suele alternar un estribillo con tres estrofas, estructura cuyo origen parece estar en la Península Ibérica y que llegó a ser utilizada por maestros de la talla de Dufay, Ockeghem y Busnois. A este género pertenecen las piezas *Stella splendens*, *Cunctis simus*, *Polorum Regina*, *Mariam matrem* y *Ad mortem festinamus*. Es un acierto que la Capella de Ministrers haya iniciado este registro con una versión instrumental de la última pieza citada, la única no rendida a la Virgen, pues se trata de la primera musicalización conocida de la medieval *Danza de la*

*muerte*. En el convento de San Francisco de la hermosa villa de Morella (Castellón) se conservan unos frescos que representan esta danza, en los que puede leerse el primer verso del estribillo -*contrafactum*-, ahora en catalán, de la pieza *Ad mortem festinamus*.

Hay tres composiciones en el *Llibre Vermell* escritas en forma de canon, o *çaça*: la antífona *O Virgo splendens*, *Laudeamus virginem* y *Splendens ceptigera*, que son cánones a dos o tres voces. *Los set gotxs* es una balada en lengua catalana a *ball redon*; y, por último, *Inperayritz de la ciutat joyosa* es más un motete al estilo francés del *Ars Nova* que un virelai. Al igual que *Mariam, Matrem*, fue copiado por una mano diferente a la del resto. *Inperayritz* tiene un texto en lengua occitana, donde se escriben alabanzas tan hermosas como *Vexell de patz, corona d'esperança / port de salut bé segur de tot vent*.

Los miembros de la Capella de Ministrers (dos voces solistas y ocho ministriles, incluido su director, Carles Magraner) han sido reforzadas para esta grabación con el Cor de la Generalitat Valenciana, un sexteto de voces masculinas. Tanto la mezzo Pilar Esteban como el tenor Lambert Climent muestran su conocimiento del estilo en todo instante. No en vano el conjunto que dirige Magraner tiene una sólida trayectoria en la música medieval y renacentista, desarrollado a lo largo de tres lustros de fecunda tarea. Recordemos sus aportaciones en discos dedicados a la música en torno al Papa Alejandro VI y a la música profana de la corte aragonesa en el Nápoles de Alfonso V el Magnánimo, los que versan sobre el Cancionero de Uppsala o el Cancionero de Gandía, el que incluye madrigales de Brudick sobre poemas de Ausias March, etc.

Interpretaciones frescas, llenas de vida, sin gratuitas velocidades, la Capella de Ministrers ha grabado en un lugar tan propicio como la Capilla de la Sapiencia de la Universidad de Valencia. Merecen destacarse la claridad y equilibrio de la toma de sonido, así como las notas de la gran especialista, la profesora Maricarmen Gómez Muntané.

Andrés Ruiz Tarazona

**LLIBRE VERMELL** - Contrafactum de Morella - Cantos y danzas del Siglo XIV / Pilar Esteban (soprano); Lambert Climent (tenor) / Capella de Ministrers y Coro de la Generalitat Valenciana. Dir.: Carles Magraner / LICANUS CDM / Ref.: CDM 0201 (1 CD) **D2** [-10% de descuento: oferta especial de lanzamiento]

compositores casi desconocidos y en muchos casos anónimos, las músicas del fraile Francesco María Benedetti -del que se han incluido dos excelentes obras, un *Nisi quia Dominus* y un *Beatus Vir* de extraordinaria belleza que abren y cierran respectivamente el compacto-, de Vinaccesi -representado con un bello motete, *Adorata Stella Maris*-, de Cherici -con un impresionante *Expergiscere, motteto per ogni tempo e por il Natale*- o de Bassani, por citar a los más destacados, resultan una verdadera revelación para el aficionado a la música barroca, que encuentra en estas partituras uno de los momentos más destacados del arte musical de finales del *Seiscientos* transalpino.

Los encargados de recrearnos estas piezas son los miembros del Ensemble Vocale Strumentale della Cappella Musicale di S. Grato,

formación historicista que bajo la dirección de Teresio Colombotto pretende difundir con conciertos y grabaciones discográficas el repertorio sacro interpretado en la catedral de Aosta durante la época barroca. Solistas e instrumentistas demuestran tener una formación adecuada para la correcta interpretación de un repertorio que, si bien resulta ser de una gran belleza, también exige de los músicos un elevado nivel técnico.

Francisco de Paula Cañas Gálvez

**LAETEMUR AUGUSTENSES** - Música sacra de Aosta en el siglo XVII / Obras de F.M. Benedetti, B. Vinaccesi, S. Cherici, F. Jacod, G.B. Bassani, F.M. Benedetti y autores anónimos / Ensemble Vocale Strumentale della Cappella Musicale di S. Grato. Dir.: Teresio Colombotto / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33579 (1 CD) **D2**

SUPRAPHON presenta  
unas *Vísperas* reconstruidas  
de Pavel Vejvanovsky (1639-1693)

## Vísperas moravas

**A** Pavel Josef Vejvanovsky se le conoce hoy sobre todo por su música instrumental y, más en concreto, por la que escribió para *tromba*. Nacido en Silesia de padre militar, fue un destacadísimo virtuoso de dicho instrumento y como *tubicem campestris* (trompeta de campo) entró, apenas cumplidos los



20 años de edad, al servicio del obispo de Olomouc (Moravia). Y tanto apreciaba el título, que firmaba con él aun después de haber sido ascendido a *kapellmeister* por su señor, el príncipe-obispo Karl de Liechtenstein, aquel benemérito melómano cuyo afán coleccionista salvó tantas partituras, copiadas precisamente por Vejvanovsky. Pero su actividad musical, lógicamente, fue mucho más amplia, proyectándose también, sobre todo, al campo religioso-vocal.

Una cumplida muestra de esta faceta se nos presenta en este disco, en el que con obras de nuestro compositor y ateniéndose a la estructura y el canto llano recogidos en un antífionario coetáneo se reconstruye la ceremonia de *Vísperas* tal como pudo interpretarse en la festividad del patrono de la diócesis, San Wenceslao: una sucesión de sonatas instrumentales y motetes y salmos polifónicos de gran belleza que, engarzados entre sí por las pertinentes antífonas en canto llano, constituyen un todo coherente y armónico. El autor de esta reconstrucción es -¿podría ser otro tratándose de música checa?- el joven e inquieto Marek Stryncl, al frente del coro juvenil masculino Boni Pueri y, naturalmente, de su espléndida orquesta Musica Florea, de la que hay que destacar en este caso la sensacional y nutrida sección de trompetas y trombones. Un disco que merece la pena.

M.A.R.

**P.J. VEJVANOVSKY:** *Vísperas de San Wenceslao; Magnificat; Salve Regina* y otras obras sacras / Sádovsky, Ptáček, Brezina, Pospíšil / Musica Florea. Dir.: Marek Stryncl / SUPRAPHON / Ref.: SU 3535-2 (1 CD) **D1**

Música barroca y popular de Eslovaquia en SYMPHONIA

## Fusión étnico-barroca

**O**riginal, muy original, el disco que Gunar Letzbor, con su grupo Ars Antiqua Austria (reforzado, como verán), presenta en el sello SYMPHONIA para inaugurar su nueva serie *El sonido de las culturas*. Buceando en el pasado musical eslovaco, yuxtapone sendas muestras de la música culta de los siglos XVII y XVIII creada por compositores que nacieron o vivieron durante algún tiempo en aquel territorio perteneciente a los Habsburgo (pero no integrado formalmente en el Imperio), con su variada música popular. Asistimos así a un desfile que se abre con una elegante suite de Johann Sigismund Kusser (1660-1727), el compositor que introdujo el estilo francés -lo había aprendido del mismísimo Lully- en tierras germánicas, para continuar con *O mors*, la poética pieza final -quizás la de mayor calidad- de la colección *Harmonia coelestis*, recopilada y, en parte, escrita por el príncipe Pál Esterházy en la década de 1690. Una hermosa sonata atribuida a Samuel Capricornius (1628-1665) da paso a unos inéditos, vivaces y frescos fragmentos de danzas de clara inspiración popular pertenecientes a la *Gaceta turco-musical* del bohemio y polifacético Daniel Georg Speer (1636-1707).

No podían haber buscado mejor transición para enlazar la segunda parte del disco, dedicada a la asombrosa e increíblemente variada música popular de un pequeño país de agitada historia que ha debido fundir su tradición autóctona (los ecos del período que acabamos de describir son aún perceptibles) con las más diversas influencias foráneas. Entrando en otro ámbito musical, se incorporan nuevos instrumentos y voces al grupo, cambian las técnicas interpretativas -Letzbor dice algo de ello en el folleto, pero ¡tan poco...!- y surgen inauditos y fascinantes timbres de esa osada fusión de las dos familias instrumentales, ambas antiguas, ambas ordinariamente alejadas y aquí audazmente unidas -¡qué juego da la tiorba, señores!- que, ayudadas por una soberbia toma de sonido, ofrecen un torrente sonoro embriagador. Música barroca, música tradicional... Simplemente música. El próximo disco de esta serie vendrá pronto ¿no?

M.A.R.

**EL SONIDO DE LAS CULTURAS** - Vol. 1: *Eslovaquia* / Obras camerísticas diversas de J.S. Kusser, P. Esterházy, S.F. Capricornius y D.G. Speer / Ars Antiqua Austria. Dir.: Gunar Letzbor / SYMPHONIA / Ref.: SY 01191 (1 CD) **D2**

Homenaje a B. Cristofori (1655-1731), inventor del pianoforte, en STRADIVARIUS

## ...che fa il piano e il forte

**B**artolomeo Cristofori -lo sabe todo el mundo- fue un constructor de instrumentos que, estando en Florencia al servicio del malogrado príncipe Fernando de Médicis, puso a punto hacia 1700 un *apicimbalo che fa il piano e il forte*, esto es, capaz de gradaciones dinámicas. Las posibilidades del nuevo artilugio eran inmensas, pero de momento fue acogido discretamente, si no con abierto recelo (recordemos, por ejemplo, el rechazo inicial de J.S. Bach). Las primeras obras concebidas específicamente para el nuevo *cimbalo... detto volgarmente di murtelletti*, debidas a Lodovico Giustini, aparecieron en 1732. Pero aún debería pasar tiempo antes de que, tras coexistir con él, disputara la primacía al por entonces rey de los instrumentos de teclado, el clave. No hay que insistir demasiado en quién se alzaría con el triunfo final...

Luca Guglielmi, renombrado teclista que interviene regularmente en diversos y punteros grupos especializados, como Il Giardino Armonico, Hespèrion XXI o Zefiro, ha tenido una feliz idea: rendir homenaje al legendario Cristofori reuniendo seis obras de distintos autores que pudieron interpretarse en el instrumento de su invención o que, al menos, se adaptan bien a sus características expresivas y dinámicas. Pertenecen a Giustini (naturalmente, de la colección citada), Azzolino Bernardino della Ciaja, Domenico Zipoli (ambos relacionados en algún momento con círculos florentinos), Benedetto Marcello (poseedor de un pianoforte de Cristofori), Domenico Scarlatti (cuya regina alumna Bárbara de Braganza apreciaba particularmente los instrumentos de este constructor) y G.F. Haendel (una infrecuentísima Partita de juventud, con una sarabanda emparentada con la más famosa de su producción y una preciosa chacona). Utiliza una copia del más moderno de los tres fortepianos de Cristofori conservados, el del Museo de Leipzig (1726), dotado de una peculiarísima, ligera y hasta dulce sonoridad -en ocasiones recuerda al clavicordio- que en sus dedos, que frasean con llamativa elegancia, se transforma en pura magia. Un disco que le encantará, sin duda, como me ha encantado a mí.



M.A.R.

**B. CRISTOFORI:** 6 Sonatas de varios autores - Obras de A.B. Della Ciaja, G.F. Haendel, D. Scarlatti, L. Giustini, B. Marcello y D. Zipoli / Luca Guglielmi (clave) / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33608 (1 CD) **D2**

## Oro de ley

Con motivo del cuarto centenario del nacimiento de William Lawes el sello catalán ALIA VOX ha querido rendir homenaje a este gran genio musical del primer barroco inglés con la grabación completa de sus diez *Consort Sets* a cinco y seis partes. La recuperación de este patrimonio por la mano maestra de Savall y Hespèrion XXI constituye uno de los momentos más destacados de la producción discográfica reciente. Estamos sin duda ante obras de excepcional calidad no sólo por su belleza melódica, sino también por su modernidad desbordante y ciertamente sofisticada, cualidades ambas que hacen de esta colección de piezas una de las creaciones artísticas más virtuosas y enigmáticas no sólo de la música británica, sino también de toda la historia de la cultura occidental.

Lawes, educado en la larga tradición de la música inglesa para «consort» de violas, en la que se dieron cita autores tan renombrados como Tye, Byrd, Holborne, Gibbons o Dowland, por citar algunos ejemplos, y él mismo alumno del gran maestro Cooper (o Coprario si se prefiere, cuando italianizó su nombre), compendia en esta colección todo el repertorio de piezas propio del género: Fantasías, *In Nomine*, y Aires y Danzas escritas a lo largo de varios años, desde sus primeros pasos como compositor (la fantasía en sol menor para violas, que abre el primer disco, es obra que revela ya la maestría de un joven y audaz músico), hasta las piezas para violines escritas para

la Corte del absolutista y malogrado rey Carlos I, donde ya es posible advertir un estilo musical de mayor madurez compositiva, no exento de las influencias francesas en las suites de danzas, pero en todo caso mucho más reflexivo y profundo, también



algo dramático, bien patente en los apesadumbrados *In nomine a 6* de las dos últimas *Consort Sets* del segundo disco, obras, en definitiva, muy en consonancia con los difíciles acontecimientos de carácter político y militar por los que atravesaba la Corona inglesa a mediados del siglo XVII y que terminarían por cobrarse la vida de Lawes, que fallecería en el asedio de Chester en 1645 ayudando al Rey, y poco después, en 1649, la del propio monarca, que sería ajusticiado por orden de Oliver Cromwell.

A pesar de contar estas obras con algunas grabaciones recientes en el mercado

discográfico, la versión de Hespèrion XXI debe situarse a la cabeza de todas ellas. El conjunto de instrumentistas capitaneados por Jordi Savall resulta realmente excepcional para cualquier aficionado a la música antigua. Nombres tan laureados como Kramer, Valetti, Watillon, Casademunt, Pierlot, Duftschmid, Behringer o Guglielmi, verdadera vanguardia en la interpretación historicista, resultan determinantes a la hora de hacer un juicio muy positivo sobre esta reciente grabación (noviembre de 2001, enero y febrero de 2002). Pero es que además, Savall, ya veterano en este repertorio al que ha dedicado buena parte de su extensa obra discográfica en los últimos treinta años, se muestra en la cima de su carrera musical con un interpretación personal soberbia y una dirección magistral cargada siempre de una desbordante sensibilidad y un elegante refinamiento. Terminan por rubricar este interesante álbum la cuidada y selecta presentación, norma habitual de ALIA VOX, y el sonido inigualable de la colegiata del castillo de Cardona. En verdad, una grabación excepcional.

F.P.C.G.

**W. LAWES:** 10 *Consort Sets* a 5 y 6 partes / Hespèrion XXI / Manfredo Kraemer, Pablo Valetti (violín); Sergi Casademunt, Sophie Watillon, Philippe Pierlot, Lorenz Duftschmid (viola da gamba); Michael Behringer, Luca Guglielmi (organo di legno) / Jordi Savall (viola da gamba y dirección) / ALIA VOX / Ref.: AV 9823 A+B (2 CD) D2 x 2 [-20% de descuento: precio especial de lanzamiento]

Con Anton Fils (1733-1760), CPO continúa sacando a la luz nombres poco conocidos

## El comedor de arañas

Apenas tenía 27 años cuando el compositor del disco que presentamos, producido por el sello CPO (siempre lleno de hallazgos), falleció en Mannheim al final del invierno de 1760. Anton Fils (1733-1760) es un músico desconocido que estuvo al servicio del príncipe elector palatino Karl Theodor en Mannheim desde mayo de 1754 y que ingresó en la orquesta de la corte como violoncellista. De origen bávaro, poco sabemos de su vida, pero parece haber sido instruido por su padre en el arte musical. Hay algunos raros escritos que hablan de este músico que junto con la demostración sonora del presente registro nos hacen valorar muy positivamente la personalidad musical de Fils. Seis años después de su muerte, una revista de Hamburgo hablaba de este joven compositor lleno de espíritu y de fuego en sus sinfonías, sus movimientos lentos armoniosos y absolutamente hermosos. Y Schubart (no Schubert) le menciona como «el mejor compositor de sinfonías que había visto hasta el momento».

Su prematura desaparición favoreció la eclosión de leyendas alrededor de su persona, y la circunstancia que más nos ha llamado la atención es la fuerte manía que al parecer tenía nuestro protagonista de comer arañas, hecho que, según algunos, habría precipitado la muerte del compositor. Lo cierto es que si así fue, su talento musical está lleno de inspiración. Se resalta también su originalidad tanto en el plano musical como en el físico, pues tenía rasgos británicos tanto en su fisonomía como en la estructura de su alma, nos indica el mismo Schubart. A pesar de que



la composición no era para él una obligación, produciría sinfonías, conciertos, música de cámara y un pequeño número de piezas sacras. En total un corpus no del todo conocido, ya que se dice que una vez interpretadas sus obras, su autor no hacía gran caso de las mismas, y en ocasiones las empleaba para hacer fuego. Hoy se cuenta con 30 sinfonías, de cronología incierta, pero que es fácil atribuir al periodo 1754-1760 de Mannheim.

Este precioso disco nos ofrece cinco sinfonías de Anton Fils, todas ellas en cuatro movimientos salvo la Sinfonía en sol menor que se estructura en tres. Obedecen en su escritura al estilo y maneras de la escuela a la que perteneció: utilización de pasajes en crescendo, emancipación de los vientos proporcionando fragmentos solistas, empleo de una extensa paleta de colores, elementos concertantes, la madera utilizada no sólo por su timbre sino como portadora de material musical... En tres de las sinfonías que se exponen Fils recurre a la flauta como instrumento destacable, lo que le valió entre sus contemporáneos ser comparado con Pergolesi.

La singularidad de las obras seleccionadas y su interpretación por el reconocido conjunto barroco L'Orfeo Barockorchester con Michi Gaigg a la cabeza hacen de este registro, efectuado no hace aún dos años, una auténtica revelación.

Manuel García Franco

**A. FILS:** 5 Sinfonías / L'Orfeo Barockorchester. Dir.: Michi Gaigg / CPO / Ref.: 999778-2 (1 CD) D2

MIRARE: una nueva visión scarlattiana a cargo del genial Pierre Hantaï

## Al rojo vivo

¿Crisis? ¿Quién dijo que había crisis en el mundo del disco? Será entre las *majors*, y para colocar la 19.324ª versión de la *Quinta* de Beethoven... Mientras los grandes venden el alma al diablo o arrojan directamente la toalla, no escasean -para nuestra dicha- las aventuras como ésta: gente en busca de proyectos distinguidos y dificultosos, que asume por ello mismo como un reto. Y como un servicio a la colectividad, qué caramba. Hay otros mundos. Para ejemplo, René Martin con su reciente sello MIRARE, integrado en AMBROISIE. Donde pone el oído, pone la diana. Arrancaba con un recital memorable del contratenor Carlos Mena que ha sido celebrado por doquier, y ahí lo tienen ustedes metido en una osada empresa de corredor de fondo: la integral de sonatas *del señor Escarlata*. 555, nada menos -recordemos el número mágico-, si se incluyen la media docena larga de cámara. Por encima de los treinta compactos. Tela.

Alto está el listón, desde que el llorado Scott Ross nos entregara su pionera *summa*. Pero nuestro protagonista tampoco surge al azar. Pierre Hantaï no sólo es uno de los clavecinistas más arrolladoramente dotados del momento; también ha dejado constancia discográfica de sus afinidades escarlattianas: una grabación de 1992 con 22 sonatas, en Astrée, que hizo época. Lo de la afinidad no es baladí. El propio intérprete, en sus notas de carpetilla (un auténtico derroche de lucidez de los que se agradecen, por abrir los ojos y los oídos del oyente), preconiza la radical necesidad de *desaprender* que, para acercarse a Scarlatti, atañe a todo clavecinista formado en el repertorio barroco, del que el peculiarísimo napolitano-madrileño tan altiva como genialmente se separa. Por muy pertinente que sea la formación, si esa simbiosis no se alcanza, un pianista, un acordeonista incluso (menciona en concreto a Mie Miki), se halla paradójicamente mejor situado, asegura, para dejarse impregnar

por la especificidad del compositor. Ese mundo inagotable de aguas fuertes que se suceden, sacudidos de trecho en trecho por espasmos eléctricos. La inmensidad de Scarlatti es una inmensidad impresionista, la de una sucesión casi cinematográfica de diminutas joyas talladas.

He aquí, pues, a Hantaï. Dedos, a este supervirtuoso no le faltan: condición *sine qua non*, a qué disimularlo. No hay *acciacatura*, torrente de semicorcheas ni cruce de manos que se le resista: y todo ello a un tren de vértigo. Pero, además, rebosa fantasía, sabe cantar y pinta cada sonata como si de una estampa en miniatura se tratase, reserva su valor a los silencios, extrae de su instrumento (copia turingia de un clave de estética italiana, afilado, claro y rápido aunque no desprovisto de resonancias) una incisividad que nunca se confunde con el mecanicismo. Allí donde un Ross dispensa una elegancia infinita, o Staier el frenesí de una motricidad desbocada, hace reinar el nervio y el temperamento. El supervirtuoso francés abandona el pelotón de los antologistas de mérito e inscribe su nombre entre los de los elegidos que van a por todo. El itinerario -esta primera entrega lo atestigua- se promete apasionante. ¡Ancho es Scarlatti!

Jesús S. Villasol

**D. SCARLATTI:** Integral de Sonatas (Vol. 1) - Sonatas K 3, 54, 141, 145, 162, 175, 177, 185, 199, 208, 248, 249, 299, 310, 484, 492, 531 y 535 / Pierre Hantaï (clave) / MIRARE / Ref.: MIR 9918 (1 CD) **D2**

SUPRAPHON presenta una interesante colección de obras de cámara de Alessandro Rolla (1757-1841)

## El triunfo del Clasicismo

Ala larga lista de producciones discográficas con música de Alessandro Rolla aparecidas en los últimos meses, en especial en los sellos DYNAMIC y SYMPHONIA, viene ahora a sumarse la interesante iniciativa tomada por SUPRAPHON de grabar en primera mundial la integral de dúos y sonatas para viola y bajo del gran compositor de Pavía.

Estamos, una vez más en el caso de Rolla, ante composiciones camerísticas de gran elegancia y belleza melódica en las que todavía es posible advertir los refinados aires del estilo clásico vienés que tanto admiraba y tan bien asumiría el maestro durante sus años de juventud como violista y violinista en la ópera italiana de la capital imperial. El brillante papel solista desarrollado por la viola en estos bellos dúos y en especial en sus *Tre pezzi per viola sola*, escritos al estilo de los famosos *Capriccios* de Paganini y que además sirven de colofón al compacto, nos evidencian la mano magistral de un músico inspirado e ingenioso pero, sobre todo, dotado de una excelente técnica instrumental que le llevaría a ser nombrado primer profesor de violín y viola en el conservatorio de Milán, donde ejercería su magisterio durante los últimos 27 años de vida.

La excelente interpretación que nos ofrecen Alexander Besa a la viola y Marco Mosca al cello hace justicia a esta gran música olvidada. La destreza técnica de Besa, la feliz conjunción de ambos instrumentos, la impecable compenetración de los instrumentistas y la belleza de estas obras rubrican un gran disco, pero también consagran definitivamente a Rolla como uno de los músicos italianos más importantes de finales del Clasicismo.

F.P.C.G.

**A. ROLLA:** 4 Sonatas para viola y contrabajo; Dúo para viola y violoncello; 3 Piezas para viola / Alexander Besa (viola); Marco Mosca (cello) / SUPRAPHON / Ref.: SU 3616-2 (1 CD) **D2**

Segundo volumen de las Sonatas para fortepiano de Haydn por Alan Curtis

## Haydn vuelve a deslumbrar

Para satisfacción de todos los aficionados a la música para tecla, Joseph Haydn ha ido despertando a lo largo de los últimos años un renovado y creciente interés en los mejores intérpretes, y el veterano clavecinista y pianofortista Alan Curtis añade ahora al catálogo STRADIVARIUS la segunda entrega de *Le Sonate per tastiera*.

Compuestas entre los años 1774 y 1790, las seis sonatas ahora presentadas supusieron el inicio y la consagración estilística de un cambio evidente en la trayectoria musical del genio de Rohrau, que abandonaba, con la nº 44, las turbulencias del *Sturm und Drang* para adentrarse en un periodo de calma y serenidad bien patentes en las números 58 y 59, obras ya de gran madurez compositiva. Todas las sonatas aquí grabadas contienen momentos de un exquisito lirismo y una delicada belleza que nos sumergen en el mundo elegante, ensoñador y refinado de la Corte del Príncipe Nicolaus Esterházy. Alan Curtis, por su parte, nos ofrece unas lecturas dinámicas y llenas de sutilezas de gran maestro. Para ello ha empleado, en un intento de aproximación total al espíritu del compositor y la época, dos soberbios pianofortes originales contruidos por Johann Schantz y Johann Walter en 1790 y 1796 respectivamente. El sonido que Curtis obtiene de estos dos excepcionales instrumentos, unido a su elegante ejecución musical y a la brillantez que estas sonatas atesoran son motivos más que suficientes para recomendar efusivamente este compacto.

F.P.C.G.

**F.J. HAYDN:** *Le Sonate per tastiera* (Vol. II) - Sonatas núms. 38, 44, 47, 58 y 59 / Alan Curtis (pianoforte) / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33522 (1 CD) **D2**

También disponible:

**F.J. HAYDN:** *Le Sonate per tastiera* (Vol. I) - Sonatas núms. 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 44 / Alan Curtis (pianoforte) / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33521 (1 CD) **D2**



## Apoteosis del *bassetto*



Es fascinante la aventura que nos propone GLOSSA en estos discos, presididos por la figura del *bassetto* en sus dos vertientes, el corno y el clarinete, instrumentos amados por Mozart, conectados con muchas de sus obras masónicas y creados al parecer por el constructor, músico e instrumentista Theodor Lotz, amigo personal del com-

positor y del clarinetista Anton Stadler, primer intérprete del Concierto para clarinete KV 622, una de las últimas partituras del salzburgués.

En casi todas las obras incluidas en estos compactos interviene uno u otro instrumento; o los dos, como en el caso del Adagio del Quinteto KV 411, para dos clarinetes y dos *corni*. Es especialísima la sonoridad y la tímbrica de estas fuentes de sonido. La más oscura y grave del clarinete combina bien con la más dulce y suave del corno. El amor que sentía Mozart por ellas le llevó a utilizarlas profusamente en música de cámara, sinfónica, vocal y operística. De parte de esta producción se hacen eco estas dos publicaciones protagonizadas por la Orquesta del Siglo XVIII y su director, Franz Brügggen, y por el conjunto Nachtmusique, que nos restituyen, tras una muy seria labor de estudio e investigación llevada a cabo de manera singular por el clarinetista holandés Eric Hoeprich -que explica convincente y claramente sus conclusiones-, un espectro sonoro excepcionalmente atractivo y unos modos interpretativos muy lógicos. El uso del clarinete de *bassetto* en el famoso Concierto nos da la posibilidad de escuchar notas graves -hasta el do, dos tonos por debajo del clarinete normal- que habían desaparecido en las versiones modernas del XIX de la obra, en las que ya se empleaba el instrumento posterior. El encanto del *bassetto* es incontestable; como lo es la calidad de la recreación del propio Hoeprich acompañado por el sensible Brügggen y sus músicos, que nos ofrecen asimismo una exultante versión de la obertura de *La clemenza di Tito* (grabada en 1986) y una solemne y profunda lectura de la masónica *Música fúnebre* KV 477 (versión ya publicada por Glossa hace algún tiempo, y ahora remasterizada).

La sorpresa principal, sin embargo, viene de la mano de la joven mezzo norteamericana Joyce Di Donato, nacida en 1973 y de la que no se nos dice absolutamente nada en la carpeta. Es una voz muy lírica, de timbre grato y cálido, vecino al de soprano. Muestra una técnica sólida, que le permite ejecutar limpiamente, por ejemplo, la difícil coloratura de las dos arias que canta, extraídas de la mencionada ópera: *Parto, parto*, de Sesto, y *Non più di fiori*, de Vitellia; dos números realmente

comprometidos, en los que la voz, que dialoga en uno con el clarinete y en el otro con el corno, ha de solventar diversos problemas de afinación, agilidad y tesitura. Di Donato canta con naturalidad, con efusiva expresión y con facilidad. Nos recuerda un poco a Cecilia Bartoli, aunque ésta tiene un color más oscuro. Un descubrimiento.

Hoeprich y sus compañeros del Nachtmusique han repasado el manuscrito original de esa otra obra maestra que es la Serenata en si bemol mayor KV 361, conocida como *Gran Partita*, para 13 instrumentos -12 de viento y un contrabajo- y han ajustado y aclarado una serie de cuestiones no tenidas en cuenta en las interpretaciones habituales, que parten de costumbres y errores posteriores, relacionados particularmente con detalles de articulación y de tempo. Se ha elegido, por ejemplo, uno más lento, a cuatro y no a dos, para el Largo inicial y para el Adagio: Mozart nunca llegó a consignar, como nos dice Hoeprich, el *alla breve* en ninguno de los dos movimientos. La misma tónica se ha seguido en la interpretación de las demás obras incluidas en el disco: Allegro KV 484 b, Adagio KV 411 (que está, como se ha dicho, en el otro CD y que se repite en éste), Adagio KV 580a, Adagio KV 410 y tres Dúos de la KV 487.

Hemos de insistir en las calidades de la interpretación, de una tímbrica menos muelle que las realizadas con instrumentos actuales, pero mucho más sugerente y atractiva. Sobre todo cuando, como es el caso, se realiza con las garantías que ofrecen unos espléndidos y cuidadosos músicos -entre los cuales hay tres españoles-, que dominan el equilibrio de voces, que frasean con limpieza y que aplican una rítmica nada férrea. Lo que da como resultado una recreación diáfana y llena de esa inaprensible y tan definitiva gracia mozartiana.

### Papageno

**W.A. MOZART:** *El último concierto* - Concierto para clarinete en la mayor, KV 622; *La clemenza di Tito* (extractos); Adagio, KV 411; *Maurerische Trauermusik*, KV 477 / Eric Hoeprich (clarinete y corno di bassetto); Joyce DiDonato (mezzo-soprano) / Orchestra of the Eighteenth Century. Dir.: Frans Brügggen / GLOSSA / Ref.: GCD 921107 (1 CD) **D2** [-20% descuento; precio especial de lanzamiento]

**W.A. MOZART:** *Gran Partita* - Serenata para instrumentos de viento en si bemol mayor, KV 361, *Gran Partita*; Allegro assai en si bemol; 3 Adagios; 4 Dúos / Nachtmusique. Dir.: Eric Hoeprich / GLOSSA / Ref.: GCD 920605 (1 CD) **D2** [-10% descuento; precio especial de lanzamiento]

Atractiva selección de obras orquestales de Ignaz Pleyel, en CPO

## ¿El igual de Haydn?

No es la primera vez que nos ocupamos en este divino boletín de Ignaz Pleyel (1757-1831), quien a primer oído nos suena como constructor de pianos, pero no vean ustedes la historia musical que arrastra este señor. Sus piezas para orquesta y su música de cámara -41 sinfonías, 6 sinfonías concertantes, 8 conciertos con solista y más de una centena de quintetos, cuartetos y tríos- eran difundidas por toda Europa: se dice que desde Escandinavia al sur de Italia. Entre 1789 y 1800 las obras de Pleyel serían interpretadas 159 veces sólo en Estados Unidos. Fue estimado incluso más que Mozart y considerado con Haydn como el compositor de música de cámara más popular de nuestro continente.

De procedencia de la baja Austria, estudió en Viena y luego tuvo como profesor a Haydn, entonces el más ilustre de los compositores, residente en Eisenstadt. Sirvió al conde Erdödy, pariente de los Esterházy, como maestro de capilla de la pequeña orquesta de Pressburg (Bratislava), y visitó varias veces Italia. Su música comenzó a publicarse en Viena, el sur de Alemania, París y después Londres. Mozart recomendó sus seis cuartetos de cuerda, Op. 1, a su padre, Leopold. Su estancia en Londres desde diciembre de 1791 a mayo de 1792 representó el apogeo de su carrera. Luego llegó a establecerse en París desde 1795 y fue reconocido como uno de los compositores que sirvieron a la Revolución a través de sus obras. Su producción decayó a partir de 1805 a cambio de una mayor actividad comercial. Publicó la integral de Cuartetos de Haydn, inventó la partitura de bolsillo (publicando en dicho formato las sinfonías de su maestro) y abrió una filial de su empresa

en la capital austriaca, aunque el proyecto fracasó. En 1807 fundó una fábrica de pianos. Su situación financiera se estabilizó una vez terminadas las guerras napoleónicas, y a sus 70 años -en 1830- inauguró la Sala Pleyel en París, célebre desde entonces.

El presente registro de CPO nos ofrece tres de sus Sinfonías, escritas entre 1785 y 1805, llenas de imaginación sobre el plan formal y de una maestría técnica absolutamente perfecta, cualidades éstas que explican su popularidad entre sus contemporáneos. Hoy, analizadas en el conjunto de la historia, resultan más *divertimenti* para orquesta que otra cosa (ya el mismo E.T.A. Hoffmann subrayaba en 1813 que comparadas con las de Beethoven no podrían turbar la quietud y el reposo del espectador).

Eficaz resultado el de Howard Griffiths al mando de la Orquesta de Cámara de Zurich que nos brinda una escucha placentera, transmitiendo la genial inspiración de una música que en su tiempo fascinó (y fascina) tanto al *amateur* como al profesional y que hoy deben reconocerse en lo que tienen de únicas y originales.

### M.G.F.

**I. PLEYEL:** Sinfonía en re mayor, op. 3/1; Segunda Sinfonía concertante, para violín, piano y orquesta; Sexta Sinfonía, *Periódica* / Diversos solistas / Orquesta de Cámara de Zurich. Dir.: Howard Griffiths / CPO / Ref.: 999759-2 (1 CD) **D2**



Tras el *Farnace* de Alia Vox, DYNAMIC propone otra primicia vivaldiana: *Catone in Utica*

## Ópera de Vivaldi: instrucciones para armar

Los desencuentros, los intentos de reconciliación y finalmente el enfrentamiento entre Julio César y el senador romano Catón, que resiste con sus tropas en una ciudad africana, es lo que se cuenta en esta casi desconocida ópera de Antonio Vivaldi, *Catone in Utica*. El libreto es obra de un Pietro Metastasio en horas bajas,

pues en puridad no podría afirmarse que *a priori* tenga demasiado gancho esta historia donde se manejan con cierta desgana una serie de intrigas políticas y amorosas -la hija de Catón, Marzia, está enamorada de César y no del pretendiente que le ha buscado su padre,

Arbace; por otra parte Emilia, viuda de Pompeyo, deambula por ahí ocupada en intrigas diversas-. Y sin embargo, ¡ah, grandeza y misterio de la ópera!, Vivaldi fue capaz de elaborar una partitura brillante, de lo más briosa, plagada de hermosas arias.

Claro que con la mayoría de óperas de Vivaldi existe un enorme problema: sólo se ha conservado la partitura completa de once de ellas, sobre un total de treinta y una. Así pues, se hace preciso recurrir a algún «manual de instrucciones para armar», es decir, al estudio contextual y a complejos trabajos de reconstrucción de las páginas perdidas. Este es el caso de *Catone in Utica*, de la cual faltan varias arias del primer acto, sustituidas en la presente versión por otras pertenecientes al mismo período de composición, que volaban dispersas por partituras inacabadas. Se ha intentado encajarlas dentro del conjunto «atendiendo a sus características estilísticas, métricas, dramáticas y tonales», tal como se nos informa con detalle en las notas introductorias. El resultado, confirmémoslo ya para no hacer sufrir demasiado a los adeptos al maestro veneciano, es sin duda satisfactorio. La papeleta ha sido solventada con la mayor eficacia e, incluso, con innegable elegancia.

Hay que tener en cuenta que el principal responsable de esta especie de puzzle (que ha compuesto por lo demás los recitativos del desaparecido primer acto) contaba de entrada con nuestra confianza: se trata de Jean-Claude Malgoire, director de larga y fructuosa trayectoria especializado en el repertorio barroco, quien al frente de su habitual orquesta La Grande Ecurie et la Chambre du Roy firma una versión tan precisa como animosa y radiante. Los cantantes defienden con soltura sus papeles, mostrándose en especial flexibles Simon Edwards (Catón) y Liliana Faraon (Marzia). Pese a haberse grabado esta ópera en directo, la toma de sonido es de bastante alta calidad, aunque no deja de sacrificar, como suele ocurrir en tales circunstancias, esos matices y sonoridades que hubieran convertido lo bueno en algo aún mejor.

Javier Palacio

**A. VIVALDI:** *Catone in Utica* / Edwards, Laszczkowski, Faraon, Cangemi, Jaroussky, Bertini / La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Dir.: Jean-Claude Malgoire / DYNAMIC / Ref.: CDS 403/1-2 (2 CD) **D2** x 2

FONÈ presenta *La Passione di Gesù Cristo*, con texto de Metastasio y música de Antonio Salieri

## El poeta cesáreo y la música imperial

Al socaire de las celebraciones efectuadas con motivo de la conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (Roma, 1698-Viena, 1782), más conocido como Pietro Metastasio, el sello italiano FONÈ ha lanzado al mercado dos oratorios con textos del Poeta Cesáreo. El primero de ellos, *Giuseppe Riconosciuto*, con música excelente de Pascuale Anfossi (1776), ya fue comentado por nuestro compañero Mariano Acero Ruilópez en el boletín del pasado mes de junio. El segundo de ellos, que es el que ahora nos ocupa, *La Passione di Gesù Cristo, Azione Sacra in 2 Parti*, sería puesto en música por Antonio Salieri en la Capital Imperial en aquel mismo año de 1776. Desde los primeros compases de su solemne obertura esta espectacular partitura rebosa calidad y belleza musical. La gran vena dramática que pronto haría famoso al maestro de Legnano por toda Europa, ya contrastada en sus primeras y exitosas óperas *Le donne letterate* (1769) y *Armida* (1771) y culminada años más tarde en sus obras maestras *Les Danaïdes* (1784), *Les Horaces* (1786), *La Grotta di Trofonio* (1786) y *Tarare* (1787), queda patente a lo largo de *La Passione* en sus numerosos recitativos obligados, en la expresiva belleza del aria de Maddalena *Vorrei dirti il mio dolore* o el *Ritornè fra voi* de Giovanni, en el magistral dueto de Maddalena y Pietro, *Vi sento, oh Dio, vi sento*, y en los deslumbrantes coros que cierran cada una de las dos partes en las que se divide esta *Azione sacra*: *Di qual sangue, o mortale, oggi fa d'uopo* y *Santa Spema, tu sei*.

Un reparto de solistas de lujo encabezado por Matteo Lee Yeoung Hwa en el papel de Pietro, seguido por la contralto Criarastella Onorati en el de Giovanni, Michela Sburlati en el rol de Maddalena y el soberbio Roberto Abbondanza en el de Giuseppe d'Arimatea nos ofrecen una interpretación a la altura del libretista y del compositor. Todos ellos arropados por el Wiener Jeunese Chor, bajo las órdenes de Marco Ozbic, y el Ensemble Salieri Wien, con excelente dirección de Giovanni Pelliccia, terminan por rubricar un, sin duda, merecido homenaje a uno de los poetas más laureados y brillantes de toda la cultura occidental.

Francisco de Paula Cañas Gálvez

**A. SALIERI:** *La Passione di Gesù Cristo* / Yeoung Hwa, Onorati, Sburlati, Abbondanza / Ensemble Salieri Wien. Dir.: Giovanni Pelliccia / FONÈ / Ref.: FONÈ 012 (2 SACD - Super Audio CDs en formato híbrido, compatible con todos los equipos) **P.V.P.:** 36,00.- euros

GOLDEN  
Melodram



**W.A. MOZART:** *Don Giovanni* / Pinza, Cordon, Kirk, Kullman, Steber, Baccaloni, Sayao, Harrell / Coro y Orquesta del Metropolitan Opera House. Dir.: Georg Szell (1944) / GOLDEN MELODRAM / Ref.: 50043 (3 CD) **D10** x 3

# MYTO recobra los setenta



En abril de 1972 retornaba al Metropolitan neoyorkino esa inmensa ópera que es el **Don Carlo** verdiano, ejecutada, como era casi habitual

entonces, en la versión de cuatro actos y excluyendo por tanto el de Fontaineblau. El reparto estaba a la altura de las expectativas: Franco Corelli, Montserrat Caballé, Grace Bumbry (que se turnaba con Mignon Dunn), Sherrill Milnes (o Robert Merrill), Cesare Siepi, John Macurdy con las presencias de Paul Plishka (como el Frate-Carlos V), Frederica von Stade (como angelical Tebaldo) y Lucine Amara (en la voz celestial). En el foso, una batuta de la categoría de Molinari-Pradelli. Un equipo sólido, compenetrado, trabajado, que devolvía por fin a la escena norteamericana la esencia de la obra de Verdi tras varias brillantes sesiones previas en las que, desde 1950 (presente ya el Filippo de Cesare Siepi en la milagrosa perseverancia vocal que conoció), el escenario vio pasar y escuchó las Elisabettas de la señorial Delia Rigal, la mágica Eleanor Steber, la desbordada Leonie Rysanek o la controlada -y más en estilo- Martina Arroyo, al lado de vigorosos y apasionantes Carlos como Jussi Bjoerling o Richard Tucker que cederían el puesto en 1961 a Franco Corelli -allí protagonista oficial del papel durante casi dos décadas- además de otras estrellas de entonces: Ettore Bastianini, Paolo Silveri, Nicolae Herlea, Blanche Thebom, Rosalind Elias, Jerome Hines (que pasaba del Filippo al Inquisidor con una comodidad asombrosa), Hans Hotter (tenebroso Inquisidor en 1952), etc. Don Carlo fue un papel que Corelli no grabó nunca en estudio. El disco «pirata» le resarcía con creces de esta ausencia. Es ésta probablemente su lectura más controlada (¿en cuántas intercalaba agudos gratuitos en un criticable pero gozoso estímulo para destacar entre sus compañeros, todos con arias de aplauso más espontáneo!), con su voz de oro espléndida de volumen y arrojo, capaz de transmitir la enorme tragedia personal de este ser a medio camino entre el héroe romántico y el enfermizo histérico. Elisabetta, distante y regia, fue sin duda el mejor papel verdiano de Caballé: aquí está (por si había duda) la prueba, en vivo y en directo, sin trucos. Milnes enriquece con el calor de la escena su interpretación para la EMI de cuatro años atrás, y la Eboli de la Bumbry arrasa por la espectacularidad de sus medios, el ardor de su canto y la sensualidad que destila un timbre tan rico, bastante más metida en faena que en su grabación DECCA de una década atrás. Siepi saca adelante su personaje a partir de una experiencia soberbia y de una voz aún con imponente presencia, dando muy bien la dualidad tiránica del rey en público y atormentada e indecisa en privado. Sólido el Inquisidor de Macurdy.

Beverly Sills fue llamada la reina de la ópera americana, un reinado conseguido desde el escenario de la New York City Opera, con el que mantuvo un relación estrecha y provechosa y con el que, una vez retirada, mantiene actualmente vínculos directivos y organizativos. Mientras que para

muchos colegas cantar en la N.Y.C.O. era el escalón previo para la ansiada entrada al Met, Sills se mantuvo a prudente distancia de éste hasta su debut oficial en la compañía (en 1975), treinta años después de su presentación en escena y cinco antes de su retiro, ofreciendo desdeñosamente un papel poco proclive a demostrar sus habilidades belcantistas (Pamina de *La flauta mágica*). Pero en esos cinco años tuvo tiempo de ofrecer al Metropolitan, por fin, dos de sus heroínas más significativas (Violetta Valéry y Lucia) y alguna de las últimas añadidas a su repertorio (la Thaïs massenetiana). Así, MYTO nos recu-



pera su **Lucia di Lammermoor** de enero de 1977, donde cuenta con uno de sus mejores compañeros discográficos, Nicolai Gedda, compañero de una media docena de sus más conocidas grabaciones de estudio, entre las que merecen recordarse sobre todo *Puritani*, *Manon* y *Traviata*. La Lucia de Sills, como otros muchos papeles donizettianos, bellinianos o rossinianos, remite a su formación típicamente barroca, pero en esta grabación (que podemos considerar tardía) la voz no está en un momento boyante, y la intérprete parece dominar a la virtuosa. Es por tanto un complemento más vivo, más interiorizado, más humano, a otras Lucias anteriores y más exuberantes de canto y ornamentaciones que oíamos en ediciones completas de la obra: la magnífica de estudio con Carlo Bergonzi de 1970 (reeditada finalmente por Westminster), las dos en vivo con Alfredo Kraus de 1970 (Filadelfia) y 1972 (Buenos Aires), y la que tiene con Carreras (por supuesto, en la N.Y.C.O.), de 1974. Gedda, que es uno de los tenores con mayor discografía (obviamente, detrás de Plácido Domingo), no tuvo ocasión de grabar en disco el Edgardo (salvo fragmentos, uno con la Lucia de bolsillo de Mady Mesplé), un papel que la discografía «pirata» tampoco le ha testimoniado hasta ahora. Por ello, es una oportunidad la que ofrece MYTO de descubrirse, comprobando que calor y elegancia de canto siguen siendo las premisas que presiden las caracterizaciones de este inteligente cantante sueco. El potente Enrico del barítono Ryan Edwards -a quien en 1973 se le pudo oír en el Liceo como Figaro rossiniano y como el Ezio verdiano de *Attila*- y el veterano y solemne Raimondo de Ezio Flagello redondean un equipo sólido que, bajo la batuta del neoyorkino Richard Weitach, director asociado al Met durante muchos años, sacan adelante una velada bastante por encima de la rutina normal de un importante escenario.

MYTO regresa a Europa y coloca sus micrófonos en Florencia en las navidades de 1978, todavía durante el fructífero reinado de Muti en la ciudad medicea. El acontecimiento merecía la pena: Scotto cantaba **Norma**

(no era su debut, antes la había cantado, por ejemplo, en Oviedo y Bilbao) y Adalgisa retornaba, después de haber pertenecido durante décadas a la mezzosoprano, a la cuerda original de soprano lírica, en la voz de la deliciosa Margherita Rinaldi. Exquisiteces de Muti que años después seguiría en sus trece cuando se la dirigió a Eva Mei enfrentándola a la opulenta Norma de Jane Eaglen. Sin embargo, tan meticuloso en cuestión de sopranos, Muti siguió con la costumbre de encargar a Pollione a un tenor de fuerza, algo brusco por tanto y rudo de modales, Ermanno Mauro, pero de los resultados esperables: hermosa y potente voz al servicio del deseable, varonil y enérgico Pollione, capaz de hacernos creer que dos mujeres (una de la extraordinaria categoría si no moral sí humana de Norma) puedan pelearse por conseguirle en exclusiva. Un bajo noble, lírico de medios y desprendido de acentos completaba el cuarteto: Agostino Ferrin. Pero de todo el conjunto quien merecería un más detenido pormenor es Scotto. Parece milagroso que esa voz que pocos años antes era una candorosa Nannetta, una pizpireta Adina, una virginal Gilda o una enfermiza Mimì haya llegado a convertirse en esa especie de huracán de pasiones que es Norma. Y todo con la misma voz, algo más acerada y ancha pero tampoco mucho más, y gracias sobre todo a la inteligencia, al entusiasmo y a la fuerza interior de una artista que es capaz de estar aún hoy en el candelero (en el candelabro de la otra), con 68 años de existencia y casi cincuenta de actividad profesional, capaz de poner los pelos de punta como la Klytämnestra straussiana. Un milagro que se produce fuera de los circuitos habituales del mismo (Lourdes, Fátima o el Palmar de Troya). Scotto, que se crece ante el público como es propio de la actriz de raza, impresiona tanto como la mujer herida por la inconstancia masculina como cuando engaña a los suyos cual sacerdotisa máxima del culto de Irminsul, pero es en la dilatada escena final, al enfrentarse a sus errores y a la muerte, cuando la sensibilidad de la soprano alcanza sus mayores aciertos expresivos y comunicativos. Por algo «la piccola Renata» ha sido la mejor heredera del arte y de la genialidad de Callas. Y quizá la Scotto haya recordado que la primera Norma de su ídolo sopranil fue cantada, precisamente, en ese Teatro Comunale de Florencia treinta años atrás de que ella repitiera la hazaña. ¿Se le habría aparecido el espíritu de la recientemente fallecida Callas para inspirarla?

F.F.

**V. BELLINI:** *Norma* / Scotto, Rinaldi, Mauro, Ferrin / Coro y Orquesta del Teatro Comunale de Florencia. Dir.: Riccardo Muti (1978) / MYTO / Ref.: 2MCD 022.260 (2 CD) **D10** x 2

**G. VERDI:** *Don Carlo* / Caballé, Corelli, Milnes, Bumbry, Siepi / Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Dir.: Francesco Molinari Pradelli (1972) / MYTO / Ref.: 2MCD 022.261 (2 CD) **D10** x 2

**G. DONIZETTI:** *Lucia di Lammermoor* / Sills, Gedda, Edwards, Flagello / Coro y Orquesta del Metropolitan de Nueva York. Dir.: Richard Weitach (1977) / MYTO / Ref.: 2MCD 022.262 (2 CD) **D10** x 2



## Un florido 1969

El año 1969 fue bueno para la ópera, aunque estaban ya en declive los Del Monaco, Di Stefano o Corelli, las Callas (prácticamente retirada), Tebaldi, Gencer; los Protti, Valdengo y tantos otros. Pero habían surgido nuevas generaciones que se encontraban en su más granada madurez. De algunos cantantes de estas falanges se alimentan estas dos grabaciones MYTO, que recogen, como es habitual en el sello, interpretaciones procedentes del vivo.

En ese 1969, por ejemplo, se hallaban en la plenitud de sus medios cuatro cantantes como Price, Bergonzi, Cossotto y Cappuccilli, un cuarteto que seguramente se constituyó en uno de los últimos en poder ofrecer una aproximación si no ideal, sí al menos muy digna e incluso, en algún momento, brillante, de una partitura tan endiablada y exigente como *Il trovatore*. Ya saben aquello atribuido a Toscanini. Cuando la preguntaron qué era necesario para conseguir una buena representación de esta ópera se limitó a decir: «Es suficiente con disponer de los cuatro mejores cantantes del mundo». Los arriba citados quizá no fueran exactamente los cuatro mejores, pero no les faltaría mucho; al menos para dar un buen rendimiento en esta oscura y confusa obra sobre libreto de Cammarano basado en el drama de García Gutiérrez. Esta función bonaerense de 5 de junio de 1969, bajo el mando práctico y tenso de Oliviero de Fabritiis, un maestro en la línea de Panizza, aunque menos fulmineo -estela toscaniniana por tanto-, posee bellezas indudables y nos hace lamentar una vez más esta época actual de sequía.

Leontyne Price está incomensurable de poder, de brillo, de seguridad. Su *D'amor sull'ali rosee* es de gran calidad: tersura vocal, belleza tímbrica, anchura, reguladores, ataques al do5 sin pestañear. Cierto es que en su juego no se integraba la finura del portamento, la infalibilidad de los trinos, la absoluta pericia en la coloratura, pero su vibración, su intensidad de sonido, su afinación, su calor, eran indiscutibles. Un lujo. Sin duda una de las mejores Leonoras del disco, que supera en algunos aspectos su prestación con Mehta (RCA) de la misma época. Como finura, como elegancia, como atención a lo escrito, sin duda Carlo Bergonzi está a más alto nivel, bien que, como sabemos, su timbre, algo falto de metal, y su volumen no fueran siempre los idóneos para Manrico. Pero es que este cantante, de técnica probada, estaba en el secreto del fraseo verdiano, del ataque limpio, impulsado por un inapreciable portamento. Los matices con los que cubre su interpretación son insuperables. Baste escuchar esos trinos tan bien reproducidos -rara avis en un tenor de este tipo- en una soberbia exposición de *Ah! sì, ben mio, coll'essere*, auténticamente ejemplar, de manual, cantado con una concentración y un tino sensoriales. No sorprende el entusiasmo del público, luego redoblado si cabe en la citada aria de Price. *La Pira*, como era de esperar, medio tono bajo, no

llega al mismo nivel. En ella, cosa rara, el tenor no acaba de ejecutar con total limpieza las notas picado-ligadas, corta la repetición y no acompaña al coro en su *rush* final.



Fiorenza Cossotto nunca fue una mezzo dramática; su timbre era más bien asoprano y lírico, pero poseía anchura, extensión, graves -bien que un punto ahuecados- y agudos, que restallaban. Su Azucena fue siempre muy aplaudida porque sabía darle intensidad, energía y una suerte de desvalimiento muy propio. Sus variadas intervenciones son vencidas con mucha profesionalidad, aunque no remate todas las agilidades que le pide *Stride la vampa*. Piero Cappuccilli, barítono muy lírico al comienzo de su carrera, fue ensanchando la voz paulatinamente, dándole brillo y poder, hasta convertirse en uno de los mejores defensores de las más importantes partes de Verdi. Seguro y amplio arriba, algo débil abajo, exhibía un centro de notable vibración y solidez. No era cantante exquisito, de ahí que, por ejemplo, en su interpretación de la difícil aria *Il balen del suo sorriso* diste mucho de cumplimentar las exigencias de la partitura en cuanto a reguladores, matices, medias voces, filados y otras lindezas. Pero, en general, nos da una imagen muy plausible del Conde de Luna. Ivo Vinco, el marido de Cossotto, que lo imponía allá donde iba, es, como siempre, resultón y discreto, sin que su timbre nos agrade demasiado. Los demás cantantes no hacen nada feo, la orquesta es regular, un poco áspera en las manos del poco exigente De Fabritiis, pero la representación fun-

ciona. Difícil encontrar hoy un elenco similar para una obra como ésta. Sonido pasable.

*Simon Boccanegra*, una ópera de alto interés que no tiene la fama que debería -Verdi consiguió, uniendo sus dos versiones, una partitura llena de calidades-, no plantea exigencias tan insalvables, aunque es obra que también tiene mucho que cantar. Esta interpretación de 28 de marzo de 1969 de la Staatsoper de Viena poseía sin duda buenos mimbres, bien que algunos de los solistas no fueran lo que se dice verdianos de pura cepa, pero cumplen. Como lo hace la batuta, siempre musical y ordenada, de Josef Krips, un maestro de la casa y que desde luego se encontraba más a gusto en otras músicas. A su recreación le falta el fuego, la *fierezza* verdiana, la urgencia que a veces piden los pentagramas; así el final del *Prólogo* queda de lo más caído y aséptico, sin el punto de entusiasmo que parecen pedir las notas y el texto, sin el brío que requiere la situación. Los pasajes líricos son mejores, como el aria de salida de Amelia y su dúo con Gabriele; o los que subrayan las últimas horas de Simon en este mundo. Hay instantes que exigirían un mayor derroche de calor, de amplitud, de uso del *rubato*, como la gran escena del consejo ante el doge, que es aquí un encomiable Eberhard Waechter, un barítono lírico de buenos medios, pero con una emisión un punto engolada y falta de proyección en el agudo, sin el metal que debería pedirse. Esas grandes frases ante la multitud -*Fratricidi!!! Plebe!, Patrizi! Popolo!, E vo gridando: pace! E vo gridando: amor!*- no tienen en este caso la grandeza exigida. Como no la tiene la peroración final de esta escena, con la maldición a Paolo.

Está muy bien Nicolai Ghiaurov, en plenitud de su imponente voz de bajo cantante: un chorro bien articulado y bien dirigido, resonante y bronceado. Canta excelentemente su gran aria *Il lacerato spirito* y consigue ser audible casi siempre en las notas más graves, como los temibles fa1. Mantiene el tipo ante Waechter, superándolo. Muy brillante, con una voz de lírico muy pleno, penumbrosa y timbrada, no especialmente bella, Carlo Cossutta, también un hijo de la casa por esa época -y que por cierto murió el año pasado a los 69-, que dice con seguridad y justeza. Nos queda de los principales Gundula Janowitz, musical, de timbre luminoso, pero un tanto fuera de sitio aquí -aunque Amelia lo cantó mucho en distintos sitios-, de fraseo cuidadoso y algo falto de carne y de agudos seguros pero dotados de un vibrato alicorto. Kerns cumple como Paolo. Orquesta y coro a buena altura.

### Papageno

**G. VERDI:** *Il trovatore* / Price, Bergonzi, Cossotto, Cappuccilli, Vinco / Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir.: Oliviero de Fabritiis (1969) / MYTO / Ref.: 2MCD 022.258 (2 CD) **D10** x 2

**G. VERDI:** *Simon Boccanegra* / Janowitz, Cossutta, Waechter, Ghiaurov / Coro y Orquesta de la Ópera del Estado de Viena. Dir.: Josef Krips (1969) / MYTO / Ref.: 2MCD 022.259 (2 CD) **D10** x 2

Una memorable noche verdiana en el Liceo (1972) con Caballé y Domingo

## Pareja liceísta

El 7 de enero de 1962 hacía su entrada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona Montserrat Caballé en el papel protagonista de la *Arabella* de Strauss, dando así a conocer esta ópera en Barcelona y en el resto del país 29 años después de que fuera estrenada en Dresde (justo tres meses antes del nacimiento de la soprano catalana). Pero que nadie se asombre de este retraso, pues se trata de una obra que en Madrid aún no se ha representado. El 1 de enero de 1966 llegaba al mismo escenario barcelonés un tenor mexicano de origen español para cantar una ópera de su nación de acogida: *La mulata de Córdoba* de José Pablo Moncayo. En los años siguientes esta pareja de soprano y tenor estaban destinados a dar noches de gloria al vetusto escenario, ella como reina indiscutible del mismo, él como invitado de lujo (*Un ballo in maschera*, *Aida*, *I vespri siciliani*, *L'Africaine*). Era una pareja artística que prolongaba su fructífero maridaje discográfico para sellos como EMI o RCA en un escenario operístico. Pero llegó el divorcio y la Caballé apadrinó a otro tenor -José Carreras- mientras que Domingo iba de soprano en soprano, con incidencias especiales en Renata Scotto o Katia Ricciarelli, más guapas, más actrices y con mejor línea (física, se entiende). El primer encuentro, verdiano y liceísta, de la pareja en 1973 (y no en 1972 como indica el disco que se comenta) es objeto de la presente publicación por parte del sello LIVING STAGE, que recoge con buen sonido una de las funciones, sin especificar



cuál (puede que la radiada por la Radio 2 de entonces, hoy Radio Clásica). El dúo del acto segundo, *Teco io sto*, es el punto álgido de la función. Caballé nunca estuvo vocalmente más expresiva ni mejor; Domingo arrebató por el lirismo de su canto, la belleza de su voz y la entrega del fraseo. Dirigidos por un profesional de la talla de Adolfo Camozzo (no Giuseppe Patané como detalla la publicación), McNeil es un Renato de impresionante presencia vocal, Lily Chookasian una Ulrica de inmejorable estatura y Trinidad Paniagua un Oscar dentro de las justas coordinadas. El resto del reparto brilla por su ausencia en la carátula, pero ahí va, como complemento a esta nota: Carlo del Bosco (Samuel), Juan Pons, por entonces un joven bajo en papeles comprimarios (Tom), Enric Serra (Silvano) e Iluminado Muñoz (Juez y Siervo de Amelia). Y ya metidos en datos, la dirección de escena fue de Irving Guttman y la escenografía del mítico Nicola Benois. Una buena ocasión para admirar el inmediato pasado del Liceo, en una de las mejores noches de su historia reciente.

F.F.

G. VERDI: *Un ballo in maschera* / Domingo, Caballé, McNeil, Chookasian, Paniagua / Coro y Orquesta de la Ópera de Barcelona. Dir.: Adolfo Camozzo (1972) / LIVING STAGE / Ref.: LS 347.01 (2 CD) D10 x 2

La Zingara: DYNAMIC presenta una nueva primicia donizettiana

## Un joven compositor llega a Nápoles

En noviembre de 1822, Donizetti cumple 25 años y ya es autor de seis óperas, desde *Pigmaliote* (obra estudiantil estrenada póstumamente ¡en 1960!) a *Zoraida di Granata* (Argentina de Roma, enero de 1822). Su incipiente fama le permite ser considerado por el empresario Domenico Barbaja para presentarlo en Nápoles, donde reinaban aún Rossini e Isabella Colbrand, que ese año de 1822 se convertiría por fin en su esposa tras haber sido notoriamente su amante. En mayo de 1822, exactamente el 12 de mayo y en el Teatro Nuovo (menos importante que el San Carlo, pero con menos riesgo para el compositor si la obra fracasaba) daba a conocer el bergamasco *La Zingara*, melodrama semiserio en dos actos del poeta local Andrea Leone Tottola, activo allá por entonces más de lo que el sentido común permitiera aprobar. La ópera tuvo un éxito inenarrable: Donizetti fue presentado como un émulo de Rossini y eso ya era una garantía de aceptación. La obra transcurre en España (otra más para la lista), y concretamente en Andalucía (otra más también), y narra en clave de comedia sentimental cómo Argilla (mezzosoprano), la protagonista gitana, procura contra todos los obstáculos reunir a la pareja de enamorados, Inés (soprano) y Fernando (tenor), burlando así a los que se oponen a esa unión, sobre todo el padre de la muchacha, Don Ranuccio Zappador (bajo), que pretende para ella un marido más cualificado social y económicamente. Al final, cómo no, en un golpe de teatro muy del gusto del

momento, resulta que Argilla es hija del noble Don Sebastiano Álvarez (bajo). Lo de menos es el complicado argumento; lo de más, la excelente música donizettiana, que



no sólo es deudora del modelo rossiniano sino también del admirado maestro Giovanni Simone Mayr. Hay un despliegue melódico digno de la generosidad donizettiana; hay arias magníficas, dúos encantadores y sobre todo dos conjuntos importantes que demuestran ya la madurez compositiva del compositor: el sexteto *Ah! Come sul matin* y el septeto *Oh colpo! Io fui tradito!* Las partes musicales están separadas no por recitativos, sino por simples diálogos hablados. El equilibrio vocal está muy logrado, aunque en medio del amplio reparto -doce cantantes más el coro (que

tiene algún número a su cargo, como el que abre la ópera)- destacan los personajes de Argilla y Pappaccione, un bufo que, por supuesto, se expresa en dialecto napolitano. El papel fue escrito a mayor gloria de Carlo Casaccia, uno de los cantantes cómicos más legendarios, popularísimo en Nápoles y perteneciente a una familia especialista en este tipo de roles a lo largo de tres generaciones. Casaccia fue también el primer Don Pomponio Storione rossiniano en *La Gazetta*. Tanto el personaje serio de Argilla, encargada de iniciar el cierre de la obra con *Ah! Doppo il fiero nembo* (que puede recordarnos *Non più mesta* de *La Cenerentola* rossiniana) como el bufo de Pappaccione están respectivamente resueltos con holgura por la mezzosoprano Manuela Custer y por el barítono Domenico Colaiani, signo del cuidado con que realizan este tipo de recuperaciones en el Festival de Martina Franca, de donde se origina la toma en vivo de *La Zingara*, realizada en julio de 2001. Todo un equipo entusiastamente juvenil que arroja la Orquesta Internazionale d'Italia y el Coro de Cámara de Bratislava, a los que con la experiencia que tienen ya se les puede considerar unos especialistas en este tipo de entregas. Todos bajo la ágil y picante dirección de Arnold Bosman.

F.F.

G. DONIZETTI: *La Zingara* / Custer, Ramini, Colaiani, Barbolini, Terranova, Gallone / Orquesta Internacional de Italia. Dir.: Arnold Bosman / DYNAMIC / Ref.: CDS 396/1-2 (2 CD) D2 x 2

GOLDEN MELODRAM recoge tres magníficos *Galakonzert* en vivo

## Galas munitiquesas

Las galas líricas de la Radio Bávara cuentan con una larga tradición dentro de la vida musical munitiquesa. Son casi siempre conciertos ofrecidos los domingos por la mañana, con programas populares a cargo de importantes figuras del canto. Los que aquí presenta el sello GOLDEN MELODRAM son, sin duda, de auténtico lujo, y presentan a tres de las voces más destacadas de la segunda mitad del siglo XX en todo su esplendor.

Cronológicamente, el primero corresponde al bajo búlgaro **Nicolai Ghiaurov** (Velíngrado, 1929), quien ofreció el 3 de junio de 1966 en la Herkulesaal varias de sus especialidades, comenzando por el Fiesco de *Simon Boccanegra* (que encarnaría en la legendaria producción de la Scala con Strehler y Abbado) o, siguiendo con los personajes verdianos, el Filippo II de *Don Carlo*. Tanto en éstos como en *Boris Godunov*, del que se incluye la escena de la coronación, el intérprete adquiriría una mayor profundidad expresiva a medida en que los medios vocales comenzaran un declive un tanto prematuro, pero aquí podemos disfrutar de un instrumento de increíble belleza que se expande con absoluta generosidad. Este puro derroche sirve de maravilla a cometidos como el aria de la calumnia del *Barbero de Sevilla*, o a ese diablo de pacotilla que es el Mefistófeles de Gounod, sencillamente irresistible, al igual que la canción del borracho de la música incidental de Chenikov para la comedia de Shakespeare *Mucho ruido y pocas nueces*, brindada a modo de propina. Georges Prêtre es un acompañante de plena confianza que sabe lucirse en los fragmentos que tiene a su cargo, como la obertura de *La fuerza del destino* o la *kermesse* de *Faust*.

A Ghiaurov le sigue su esposa, **Mirella Freni** (Módena, 1935), uno de los más admirables ejemplos de carrera bien administrada, que aporta su timbre resplandeciente en esta sesión del 3 de octubre de 1971 en el Deutsches Museum a sus increíblemente delicadas y sinceras Manon, Liù, Mimì o Micaela (de estas dos últimas ha sido, como muy bien se sabe, la referencia durante varias décadas). En los bises vemos ya su posterior inclinación hacia un repertorio de mayor cuerpo, con *Adriana Lecouvreur* y el dúo de *Butterfly* (ópera que, aunque nunca ha cantado en escena, ha llevado al disco en dos memorables versiones). A su lado intervino un tenor de nombre Eduardo Álvarez, del que no tengo ninguna noticia y que parece la clásica voz agradable que no tuvo particular desarrollo.

La presencia de **Nicolai Gedda** ocupa un disco más que el protagonizado por cada uno de los anteriores artistas. Este cantante, nacido en Estocolmo en 1925 y, al igual que los otros dos, todavía en activo, ha sido uno de los tenores más versátiles de la posguerra, con un repertorio y unas inquietudes casi ilimitadas, desde Mozart hasta Richard Strauss, de la *opéra-comique* a la opereta vienesa, sin desdeñar ni la literatura barroca ni la contemporánea. Esta gala es un variado muestrario de muchas de estas aficiones, desde Tamino y Nemorino hasta Fausto y Nadir, pasando por la canción india de *Sadko* o el aria de Lenski de *Eugenio Oneguín* (su padre era un cosaco del Don que llegó a ser maestro del coro en la iglesia ortodoxa de la capital sueca, de ahí su afinidad con esta música). Gedda se muestra en todo momento elegante y expansivo, y ni siquiera una *Donna è mobile* un tanto para la galería afean el retrato de un cantante que quizá hoy no esté valorado en la medida que merece. Kurt Eichhorn guía la orquesta con eficacia y, como en el caso de Freni, se preocupa por animar las piezas sinfónicas intercaladas. El sonido es magnífico en los tres registros.

Rafael Banús Irusta

**GALAKONZERT NICOLAI GEDDA** - Obras de Mozart, Britten, Donizetti, Wolf-Ferrari, Flotow, Weber, Bizet, Verdi, Gounod, Dvorák, Tchaikovsky, Massenet, Totovac, Rimsky-Korsakov y Rachmaninov / Orquesta de la Radio de Munich. Dir.: Kurt Eichhorn (10.3.68) / GOLDEN MELODRAM / Ref.: GM 40060 (2 CD) D10 x 2

**GALAKONZERT NICOLAI GHIAUROV** - Obras de Verdi, Rossini, Mussorgsky, Gounod y Chenikov / Orquesta de la Radio de Munich. Dir.: Georges Prêtre (3.6.66) / GOLDEN MELODRAM / Ref.: GM 40061 (1 CD) D10

**GALAKONZERT MIRELLA FRENI & EDUARDO ÁLVAREZ** - Obras de Verdi, Massenet, Berlioz, Puccini, Bizet, Donizetti y Cilea / Orquesta de la Radio de Munich. Dir.: Kurt Eichhorn (3.10.71) / GOLDEN MELODRAM / Ref.: GM 40062 (1 CD) D10

ORFEO publica las canciones del compositor alemán Hermann Zilcher

## Dulces penas

Nacido el 18 de agosto de 1881 en Frankfurt, el compositor Hermann Zilcher es para nosotros uno de tantos ilustres desconocidos de la música alemana. Hijo de un célebre pedagogo del piano, Paul Zilcher, estudió en el Conservatorio de su ciudad natal con Bernhard Scholz, amigo íntimo y colaborador de Johannes Brahms y de Joseph Joachim, quien dejó una profunda huella en su formación artística. De 1912 a 1920, y por invitación de Felix Mottl, fue profesor en la Academia de Música de Munich, contando entre sus alumnos con Carl Orff. En la capital bávara se granjeó también una reputación como autor de música incidental y de cámara. Hans Pfitzner estrenó en Estrasburgo su *Misa de amor*, y Wilhelm Furtwängler con la Filarmónica berlinesa el Segundo Concierto para violín.

En los años 20 Zilcher se instaló en Würzburg, donde permanecería hasta su muerte, ocurrida el 1 de enero de 1948. Contribuyó decisivamente al desarrollo de la vida musical de esta ciudad, lo que le llevó a tratar con las autoridades nacional-socialistas. Aunque recientemente se han puesto en duda las acusaciones de colaboración activa con el partido nazi, con el que las relaciones al parecer no fueron siempre cordiales, ésta ha sido la principal causa de que su obra cayese en el olvido tras la Segunda Guerra Mundial.

El presente registro nos abre las puertas a un mundo expresivo de una marcada sensibilidad poética en el tratamiento de los textos de Goethe, Theodor Storm o Richard Dehmel, en el marco de una estética que sigue ligada aún al lirismo post-romántico, y del cual se desprenden unas sonoridades intensas y a la vez de una profunda melancolía que acaban por cautivarnos en una especie de hipnótico ensueño. Zilcher adquirió, gracias a su actividad como acompañante, un gran conocimiento del universo de la canción. Sus contactos con personalidades como la mezo holandesa Julia Culp o la soprano de origen húngaro Maria Ivogün, junto a las que actuó en público en repetidas ocasiones, le permitió llegar al fondo del *lied*, lo que se traduce en una escritura pianística de extraordinaria riqueza, sobre la cual se mece la voz como en un estado onírico donde la sugerencia se erige en protagonista. Un mundo de suaves dolores y de dulces penas - como el título de la página que abre el disco - en el que dos valiosos representantes de la nueva generación de *liederistas* nos invitan a adentrarnos de la mano de un piano inteligente que sabe reflejar toda la riqueza de su cometido.

R.B.I.

**H. ZILCHER:** *Goethe-Lieder*, op. 51/II; *Lieder* diversos, opp. 10, 13, 14, 40 y 41 / Christa Mayer (mezzo); Konrad Jarrot (baritono); Carl-Heinz März (piano) / ORFEO / Ref.: C190021A (1 CD) D2

## «Kónya, Sándor»

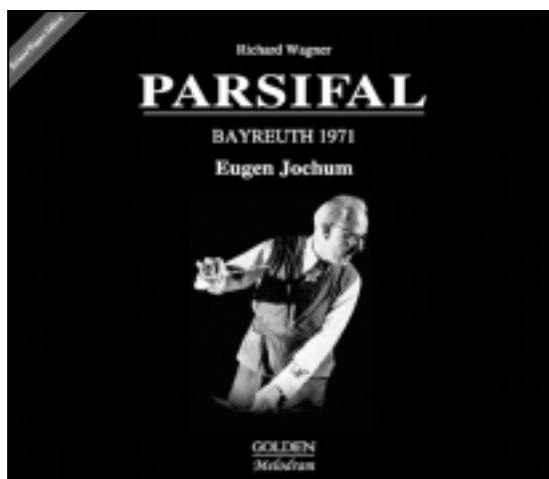
Los húngaros son inscritos al nacer, y firman, con el apellido paterno por delante del nombre propio, aunque fuera de su patria son conocidos y citados a la manera común, que obviamente no voy a describir ahora. Algunos «raros», como el conjunto de los españoles, somos aún más «comunes», pues no sólo llevamos delante el nombre propio, sino que además formamos toda nuestra gracia con los apellidos paterno y materno, aunque ya se advierte cierta tendencia a dejar en el olvido a nuestra santa madre. Pero esta cuestión es aquí sólo marginal.

El caso es que, en 1966, un día que vimos a Sándor Kónya firmando autógrafos en una librería de Bayreuth -a tal acto lo llaman allí *Signierstunde*-, Federico Eguillor me dio un codazo y exclamó mientras movía la cabeza significativamente: «¡Kónya, Sándor!». Para dos españoles jóvenes y algo guasones, aquello, que sólo podía ser cazado al vuelo por nosotros, resultaba jocoso, y así ambos nos echamos a reír de buena gana. Naturalmente, allí no había la más mínima mala intención. Yo había escuchado al gran tenor en *Los maestros cantores* de 1964; en 1966 le oímos los dos en el infausto *Parsifal* de Boulez, comentado no hace mucho en la «Hoja Parroquial». Como es bien sabido, las apariciones de Kónya en Bayreuth fueron intermitentes. Había deslumbrado entre 1958 y 1960 como Lohengrin -su mejor papel wagneriano-, hizo un buen Stolzing en el citado 1964, después del fiasco de 1966 (donde él y no Amfortas cayó herido por Klingsor), todavía se avino a ser otra vez Lohengrin, en 1967, con el prestigioso Kempe, y Parsifal, en 1971, con el también muy respetado Jochum: sin duda, quería sacarse aún la espina bouleziana antes de decir adiós para siempre al Festspielhaus, que él no necesitaba ya para nada, pues por entonces gozaba de alta cotización en la Met y numerosos teatros de «pronto pago»; a Barcelona vino en 1960 (Lohengrin) y en 1970 (Parsifal).<sup>(1)</sup>

Y ahora llega de improviso el documento de aquella reaparición y despedida justamente cuando Sándor Kónya ha fallecido en Ibiza, donde vivía. Nada se ha dicho sobre si era un jubilado, que se calentaba los secos huesos al sol del Mediterráneo, o si desarrollaba alguna clase de actividad; simplemente, se ha recordado de manera somera su carrera, con errores sobre su edad (había nacido en 1923), y apenas se ha hablado de las características vocales. La escuela de canto húngara era -hoy no sé si aún lo es- belcantista. Kónya poseía una voz realmente bella, bien timbrada, homogénea, que emitía con afinación y pureza: en el canto ligado, escucharle es ayer como hoy un placer para el oído; pero los papeles wagnerianos que él tuvo en repertorio, aun siendo los más líricos, muestran momentos de acentos dramáticos y frases cortas que demandan habilidad para sortear la «dureza» del alemán: aquí tuvo Kónya su talón de Aquiles. En los primeros años, cuando el cantante se apoyaba sobre todo en la calidad de la voz, en su belleza innata, tendía al *mezzoforte* sin apenas matices de intensidad: ya he explicado más de una vez cómo en el relato de Lohengrin ignoraba las indicaciones de apianado y prescindía de la técnica de emisión de nuca, pues quería exhibir siempre la «redondez» de la voz. Después, al producirse el natural desgaste, Kónya buscó más la «expresión», con resultados desiguales. Naturalmente, bien acompañado desde el foso y en condiciones «normales»<sup>(2)</sup>, en 1971 pudo mostrar lo que le había estado vedado en 1966: hay, insisto, frases cortas realmente pobres, pero en muchos pasajes del dúo con Kundry y en otros del tercer acto la voz corre con su natural distinción. El final es también vibrante, como con Beier, aunque los medios y la técnica son distintos, y Kónya mantiene plena y *forte* la nota de cierre.

En el reparto, que no volvió a repetirse nunca, hubo cosas notables. Franz Crass provenía de otros importantes trabajos con Wieland aún en esta vida -Rey Heinrich, Holandés- y era todavía un Gurnemanz de buena línea y mejor apostura: se le sigue con interés y simpatía. Thomas Stewart fue otro pilar de Bayreuth desde 1960 a 1972; conocemos ya su Amfortas, inten-

so, aunque no trágico. Gerd Nienstedt, buen secundario en la misma época, barítono más que bajo, hace un Klingsor que llamaré «profesional». Por supuesto, Ridderbusch era un lujo como Titirel: el año siguiente Nienstedt y él cambiaron los papeles. Janis Martin hizo una carrera extraña: Magdalena, Fricka, Kundry; pero también Freia, Guttrune, Sieglinde y Eva (!?). Aquí parece una *mezzo* de voz clara, bastante seductora, mas con la habitual insuficiencia en los agudos «históricos» de Kundry, papel que repitió en 1972 y 1973, para reaparecer con él en Bayreuth en 1995 (¡) y salvarle a Wolfgang el fuero con gran dignidad al pegar la estampida la prevista Uta Priew. Entre los escuderos se oye a Heinz Zednik, el futuro Loge de Chéreau, y entre las muchachas-flores solistas a Dorothea Siebert, la maravillosa Woglinde de «Kna» en 1957 y 1958. La brevísima intervención de la «voz de contralto» corre a cargo de la extraordinaria Marga Höffgen.



Eugen Jochum había dirigido antes en Bayreuth sólo en 1953 y 1954: al parecer tenía que haberlo hecho también en 1955, pero en el ínterin perdió trágicamente a un hijo. Después de la purga bouleziana y de una pasada por Horst Stein (1969), el regreso del director bávaro suponía recuperar la «tradición» para dar la despedida al *Parsifal* de Wieland Wagner: el contrato comprendió tres Festivales. Ciertamente, a Jochum no le favorece el sonido de esta producción de GOLDEN MELODRAM, algo distorsionado y saturado. La orquesta de este maestro -robusta, rotunda- tenía poco color, pero era clara. Los *tempi* son más ligeros que los del último «Kna», sobre todo en el

segundo acto; sin embargo, los preludios de los actos «místicos» resultan morosos en exceso para el contenido, poco diferenciado, masivo, algo tosco. También queda lejos del «tiempo convirtiéndose en espacio» la primera escena de la transformación, mientras que la segunda está bien lograda dramáticamente. Tampoco se alcanza la sensualidad táctil y perfumada del jardín encantado, y los coros de los caballeros son llevados con más marcialidad que poder real. Mas Jochum se arriesga en el juego de los grandes contrastes, lo que no puede reprochársele, y alcanza cotas de alta intensidad dramática, con lo que la representación posee en conjunto pulso y vida: además, doy fe de que en general gustó y fue muy aplaudida (después del tercer acto) espontáneamente. También insisto en que una edición de mejor sonido -¿existirá quizá buena toma de 1972 y 1973?- puede hacer mayor justicia a este gran director bruckneriano.

Entre los alicientes de la edición debe anotarse que este año fue el último de los *pitzianer*, ya que el gran Wilhelm Pitz se retiró voluntariamente no sé si porque estuviera ya enfermo, pues falleció en 1973. Le sucedió Norberth Balatsch, y a éste, en 2000, Eberhard Friedrich: ambos han mantenido la altísima calidad de los coros de Bayreuth, pero los *pitzianer* pertenecen a la leyenda. Por último, tampoco sé si, allí donde se encuentre, mi querido Federico Eguillor habrá vuelto a exclamar: «¡Kónya, Sándor!», pues de ser así el tenor habrá pensado: «Hombre, éste debe de ser un buen sitio, pues aquí saben correctamente cómo me llamo».

Ángel-Fernando Mayo

(1) En 1958, cantó en Bayreuth el joven marinero de *Tristán* y Froh, el cual se tragó, al menos en un ciclo, el *Burg* entero: imagino que «Kna» quería lavarle a continuación el estómago.

(2) Jochum y Hans-Peter Lehmann, el ayudante de Wieland que dirigía ahora la producción, no le marearon con cartas y exigencias extrañas.

R. WAGNER: *Parsifal* / Stewart, Ridderbusch, Crass, Kónya, Nienstedt, Martin, Steinbach, Feldhoff, Schwarzenberg, Wagner, Hartmann-Gniffke, Zednik, Bode, Volkman, Paustian, Siebert, Fine, Höffgen / Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Dir.: Eugen Jochum (1971) / GOLDEN MELODRAM / Ref.: GM 10059 (4 CD) D10 x 4

## «Kna», en deportivo

Hans Knappertsbusch, capaz de galvanizar a 120 músicos y hacer de ellos uno sólo con él mismo, no sabía conducir automóviles ni tenía una de estas máquinas. Tampoco conducía Richard Strauss, pero sí viajaba en la magnífica limusina de su propiedad, llevada por su chófer asalariado. Esto no quiere decir que «Kna» fuera reluctante a tales modernidades, pero sí a gastarse un marco en cuidar y abreviar a estos animales metálicos. Así, bien arrellanados en la limusina de marras, los Strauss y los Knappertsbusch - incluida Anita- hicieron numerosas excursiones juntos, sobre todo por Suiza. Hasta que llegó la cuestión del estreno de *Arabella*, la amistad se fue al garete y quedaron interrumpidas las excursiones, las reuniones en Garmisch y las partidas de *skat*.

En Bayreuth, donde adquirió una casa modesta en la zona oeste al pie de la colina del Festspielhaus, «Kna», quien había empezado a usar bastón relativamente pronto, era recogido por el coche de servicio del Festival para ahorrarle la subida de la cuesta; después, si volvía a casa, lo hacía a pie. En Múnich, antes de su defenestración en 1935, su paseo le llevaba invariablemente desde el Teatro de la Ópera del Estado de Baviera hasta el cercano hotel y restaurante Cuatro Estaciones y viceversa. Por el contrario, el Teatro del Príncipe Regente queda algo a trasmano. En consecuencia, desde no sé cuando, un íntimo amigo, propietario de cierta cadena de grandes almacenes, ponía su auto a disposición de «Kna» y tomaba él mismo el volante, para llevarle a donde hubiera que hacerlo. Según el pintor Kallmann,<sup>(1)</sup> otro amigo común, el rico comerciante perdió hasta las pestañas a causa de los naipes y acabó suicidándose: para entonces, «Kna» ya había fallecido.

He recordado aquí todo esto porque la imagen musical de Knappertsbusch se corresponde sin dificultad con la del paseante pausado, aparentemente ensimismado, aunque en realidad observaba la vida callejera y se hacía

o no el sueco según le convenía.<sup>(2)</sup> Hay excepciones en esa correspondencia, claro, pues sabemos que los *tempi* de «Kna» podían cambiar considerablemente. Una -o tres- de las mayores «rarezas»

documentadas es el Bruckner de los años cincuenta con «su» Orquesta, la de la Ópera de Múnich. No entra aquí en consideración la Quinta Sinfonía, no sólo porque no figura en la edición ORFEO que da lugar a este comentario, sino porque, como es bien sabido, la revisión de Franz Schalk alteró sustancialmente la estructura de la obra. La Novena sí aparece en la nueva distribución -todas estas tomas han circulado ya en otros sellos-, y después diré algo sobre ella; pero con la revisión de Ferdinand Löwe ocurre aquí algo parecido, aunque la cosa no es tan escandalosa, y en cuanto a los *tempi* no hay diferencias apreciables con el documento berlinés. Son así la Tercera y la Octava las que provocan perplejidad.

«Kna» no era particularmente moroso en Bruckner; hoy, casi todos los directores le superan en este aspecto sin necesidad de que la referencia sea el curso amazónico por el que navegaba el irrepitible Celibidache. La sensación que se ha extendido en los últimos tiempos, incluso entre la crítica anglosajona, es que el Bruckner de «Kna» fluía con naturalidad, convicción y proporción, para resolverse en las pujantes y graníticas codas. Cuando se piensa en la Tercera, las miradas y los oídos se fijan en la de Hamburgo y en la postrera con la Filarmónica de Múnich; y si la atención se dirige a la Octava, inmediatamente se elevan ante nosotros los ejemplos monumentales de Berlín y Viena y la «camerística» grabación de estudio. Los registros que presenta ORFEO fueron considerados en su día, casi es obvio decirlo, extraños, pues la Tercera dura ocho



minutos menos de lo habitual en «Kna», y la Octava, entre ocho y diez. ¿Desorden? ¿Irregularidad del concepto? ¿Capricho? ¿Experimentación? ¿Quizá «prisas», para acabar pronto e irse a jugar la partida de *skat*?<sup>(3)</sup> Indudablemente, nada de esto puede aplicarse a este hombre tan íntegro y sensible.

Durante una gira, que hacía parada en una localidad donde no había tocado nunca la orquesta viajera, los músicos pidieron a «Kna» realizar al menos un ensayo de acústica: «Ustedes conocen la obra, yo conozco la sala», fue la respuesta contundente. Los documentos de que hoy disponemos permiten advertir que el maestro de Elberfeld tenía siempre en cuenta las características de las orquestas -escuela, calidad de las familias instrumentales, potencia- y de las salas. Con las Filarmónicas de Berlín y de Viena se podía conseguir «todo», pero teniendo en cuenta que la orquesta prusiana era entonces brillantísima y la austriaca se recreaba en esa tonalidad aterciopelada que pertenece a su naturaleza. Con las orquestas renanas, más recias, «Kna» buscaba menos la finura del timbre que la vitalidad del discurso; por el contrario, los escasos, pero magníficos, ejemplos con la Staatskapelle de Dresde descubren a alguien que se deleita con el sonido elegante y puro de una formación que había dirigido el mismísimo Richard Wagner y tiene ya un punto de color bohemio. En consecuencia, las agrupaciones amaban a «Kna» no sólo por su generoso corazón y la libertad en que las dejaba al ensayar sólo lo justo, sino porque, con toda su enorme autoridad en el podio, disfrutaba haciendo música con ellas tal como sabía tocarla.

He aquí la prueba de lo que sostengo: hasta ahora disponemos de nueve ediciones de ORFEO con «Kna», de las cuales ocho tie-

nen a la Bayerisches Staatsorchester como vehículo musical, y uno, a la Filarmónica de Viena, en Salzburgo, en el concierto dedicado a Furtwängler in memoriam. ¡Qué diferencia en el tratamiento sonoro y dinámico! Todos aquellos son los más «livianos», en la discografía más reciente de «Kna», incluidos el telúrico *Tristán* y la fiesta alemana de *Maestros*. La Orquesta de la Ópera era entonces la típica agrupación de foso en un teatro de repertorio, el cual, además tenía entonces su sede en la única sala construida a imitación del Festspielhaus de Bayreuth, pero con materiales «sólidos», que producen una acústica menos reverberante que la del modelo. Para empezar, no es lo mismo tocar 30 funciones, en el foso oculto, durante el Festival de verano, que hacerlo en 200 ocasiones o más durante toda la temporada. La agrupación daba, además, conciertos de abono en la sala del Deutsches Museum, que según me han contado era o es grande, destaralada y acústicamente seca: esto último puede apreciarse en las grabaciones. Esta formación no tenía nada que ver con Berlín y Viena; si acaso, podía ser emparentada con las sajonas, pero con un sonido más muelle, en correspondencia con la bella Múnich de Luis I, que es una ciudad elegante pero algo *kitsch*. «Kna» y ella se conocían muy bien. ¿Para qué iba a intentar él elongar el fraseo de estos músicos acostumbrados a acompañar a las voces straussianas y mozartianas? ¿A quién correspondía el protagonismo? Por supuesto, a la cuerda, en la que destacaban los violines. Además, las condiciones acústicas del Deutsches Museum no permitían las habituales pausas, los largos silencios (hay, con todo, alguno), y sí, por el contrario, pasar súbitamente del *forte* al piano y viceversa sin emborronamientos.

Las tres sinfonías, pues ya hay que incluir la Novena, suenan así directas, naturales, impulsadas hacia delante con voluntad rectilínea, rítmicamente precisas y con un color claro que hace pensar en el clasicismo. Por supuesto, «Kna» sabe reservarse la última progresión para las codas -la de la Octava es soberbia una vez más- y mantiene siempre la debida atención a la cuerda y ese punto de perspectiva que se «siente» sólo en los fosos cubiertos de la casa principal de Bayreuth y la sucursal de Múnich. La Tercera resulta así una obra de impulso vibrante y joven; la Octava posee también un dinamismo que encuentra su sentido en el *Finale*, donde los timbales atacan ahora con gran energía, pero, atención, sin la violencia que se halla en casi todos los directores de la obra; la Novena, por último, propone el *scherzo* más cortante que imaginarse puede antes del clamoroso y a la vez consolador *adagio* (con arcos en vez de pizzicatos para cierre). Si la tensión no decae, pues, ni hay espacio para vacilaciones, el *tempo* no deja oír algunas cosas: por ejemplo, las arpas mantenidas al aire al finalizar el gran clímax del *adagio* de la Octava; a mí me gusta oírlas tal como «Kna» las destaca en la versión de estudio, pero aquí, aunque se echan a faltar por la fuerza de la costumbre, la verdad es que no tendrían sentido.

Una curiosidad sobre el concierto de la Novena, el día 10 de febrero de 1958, que fue abierto con la otra *Inacabada*, la de Schubert, publicada antes por ORFEO para completar el programa festivo de 1955 (C426981B). Como los políticos bávaros remoloneaban en cuanto







a la reconstrucción del Teatro de la Ópera, «Kna» decidió no dirigir en el Príncipe Regente durante la temporada 1957-58. Sí tocó el concierto en la serie de abono porque él no tenía obviamente nada contra la Orquesta, y por eso programó hartamente las dos sinfonías que sus autores no terminaron: genio y figura.

La oportunidad de estas ediciones de ORFEO, las cuales suenan bastante mejor que las conocidas, aconseja preguntar al sello muniqués para cuándo calcula que «acabará» la publicación de los fondos «Kna» guardados en la Radio de Baviera, o que al menos nos saque de dudas sobre lo que existe allí o no: concretamente, ¿qué pasa con la tantas veces anunciada *Elektra*, con *Salomé*, *La flauta mágica*, *Der Freischütz*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Las alegres comadres de Windsor* y algunos inéditos más? Y a los knappertsbuchianos guasones que estén dispuestos a meter la directa con este Bruckner, aprovechando que el Múnich que va desde el Deutsches Museum al Prinzregententheater es llano, les propongo que se lo hagan oír a algún amigo de buen talante, para que no monte en cólera al serle revelada la superchería, como si fueran versiones de Schuricht o de Szello, en el colmo del atrevimiento, unos misteriosos registros de la juventud de Carlos Kleiber, cuando éste tuvo amores platónicos pasajeros con Mahler y Bruckner. Y a ver qué pasa.

#### Á.-F.-M.

(1) Retratista de cierto renombre, para el que posaron Adenauer, Juan XXIII y «Kna».

(2) Teurer, el flautista de la Filarmónica de Múnich, contaba que un día se paró delante de él «Kna» y, tras tomarle el pelo porque vestía pantalón bávaro corto, le dijo algo así: «A ver si la próxima vez se viste usted correctamente y no me falla el sostenido, como en el último concierto».

(3) Los conciertos de abono de la «Academia» empezaban a las ocho de la tarde. No es fácil que después de la subsiguiente cena se organizara la timba. En fin...

**A. BRUCKNER:** Sinfonía nº 3 en re menor [Edición 1888/89 / Edición Franz Schalk (1890)] / Orquesta del Estado de Baviera. Dir.: Hans Knappertsbusch (1954) / ORFEO / Ref.: C576021B (1 CD) **D4**

**A. BRUCKNER:** Sinfonía nº 8 en do menor [Edición 1888/90 / Edición Franz Schalk-Von Oberleithner (1892)] / Orquesta del Estado de Baviera. Dir.: Hans Knappertsbusch (1955) / ORFEO / Ref.: C577021B (1 CD) **D4**

**A. BRUCKNER:** Sinfonía nº 9 en re menor [Edición Ferdinand Löwe (1903)] / Orquesta del Estado de Baviera. Dir.: Hans Knappertsbusch (1958) / ORFEO / Ref.: C578021B (1 CD) **D4**

STRADIVARIUS rinde variado homenaje a un artista recientemente fallecido

## Sinopoli con los jóvenes

Un disco realmente interesante. Y no sólo por ser documento póstumo del hacer musical de Giuseppe Sinopoli (Venecia, 1946-Berlín, 2001), sino sobre todo por el valor en sí de sus contenidos, que reflejan sin ambages el interés que el desaparecido director veneciano siempre mostró por los repertorios menos trillados. El compacto comprende una selección de grabaciones procedentes de conciertos ofrecidos entre 1994 y 1999 al frente de la Orquesta Juvenil de Italia, un conjunto de disciplinada calidad del que Sinopoli dijo que era «una vibrante excepción



en el panorama sinfónico italiano, que funciona como una de las tentativas más serias surgidas en los últimos años».

La orquesta, fundada en Fiesole en 1980, suena francamente bien en todas las piezas que integran el compacto. Desde el denso e intenso Mendelssohn-Bartholdy de la obertura de *Las hébridas* que lo abre hasta los dos románticos poemas sinfónicos de Liszt -*Orfeo* y *Tasso*- que lo completan, el meticuloso trabajo de ensayos de Sinopoli revierte en unas lecturas impecables cargadas de descriptivas resonancias dramáticas y en las que los jóvenes músicos italianos lucen sus mejores virtudes.

En medio, las abstractas *Cinco piezas para orquesta* de Schönberg y una impresionante versión del *Frammento* de Goffredo Petrassi procedente de un concierto ofrecido en el Teatro Comunale de Florencia el 17 de marzo de 1998. La grabación de esta enigmática pieza, compuesta en 1983 y última del extenso catálogo de Petrassi, representa un postero y ejemplar testimonio de esa vocación por la música de su tiempo que siempre distinguió y enaltecó la trayectoria de quien fue uno de los directores de orquesta más inteligentes y agudos de su época. Un maestro cuestionado en vida, y al que, con probabilidad, su temprana desaparición privó del unánime reconocimiento que suelen alcanzar los directores de orquesta cuando comienzan a peinar canas.

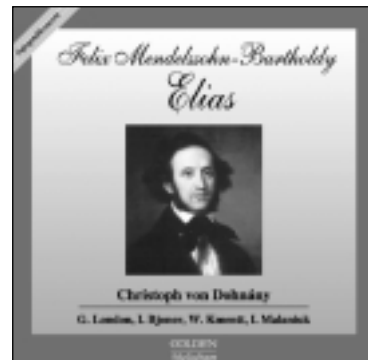
Justo Romero  
justoromero@wanadoo.es

**F. MENDELSSOHN:** *Las Hébridas* (Obertura) - **F. LISZT:** *Orfeo*; *Tasso* (Lamento & Trionfo) - **A. SCHÖNBERG:** 5 Piezas para orquesta, op. 16 - **G. PETRASSI:** *Frammento* / Orquesta Juvenil Italiana. Dir.: Giuseppe Sinopoli / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33612 (1 CD) **D2**

Emblemática versión del *Elías* en GOLDEN MELODRAM

## Esplendoroso Elías

Puro Mendelssohn-Bartholdy. Christoph von Dohnányi (Berlín, 1929) contaba sólo 32 años cuando el poco después célebre director dirigió en Colonia esta resplandeciente versión del oratorio *Elías*. Corría el año 1962 y el joven director berlinés desempeñaba en aquel temprano momento de su carrera el puesto de director musical del Teatro de Lübeck, aunque ya había firmado el contrato para asumir, en 1963, la titularidad del bastante más importante teatro de Kassel.



Dohnányi se adentra con suntuosidad, claridad y profunda implicación en una visión que, sin renunciar a su indeclinable aliento romántico, ahonda en la poderosa tradición coral germánica en la que se asientan las raíces del oratorio compuesto por Mendelssohn-Bartholdy entre septiembre de 1845 y noviembre de 1946 por encargo del comité director del Festival de Birmingham. Los impetuosos pasajes corales y las románticas líneas melódicas se suceden bajo dictado de una dirección que se explaya en el hábil tejido contrapuntístico y en su opulenta orquestación.

El cuarteto vocal es de absoluta solvencia. De lo mejorcito de aquellos años. Basta enumerar los nombres para certificar su idoneidad: Ingrid Bjoner, Ira Malaniuk, Waldemar Kmentt y George London se pliegan al seguro dictado de la batuta para conformar una equilibrada y homogénea realización, exenta de fisuras y de alto calado vocal.

El sonido monofónico permite disfrutar sin problemas merced a la notable calidad de la toma de sonido. Lástima que la edición de tan recomendable grabación en absoluto se corresponda con los altos merecimientos de su contenido. Por no especificar, el cuadernillo no detalla ni el coro ni la orquesta que intervinieron en este esplendoroso *Elías*, aunque probablemente se trate de los conjuntos de la West Deutsche Rundfunk, fundada en 1945 y de cuya titularidad se hizo cargo Dohnányi entre 1964 y 1969. El álbum, editado por GOLDEN MELODRAM dentro de su bien denominada colección *Unforgettable concerts*, tampoco informa del minutaje. Incluso el apellidado Dohnányi aparece privado de su húngarísima i latina final. Pelillos a la mar que no restan un ápice de interés a estos dos compactos de referencia.

J.R.  
justoromero@wanadoo.es

**F. MENDELSSOHN:** *Elías* / London, Bjoner, Kmentt, Malaniuk / Dir.: Christoph von Dohnányi (1962) / GOLDEN MELODRAM / Ref.: GM 40058 (2 CD) **D10 x 2**

## El director humanista

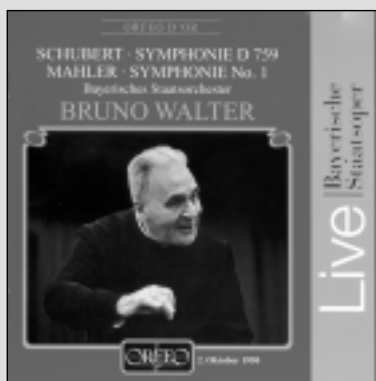
En 1995 SONY dedicó una magna edición a Bruno Walter (1876-1962), más conocido por sus dos nombres sin apellido y reconocido universalmente como uno de los máximos directores del siglo XX. La crisis fonográfica ha provocado la práctica desaparición de los 39 CD integrantes de la edición SONY, que en 1995 recogió el legado fonográfico de Walter realizado en los años 50 y primeros 60 por la Columbia Americana CBS. Por eso llegan oportunamente los dos CD que motivan estas líneas. Uno nos recuerda a Walter como intérprete de su música más amada y con la que mejor se le asocia; el otro podría titularse «Bruno Walter insólito». El primer CD, grabado el 2 de octubre de 1950 en la Sala de Congresos del Museo Alemán, en Munich, capta el reencuentro de Bruno Walter con la Orquesta de la Ópera Estatal de Baviera tras 28 años de mutua ausencia por causas que huelga explicar. El retorno de Walter a Europa había comenzado en 1947 (Edimburgo) y 1949 (Salzburgo); por fin, en 1950, decidió volver a su Alemania natal para «sellar la paz y despedirse». De todo ello nos informa Klaus Adam en las notas del libreto.

Musicalmente, el concierto fue muy bello, aunque la sección de metal de la orquesta acusó las dificultades que hace medio siglo planteaban todas las sinfonías de Mahler, Primera incluida. Pero la magia de Walter, que amaba sobremanera esta obra (es su quinta grabación de ella), trasciende esas limitaciones y nos persuade para escucharla con oídos nuevos, especialmente a partir del tercer movimiento, con la bellísima sección central del «tilo», y culminando en un final emotivo como pocas -poquísimas- veces se escu-

cha hoy en día. Antes, figura una fascinante *Incompleta* en la que el lirismo del Andante y el drama del Allegro inicial se equilibran de modo mágico, aunados por esa cantabilidad consustancial al fraseo de Walter.

El CD propuesto por IDIS aporta novedades absolutas a quienes solo conozcan las grabaciones oficiales de Walter. Destaca, cómo no, su colaboración entusiasta, admirablemente «cantada», en el Concierto, KV 488, de Mozart con el pianista Leon Fleischer, jovencísimo (21 años) pero ya eminente músico, del que se conservan escasos testimonios en este repertorio. Magnífico también el acompañamiento a Paulina Carter en el delicioso *Konzertstück* de Weber. El CD se completa con una burbujeante *Invitación al vals* del mismo autor y un inesperado *Romeo y Julieta* de Chaikovsky en el que acaso falta la tensión de los grandes directores rusos, pero cuyo tema amoroso alcanza el éxtasis previsible y nos revela que las afinidades walterianas eran mucho más amplias de lo que el legado para CBS parecía indicar. Sonido distante pero aceptable en el compacto de ORFEO y más vivo y presente en el de IDIS. Musicalmente, muy recomendables ambos.

Roberto Andrade



C562021B (1 CD) D4

**F. SCHUBERT:** Sinfonía nº 8 en si menor, D 759, *Inacabada* - **G. MAHLER:** Sinfonía nº 1 en re mayor, *Titan* / Orquesta del Estado de Baviera. Dir.: Bruno Walter / ORFEO / Ref.: IDIS 6369 (1 CD) D10

**C.M. VON WEBER:** Pieza de concierto, op. 79 - **W.A. MOZART:** Concierto para piano en la mayor, KV 488; **P.I. TCHAIKOVSKY:** *Romeo y Julieta* / Leon Fleischer & Paulina Carter (pianos) / Orquesta Filarmónica de Los Ángeles. Dir.: Bruno Walter / IDIS / Ref.: IDIS 6369 (1 CD) D10

ARTS presenta una nueva aportación a su colección de recitales

## Bellini dirige a Rossini y canta Matteuzzi

El director veronés Giovanni Bellini, pese a su formación con compositores rabiamente contemporáneos (Donatoni, Maderna), está dedicando preferentemente su carrera al belcanto italiano, donde ha destacado con generosidad. En este disco, el director saca mucho jugo a diversas oberturas, bien de óperas semiserias (*La gazza ladra*), serias (*Semiramide*) o ya definitivamente románticas (*Guglielmo Tell*). Un

rossiniano de aúpa, William Matteuzzi, deslumbra como *tenore di grazia* en *Languir per una bella del Lindoro*, dominando también el capítulo serio del compositor pesarés con las arias de Idreno en *Semiramide* (la segunda de las dos y la más llevadera) y de Rodrigo, *Che ascolto*, de *Otello*, un personaje de Shakespeare, por cierto, que aquí tiene más protagonismo que en el *Otello* verdiano. Pero donde se luce a todo lo que da de sí el tenor boloñés es -dominando fraseo, coloratura y, como en el resto, tesitura agudísima- en el añadido del *Qui tollis*, de la grabación de la *Misa de Gloria* escrita por Rossini en 1820 (y publicada completa por el sello Hänssler). Dirigida por el ex-cantante, y hoy director y estudioso rossiniano de primer rango, Herbert Handt, el diálogo del solista con el Coro Checo de

Cámara es de lo más genuina y atractivamente típico del gran compositor italiano.

Fernando Fraga

**MATTEUZZI CANTA ROSSINI** - Extractos de *Semiramide*, *Italiana*, *Gazza ladra*, *Otello*, *Guillermo Tell* y la *Messa di Gloria* / William Matteuzzi (tenor) / Orquesta Internacional Belcanto. Dir.: Gabriele Bellini / ARTS / Ref.: 47632-2 (1 CD) P.V.P.: 5,98,- euros



## Una nueva joya

La Venexiana presenta su última grabación, el Tercer Libro de Madrigales del máximo representante del género, el cremónés Claudio Monteverdi. El éxito del que siempre ha gozado esta serie obedece a motivos evidentes: el Tercer Libro constituye una pintoresca colección de formas y estilos en la que hallamos obras de virtuosismo, páginas en estilo cromático, madrigales de estilo declamatorio y *conciato* y madrigales de corte. En una palabra: un completo resumen de todas aquellas formas que en la época respondían a la denominación genérica de «madrigal», resumen que se ve realizado por la exquisitez de las plumas escogidas por el autor para sus poemas, entre las que se incluyen las de Torquato Tasso y Battista Guarini. A ello hay que añadir el atractivo adicional de la soprano Rosanna Bertini, cuyo especialísimo timbre vocal resulta particularmente adecuado para el estilo declamatorio de los madrigales del *nuovo stile* o *seconda pratica*.

**C. MONTEVERDI:** Tercer Libro de Madrigales, 1592 / Bertini, Coladonato, Ragni, Reggiani, Cavina, Maletto, Naglia, Camovich / La Venexiana. Dir.: Claudio Cavina / GLOSSA / Ref.: GCD 920910 (1 CD) D2 [-10% descuento: precio especial de lanzamiento]

Aldo Ferraresi se enfrenta a Paganini en un testimonio histórico-violinístico de IDIS

## Solo ante el peligro

El Instituto Discografico Italiano (IDIS) vuelve a dar ejemplo de cómo conservar, recuperar y difundir el propio patrimonio musical: obras, grabaciones e intérpretes. El violinista Aldo Ferraresi (1902-1978) protagonista este CD dedicado a Paganini con tres de sus obras más temibles. Los resultados son, en



conjunto, sobresalientes y confirman las cualidades que el brillante curriculum de Ferraresi, incluido en la carpetilla, hace intuir: alumno predilecto de Ysaÿe, conciertos en los más importantes escenarios mundiales y colaboración con los mejores maestros, desde Kna, Kletzki y Kurtz hasta Cluytens, Münch y Martinon, pasando por Barbirolli, Celibidache y los más grandes italianos, como Mario Rossi y Carlo Zecchi. Los tres registros datan de 1965 y captan a este gran violinista en plena madurez, aunque acaso no en el cenit de su técnica. Lo más atractivo del arte de Ferraresi es su comunicativo temperamento latino, su fraseo elegante e intencionado y la musicalidad con que aborda unas páginas que, a veces, se quedan en pura pirotecnia. Ferraresi toca siempre para su propio placer y, por tanto, para el nuestro, y fácilmente se hace perdonar deficiencias menores: algún que otro armónico artificial borroso, ciertas vertiginosas escalas en terceras no impecables, pizzicati menos sonoros de lo debido... Pero el examen con lupa de cualquier grabación de estas páginas terroríficas puede revelar pequeños defectos aun en las interpretaciones históricas de Francescatti, Ricci, Kogan, Grumiaux, Perlman o Mullova.

Un disco atractivo que revelará a los aficionados al violín el nombre de un gran artista italiano del que esperamos tener más noticias, al socaire de su centenario. En las Variaciones conocidas como *Las brujas* le acompaña al piano su hijo Augusto; en las de *La molinera* se halla, como Paganini previó, «solo ante el peligro», frente a un auténtico miura que lidia con temple y dominio que le harían acreedor, al menos, a una oreja aun en las plazas más exigentes. En ambas páginas usa el soberbio Guarneri del Gesù que perteneció a Paganini, conocido como *Il cannone*.

R.A.

**HISTORIA DISCOGRÁFICA DEL VIOLÍN** - La escuela italiana - N. PAGANINI: Concerto n.º 1 en re mayor; *Le streghe* - *Nel cor più non mi sento* / Aldo Ferraresi (violín) / Orquesta Sinfónica de Roma. Dir.: Franco Gallini / IDIS / Ref.: IDIS 6366 (1 CD) **D10**

TIMPANI prosigue el descubrimiento de Jean Cras (1879-1932)

## De un diario de a bordo

Nacido en la ciudad portuaria de Brest en 1879, Jean Cras constituye un ejemplo - como Rimski-Korsakov o su paisano Roussel, aunque aún más extremado- de talento repartido entre la afición a descifrar partituras y cartas de marear. Profesor, comandante de torpedero durante la Primera Guerra Mundial y contraalmirante y comandante del Arsenal de Brest, Cras -y esto es lo que, en definitiva, nos interesará- entró en contacto en París con Henri Duparc a los 21 años, al regreso de una extensa travesía. Otra travesía, no menos extensa, le esperaba al joven aprendiz de compositor en pos de las enseñanzas del *Pater Seraphicus* aprendidas de primera mano de quien fuera el alumno preferido de César Franck.

«Hijo de mi alma» llamaba Duparc a Cras; y los consejos del maestro pronto dieron su fruto en una de las primeras páginas de cámara del músico marino. El Cuarteto para cuerda n.º 1 (primero y último, habría que matizar), fechado en 1909 y dedicado «à ma Bretagne», constituye la culminación de ese período de aprendizaje. Una música íntima, y hasta doliente, con el inconfundible marchamo de la Schola Cantorum, acaso todavía impersonal -resulta difícil discernir la paternidad de tal o cual pasaje respecto a otras páginas coetáneas de, por ejemplo, Vierne, Lazzari, Tournemire o, incluso, el joven Turina - pero que llega al corazón a través de un lirismo de la mejor ley servido por un incontestable dominio temático y contrapuntístico sólo lastrado por cierta tendencia al farrago del movimiento conclusivo.

Veinte años más tarde el repertorio camerístico se había convertido ya en el terreno predilecto de Cras, que decía: «Esta forma depurada de la música se ha convertido para mí en la forma esencial». Junto al *Trio para cuerdas* de 1926 y el *Quinteto para arpa, flauta y trío de cuerda* fechado en 1928, el *Quinteto para piano y cuerdas* de 1922 configura la gran trilogía de obras de cámara del período de madurez de su autor. Compuesto fundamentalmente a bordo del contratorpedero *Amiral-Sénès*, el quinteto constituye para Michel Fleury -como el posterior *Concierto para piano*- una síntesis armoniosa de exotismo e inspiración bretona. El «programa» escrito por Cras, muy cercano al del *Diario de a bordo* (1927), su obra maestra orquestal, nos habla de «la ebriedad de respirar el aire puro de la travesía», del «éxtasis de un alma europea abandonada a la intensa poesía de la noche africana», de la «alegría de vivir a pleno sol, con los ojos impregnados de vivos colores y los oídos excitados por la riqueza musical de una población árabe» y del regreso con «el alma llena de recuerdos». ¡Qué maestría y sensibilidad las derrochadas por Cras en estas impresiones de viaje, fervientes y apasionadas como pocas, en las que -a la par que su coetáneo Roussel- afronta la evocación de una atmósfera lejana y fantástica (la melopea oriental confiada a la viola con sordina del segundo movimiento, las exóticas ondulaciones del tercero o el empleo de un tema pentatónico en el *Ardent et fier* conclusivo) sin incurrir en la banalidad de un exotismo de bazar.

Este precioso registro constituye la cuarta escala en el viaje emprendido por TIMPANI al encuentro con la obra de este músico admirable. Recordemos las anteriores: *mélodies*, obras para piano e integral de páginas orquestales. En todas ellas ha estado presente ese magnífico pianista habitual del sello llamado Alain Jacquon al que, en esta ocasión, acompañan los miembros del Cuarteto Louvigny: cuatro músicos procedentes de la Filarmónica de Luxemburgo -otra protagonista de algunos de los mejores registros de la casa- reunidos alrededor de su concertino, el liegés Philippe Koch, un antiguo alumno de Ferras y Grumiaux. Todos juntos logran unas interpretaciones de rara intensidad y perfecto equilibrio, fieles al espíritu y la letra de estas hermosas partituras -en realidad, páginas rescatadas de un diario de a bordo- que constituyen, sin duda, el mejor homenaje al compositor de cuya desaparición se cumplen ahora setenta años.

Jean Marie Viardot

**J. CRAS:** Quinteto para piano y cuerda [1ª grabación mundial]; Cuarteto para cuerda, *À ma Bretagne* / Alain Jacquon (piano) / Cuarteto Louvigny / TIMPANI / Ref.: 1C1066 (1 CD) **D2**



## Erol

**J. MASSENET:** *La tierra prometida* [Versión completa ~ 1ª grabación mundial] / Pons, Garayt, Pruvot / Orquesta Sinfónica «Leopolis» de Lviv (Ucrania). Dir.: Jean-Pierre Loré / EROL / Ref.: ER 200006 (1 CD) **D2**



Integral de Sonatas para piano y violín de Edvard Grieg

## Dos muchachas y tres Grieg

Las sonatas para violín y piano de Grieg se cuentan entre sus mayores felicitades de compositor y demuestran su crecimiento en la ciencia de construir y en la rebusca de momentos inspirados. Si la primera es un ejercicio simpático cuanto impersonal, el Grieg de toda la vida asoma clara-



mente en la segunda y nos deja en la tercera una obra maestra. Grieg supo escribir para ambos instrumentos -nada digamos de su obra pianística y de su propia calidad de pianista- y la prueba es que los virtuosos codician estas obras. Baste recordar la grabación que de la tercera hicieron Kreisler y Rachmaninov. Armonías refinadas y un sutil tratamiento de ecos folclóricos que consiguen tenues climas de melancólica sensualidad completan los méritos de estas sonatas, en especial la segunda y la tercera.

Natalia y Olga nos las leen en clave camarística. Rehuyen todo énfasis y evitan cualquier desborde sentimental, aunque un énfasis de buena tela es admisible en este tipo de música. Ellas privilegian el canto recatado y pudoroso, tocan estas páginas «hacia adentro», evitando toda teatralidad. Su Grieg es íntimo y a su servicio ponen toda su excelencia técnica y estética.

**Blas Matamoro**

**E. GRIEG:** Las 3 Sonatas para violín y piano / Sonata en fa mayor, op. 8; Sonata en sol mayor, op. 13; Sonata en do menor, op. 45 / Natalia Lomeiko (violín); Olga Sitkovetsky (piano) / DYNAMIC / Ref.: CDS 278 (1 CD) **D2**

CPO: obras de cámara de Gustav Jenner (1865-1920)

## Rememorando a Jenner

De pronto, si oímos el apellido Jenner nos viene a la memoria el inventor de una vacuna. Uno de sus nietos fue músico. Se llamaba Gustav y no era escocés como el vacunador, sino alemán. Fue minuciosamente olvidado y ahora el musicólogo Horst Heussner con sus



monografías y CPO con los muchachos del Cuarteto Mozart lo desempolvaban cumplidamente.

Jenner fue protegido de Brahms, quien lo adoptó como alumno (lo hacía con cuentagotas), lo presentó al mundo musical de Viena, le ayudó a sobrevivir y le consiguió un empleo en Marburgo. Al reparar estas obras de cámara, el eco de la voz brahmiana se reconoce con facilidad. Jenner es fiel al sistema armónico del gran hamburgués, sigue su ética de límpida organización de la partitura y trabaja con un nítido juego de contrapuntos y de sugerencias melódicas recortadas con precisión que se exhiben y se contestan. El intimismo brahmiano también planea sobre estas obras, con su recogida sentimentalidad y su canto franco pero privado. La tesitura camarística, elaborada con precisión, permite a los intérpretes concentrarse en su discurso.

Jenner ilustra esa zona de la música alemana que permaneció inmune a los vaivenes estéticos de finales del XIX y comienzos del XX. Fue uno de los albaceas testamentarios del romanticismo académico y cumplió con alto decoro su misión.

**B.M.**

**G. JENNER:** Cuarteto para piano en fa mayor; Cuartetos para cuerda núms. 1-3; Trío para piano, clarinete y trompa en mi bemol mayor / Diversos solistas / Cuarteto con piano Mozart / CPO / Ref.: 999699-2 (2 CD) **D2** [2 CD por el precio de 1]

ORFEO reedita, con regalos, las Serenatas brahmianas de Gary Bertini y la Sinfónica de Viena

## «La pasión no es el estado natural del ser humano»

La Corte de Detmold mantendría acupado a Johannes Brahms entre septiembre y diciembre de 1857, ya que el príncipe era un melómano apasionado. Allí enseñaría a tocar el piano a la princesa Friederike, actuaría como pianista y dirigiría el conjunto coral. En una carta destinada a su siempre amada Clara escribía: «La pasión no es el estado natural del ser humano; es siempre una excepción o una enfermedad. El hombre auténtico, ideal, permanece sereno en la alegría y en el dolor y la desgracia. Las pasiones deben pasar rápidamente o, de lo contrario, hay que expulsarlas». Estas palabras serían el anticipo de una serie de composiciones, las Serenatas op.11 y op.16, unas piezas que marcarían un punto medio entre la música de cámara y la orquestal además de ser un homenaje a los *divertimenti* del siglo XVIII. La primera de ellas abre en Allegro molto, un movimiento en forma de sonata consistente en 575 compases en los cuales la trompa y el clarinete afrontan un enérgico tema de raíces populares. El Allegro non troppo (Scherzo en re menor) plantea una sucesión de ritmos punteados y una aterciopelada melodía en el clarinete y la flauta para dar paso a la cuerda y la madera. Más tarde aparecerá la trompa en una reiteración ornamental. Los minuetos que configuran el cuarto de los tiempos son sumamente vieneses y el Scherzo en re mayor es ante todo «rústico» pero no especialmente original. El ritmo punteado vuelve al movimiento final, con un amplio tema de los violines. Si nos parásemos a analizar detenidamente la obra podríamos encontrar reminiscencias de Haydn, Schubert y Beethoven. Está fechada en 1858 y se estrenó el 18 de marzo de 1859 en Hamburgo con Joachim en lo directorial.

La segunda de las serenatas (1859, estrenada el 10 de febrero de 1860), en la mayor, se inicia con un tema *cantabile* al que sucederá una melodía en tresillos así como un ritmo con puntillo a cargo de los clarinetes en una coherente evolución. El *ostinato* impera en el Scherzo, y la idea «negra-corchea» encabeza el Adagio non troppo con influencias de la Passacaglia para órgano de Bach. Lo predominante en el *Quasi minuetto* es el viento-madera y la cuerda (violonchelos y contrabajos) en *pizzicato*. Y el Finale, que se presenta con una fanfarria de los clarinetes y de los oboes, concluye con un tema flexible y de una melodía lindísima.

Este CD de la casa ORFEO fue publicado hace tiempo, ya que las grabaciones pertenecen al año 1982, pero sin el aliciente que ahora contiene. Se nos obsequia (en un segundo disco gratuito) el arreglo que hizo Brahms para soprano, coro y pequeña orquesta, tomando el *Liebeslieder Walzer* op.52 (1869) y el *Neue Liebeslieder Walzer* op.65 (1874). Destacan el espíritu vienes y su cercanía a Johann Strauss.

Gary Bertini y la Sinfónica de Viena proponen sendos paradigmas de lo que se debe hacer con estas piezas. También suenan divinamente las voces del Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde con la soprano austríaca Ingrid Sieghart. Ya saben, un doble compacto a precio de sencillo pese a que el segundo dure poco más de trece minutos.

**Jaime Arroyo Moya**  
jimmysalieri@terra.es

**J. BRAHMS:** Serenatas para orquesta 1 y 2; *Liebeslieder-Walzer* de las opp. 52 y 65 (Suite para soprano, coro y pequeña orquesta) / Ingrid Sieghart (soprano) / Orquesta Sinfónica de Viena. Dir.: Gary Bertini / ORFEO / Ref.: C008102A (2 CD) **D2** [2 CD al precio de 1]

## Comienza el festín

Desde sus mismos orígenes, Miaskovski parecía destinado a ser un músico en la encrucijada: nacido en la fortaleza de Novo-Georgievsk, cerca de Varsovia, en 1881, el futuro compositor e hijo de un ingeniero de fortificaciones pudo, por fin, convencer a su padre de su verdadera vocación para, apartado ya de su trabajo en el ejército, ingresar a los 25 años en el Conservatorio de San Petersburgo donde, tras un breve aprendizaje con Glière, se convierte en aventajado alumno de Rimski-Korsakov y Liadov. Aunque diez años mayor que Prokofiev, el futuro *enfant terrible* y el reservado y melancólico gran sinfonista serán íntimos amigos(1) y parece que esta amistad fue uno de los motivos del regreso a la URSS del autor de *El ángel de fuego*.

Miaskovski participa muy activamente en las Veladas de música contemporánea creadas en San Petersburgo a partir de 1901. Allí descubre las últimas obras de Debussy y de Ravel, de Reger y Schönberg, al tiempo que interpreta junto a Prokofiev, en transcripciones para piano a cuatro manos, las sinfonías de Glazunov y Scriabin o las páginas sinfónicas de Wagner y Strauss. Después de la revolución el músico se traslada a Moscú en cuyo Conservatorio trabaja, hasta su muerte en 1950, como profesor de composición (Kachaturian y Kabalevski serán algunos de sus alumnos) y en donde pone término a un vasto legado compositivo que -construido en poco más de 40 años- alcanza el centenar de obras e incluye nada menos que 27 sinfonías y más de una docena de páginas orquestales, 13 cuartetos de cuerda, 9 sonatas para piano, canciones, coros y varias cantatas, lo que convierte a su autor en un verdadero estajanovista musical. Las sinfonías de Miaskovski -nos lo recuerda Frans Lemaire(2)- constituyeron acontecimientos importantes de la vida musical soviética durante el período 1917-1927. Severo crítico de la revista *Muzyka* -en donde firmaba, y esto parece ya toda una declaración de principios, como «Misanthropos»- nunca fue hostil hacia la modernidad aunque, en tanto que compositor, permaneciera siempre fiel a la herencia de un lenguaje musical adquirido en las escuelas tradicionales de San Petersburgo y Moscú; el mismo que defendieron hasta el final autores como Glazunov, Glière y Liadov. Poco amigo de Siloti y Kusevitzki, Miaskovski siempre defendería, sin embargo, a un romántico rezagado como Medtner, del que alababa la dimensión gráfica, antes que la pictórica, de su música. Esta preferencia de la línea sobre el color es -para Lemaire- una de las características de la obra de Miaskovski o, dicho con otras palabras: la obra entera del músico se presenta siempre a la búsqueda de un imposible equilibrio entre la claridad clásica, objetiva, si se quiere «académica» y una pasión romántica o subjetiva. *Silencio* se llama su poema sinfónico sobre Poe de 1910 y *El espíritu de la soledad* es el subtítulo que ampara a su poema *Alastor* inspirado en Shelley, escrito en 1913, dedicado a Prokofiev y estrenado por Kusevitzki al año siguiente. La Sinfonía nº 1, op. 3, compuesta en 1908 cuando todavía Miaskovski estudiaba en el Conservatorio de San Petersburgo no es ajena a ese mundo simbolista, oscuro, exacerbadamente romántico y profundamente atractivo que parece beber directamente en el penúltimo Scriabin y que coincide en el tiempo con la prehistoria stravinskiana. Hasta cuatro temas diferentes aparecían superpuestos en la primera versión de su Finale. Demasiado, hasta para su amigo Prokofiev que le escribiría: «La combinación de dos temas se escucha con agrado, como en el Preludio de *Los Maestros Cantores*, pero ¡cuatro temas! ¿Para qué? ¿Para la clase de contrapunto de Liadov?». Miaskovski expresó en cierta ocasión que todas sus obras anteriores a la Primera Guerra Mundial llevaban una «marca de profundo pesimismo», especialmente patente en su Sinfonía nº 2 op. 11, escrita en 1911 tras su examen final en el Conservatorio. La melancolía de esta partitura fue censurada por el propio autor que más tarde la calificaría como «agua azucarada con suspiros de Rachmaninov y Chaikovski». Dos compositores estos muy queridos del joven músico y cuya huella -la de la recién estrenada *La isla de los muertos* en su segundo movimiento, apunta Per Skans- parece innegable.

La sombría Sinfonía nº 3 op. 15, concluida en 1914 justo antes del comienzo de la guerra y dedicada al célebre crítico Boris Asafiev está considerada con razón como una de sus obras mayores anteriores a la Revolución. Oscura, dramática, casi desesperada, se caracteriza por un carácter más marcadamente ruso que las precedentes y que alcanza su culminación en la dramática marcha fúnebre de su movimiento conclusivo, *Deciso e sdegnoso*. Casi veinte años posterior, la también espléndida Sinfonía nº 13, op. 36 (1933), fue ejecutada en Chicago poco después de su estreno moscovita. Un solo movimiento de 20 minutos bastará a Miaskovski para expresar un clima enrarecido y ambiguo, de extraña tensión. «Una especie de hoja de diario» la llamaría su autor y, pese al empeño de Prokofiev -afincado entonces en París- por propiciar su estreno en Francia, las autoridades considerarían finalmente (y no les faltaba razón) que el mensaje que irradiaba la obra ofrecía una visión demasiado pesimista del supuesto paraíso soviético.

Por el contrario, la Sinfonía nº 18, op. 42, ofrece la otra cara de la

moneda: la del compositor oficial que en 1937 debe corresponder -como tantos otros- al encargo de glorificar el 20º aniversario de la Revolución de Octubre en medio, precisamente, de uno de los períodos más trágicos del terror desatado por Stalin. Miaskovski sale airoso del compromiso con una faena de aliño, inspirada en melodías folclóricas y solventada en cuatro semanas, tan correcta como impersonal que se convertiría, en buena lógica, en una de sus obras más populares y aplaudidas. Por último, el siempre imprevisible compositor sorprende en 1946, recién finalizada la Gran Guerra Patriótica, con otro fresco orquestal: la Sinfonía nº 25, op. 69. Alexander Gauk, al frente de la Sinfónica Nacional de la URSS (la misma orquesta que ahora la interpreta), estrenó esta -de nuevo- extraña partitura elaborada como una sucesión de episodios lentos y meditativos en forma de variaciones, algo muy poco acorde con el clima triunfalista que para la ocasión podría esperarse.

Hasta el momento -aparte lejanas e inencontrables grabaciones soviéticas- el legado sinfónico de Miaskovski había suscitado un escaso interés en Occidente. Olympia, Russian Disc, Unicorn, Marco Polo, Orfeo y pocos sellos más(3) contenían en sus catálogos algún pequeño botón de muestra de un legado desconocido en su mayor parte. Para poner en pie este gigantesco edificio sonoro se requería, sin duda, la fuerza del último coloso de la dirección orquestal rusa: Evgeni Svetlanov. Con la muerte de este músico legendario, acacia hace sólo dos meses, al hipotético comprador se le plantea una pregunta inevitable: ¿Tuvo tiempo el maestro de grabar el mastodóntico ciclo en su totalidad? La respuesta, por fortuna, es afirmativa. Con la excepción de la Sinfonía nº 3 (procedente de un registro efectuado en 1965) el resto de obras incluidas en estos primeros tres volúmenes fue grabado en la histórica Gran Sala del Conservatorio de Moscú entre 1991 y 1993. La Orquesta Sinfónica Académica de la Federación Rusa que aparece en los créditos no es otra que la que Svetlanov dirigió de 1965 a 2000 y que también recibiera los nombres de Sinfónica de la URSS y Sinfónica Rusa.

Como es fama, el director moscovita fue un músico visceral y arrollador y un irrepetible traductor del patrimonio musical ruso: Glinka, Borodin, Balakirev, Musorgski, Rimski-Korsakov, Chaikovski, Liadov, Glazunov, Rachmaninov, Scriabin o Shostakovich refulgían en su manos -y en especial en la sala de conciertos- con una fuerza incomparable. Bien es cierto que aquí, en contados momentos, la tensión del intérprete parece decaer ante la ausencia de público; en ocasiones se echa en falta esa fuerza incandescente, esa llama arrebatadora e hipnótica que hacía que los conciertos del director moscovita constituyeran experiencias irrepetibles para sus afortunados oyentes. Pero igualmente es cierto que resulta imposible imaginar otro artífice que hubiera podido llevar a buen puerto empresa tan ardua. Como director, Svetlanov se confesaba discípulo de Golovanov -aunque no llegó a estudiar con él- y Gauk; como compositor su maestro fue, indudablemente, Miaskovski. Pues bien, desde ahora mismo todos los aficionados a la gran escuela musical rusa podemos disfrutar de lo que, también indudablemente, permanecerá como un auténtico hito, un imprescindible monumento discográfico efectuado *in memoriam* de uno de los últimos representantes -si no el último- de una raza ya extinta: la de los monstruos sagrados de la dirección orquestal en la antigua Unión Soviética.

J.M.V.

(1) Las 451 cartas que agrupa su correspondencia -publicada en 1977- abarcan desde 1907 a 1950, año de la muerte de Miaskovski.

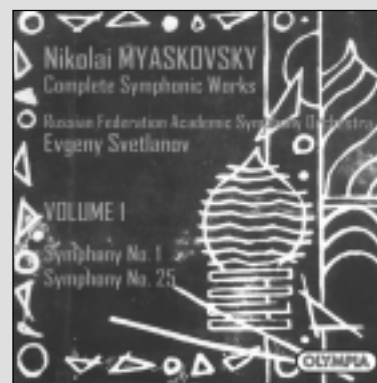
(2) *La musique du XX<sup>e</sup> siècle en Russie* (Fayard, París 1944).

(3) Deutsche Grammophon publicará en septiembre la gigantesca y extraordinaria Sinfonía nº 6 a cargo de Neeme Järvi y la Sinfónica de Göteborg.

**N. MYASKOVSKY:** Integral de la obra sinfónica (Vol. 1) - Sinfonía nº 1 en do menor, op. 3; Sinfonía nº 25 en re bemol mayor, op. 69 / Orquesta Sinfónica de la Federación Académica Rusa. Dir.: Evgeni Svetlanov / OLYMPIA / Ref.: OCD 731 (1 CD) **D2**

**N. MYASKOVSKY:** Integral de la obra sinfónica (Vol. 2) - Sinfonía nº 2 en do sostenido menor, op. 11; Sinfonía nº 18 en do mayor, op. 42 / Orquesta Sinfónica de la Federación Académica Rusa. Dir.: Evgeni Svetlanov / OLYMPIA / Ref.: OCD 732 (1 CD) **D2**

**N. MYASKOVSKY:** Integral de la obra sinfónica (Vol. 3) - Sinfonía nº 3 en la menor, op. 15; Sinfonía nº 13 en si bemol mayor, op. 36 / Orquesta Sinfónica de la Federación Académica Rusa. Dir.: Evgeni Svetlanov / OLYMPIA / Ref.: OCD 733 (1 CD) **D2**



Obras monoinstrumentales para cuerda de Max Reger

## Reger en solitario

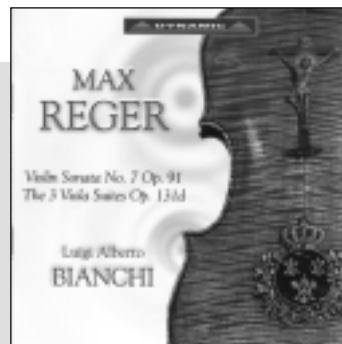
Como se ha dicho tantas veces, incluso en estas páginas, la decisión de Max Reger fue la de encarar la música como un discurso extremadamente formalizado y abstracto, para lo cual el mundo del repertorio de cámara es el más indicado, por la economía y estrictez de sus medios. Llevado al extremo, este planteamiento conduce a la música para instrumentos a solo, como es el caso del presente programa.

A pesar de las diferencias de fechas de composición (1905 a 1916), estas páginas están ceñidas a un modelo confeso y mayor: las Sonatas para violín solo y las Suites para violonchelo de Juan Sebastián Bach. La estructura de los movimientos y el tratamiento de los desarrollos indican que estamos ante un regocijado homenaje triple. A ello Reger añade unas frecuentes excursiones a los alardes virtuosísticos, que dan la nota ochocentista correspondiente a la inspiración de nuestro músico.

La pulcra caligrafía regeriana y los mencionados momentos de brillantez instrumental comprometen a un gran intérprete o sumen en la indigencia a quien no lo sea. Bianchi, en violín y viola -para el caso, dos venerables alhajas barrocas de Amati de Cremona- demuestra pertenecer a la sucinta tribu de los grandes. Su sonido es de un esmalte deslumbrante, su dicción resulta impecable y los momentos de traca (dobles cuerdas, saltos mortales, *ostinati*, etc.) levantan de la butaca al más indiferente.

B.M.

M. REGER: Sonata para violín nº 7, op. 91 / Las 3 Suites para viola, op. 131d / Luigi Alberto Bianchi (violín y viola) / DYNAMIC / Ref.: CDS 383 (1 CD) D2



STRADIVARIUS completa la integral flautística de un gran creador de nuestro tiempo

## La armonía y la invención de Sciarrino

Esta segunda entrega completa la sensacional integral de la obra para flauta de Sciarrino que ha realizado Mario Caroli. Ya subrayábamos en aquella primera ocasión, además de la excelente actuación del intérprete, la importancia básica que desempeñaba la toma de sonido (bajo la dirección del propio Sciarrino, coadyuvado por Marco Capaccioni) y su capacidad para lograr efectos de mágica respiración y resonancia, permitiendo así traducir en toda su plenitud la esencia del mundo sonoro del compositor palermitano. Este segundo disco se enriquece de cuatro primeras grabaciones mundiales de otras tantas piezas para flauta con las que Sciarrino ha querido alcanzar el fatídico número doce, a la manera de los compositores barrocos. Se trata de *L'orologio di Bergson* (1999), *Morte tamburo* (1999), *Immagine fenicia* (2000) y *Lettera agli antipodi portata dal vento*



(2000). Estas novedades se completan con *Fra i testi dedicati alle nubi* (1989), la cuasi-propina *Addio case del vento* (1993) y un *remixing* de *L'orizzonte luminoso di Athon*, pieza que ya había sido grabada en el disco anterior.

Las obras más recientes no presentan sustanciales novedades con respecto al pasado. Tanto los recursos tímbricos como el léxico compositivo son parecidos a los que han caracterizado desde el principio la producción para flauta de Sciarrino. Sí resalta un carácter más esencial y sobrio, y una mayor infiltración de los silencios. La pieza más lograda quizá sea *Lettera agli antipodi portata dal vento*, sobre todo por su extraordinaria parte final: un canto transfigurado que planea muy despacio, y que en el momento de aterrizar no se encuentra con la base sólida del terreno sino con el susurro inasible de una escritura que se disuelve en el viento, antes del último (¿resolutivo?) coletazo.

Stefano Russomanno

S. SCIARRINO: La obra para flauta (Vol. 2) - *Fra i testi dedicati alle nubi*; *Addio case del vento*; *L'orologio di Bergson*; *Morte tamburo*, etc. / Mario Caroli (flauta) / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33599 (1 CD) D2

También disponible:

S. SCIARRINO: La obra para flauta (Vol. 1) - *Hermes*; *Canzona di ringraziamento*; *All'aure in una lontananza*, etc. / Mario Caroli (flauta) / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33598 (1 CD) D2

Cambreling dirige para COL LEGNO una obra emblemática del japonés Toshio Hosokawa

## La marca de Hiroshima

*Voiceless Voice in Hiroshima* (1989/2001), para coro, orquesta, solistas y tres narradores, marca la gradual toma de conciencia del compositor japonés Toshio Hosokawa acerca de la trágica destrucción de su ciudad natal durante el segundo conflicto mundial. Esta obra amplia y compleja -ganadora del *Musica Viva Price of ARD and BMW AG* en el año 2001- es el fruto de una profunda revisión del anterior *Requiem d'Hiroshima* (1989-1991). Inmenso fresco sonoro, *Voiceless Voice in Hiroshima* es una especie de grandioso oratorio imbuido por una espiritualidad de raíz oriental. En Hosokawa, la reflexión sobre la tragedia de Hiroshima pierde gradualmente sus rasgos apocalípticos y exteriores para convertirse en una contemplación sonora sosegada, atravesada por los ecos de la naturaleza y las reverberaciones de las campanas budistas.

El primer movimiento, *Preludio-Noche*, describe los sentimientos de la terrible catástrofe. Lo protagoniza la orquesta, en forma de murmullos nocturnos ora débiles ora violentos, lamidos por el silencio, en un cuadro de aliento panteístico. El segundo movimiento, *Muerte y resurrección*, es el más dramático y el que requiere todos los efectivos a disposición del compositor. No obstante, Hosokawa no opta nunca por los acentos violentos. El drama puede así concentrarse en la lectura de testimonios de niños que vivieron el bombardeo, o en la superposición de las voces de los narradores. Música que se empapa de un espíritu contemplativo, en la que se renueva el espíritu del *haiku*, tal y como resulta claro en el tercero y cuarto movimientos: *Voz de invierno* y *Signos de primavera*. En el primer caso, coro y orquesta componen una visión invernal, entre sonoridades heladas y temblores vocales. En el segundo caso, un *haiku* de Basho constituye el manantial del que brotan las impresiones de un paisaje marino bañado por el silencio y los toques de una campana.

S.R.

T. HOSOKAWA: *Voiceless voice in Hiroshima*, para coro, orquesta, solistas y narradores / Stutzmann, Kohlhäuf, Schwarzaier, Zirner / Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Dir.: Sylvain Cambreling / COL LEGNO / Ref.: WWE 20087 (1 CD) D1



Obras orquestales de Hanspeter Kyburz  
(n. 1960), en KAIROS

## Torbellinos sonoros

Una danza frenética de metales y percusiones, una sonoridad que parece irrumpir de súbito y arrastrar al oyente con su marea, comenzándose enseguida a percibir peligrosos despliegues orquestales y sinuosas líneas de energía. No podía ser de otro modo: es una pieza de Hanspeter Kyburz, *Malstrom*, inspirada en ese relato de Edgar A. Poe que conocemos por el título de *Un descenso al Maelström*. Nuestro frágil esquife ha entrado en el

infernical vórtice formado por corrientes poderosas que, cual agujero negro, engullen cuanto entra en su área de influencia. El compositor ha dividido la orquesta en cuatro grupos, lo que generaría esas especiales tensiones, atracciones y

repulsiones, y a veces hasta momentos de ingravidez, como si nos viéramos cogidos en las espirales del torbellino para, de repente, detenernos. Tiene esta obra algo de viaje por las regiones subconscientes que se encuentran en la génesis de la creación artística, por esas zonas en las que imperan formas y sonidos primordiales. Kyburz ha traducido el acuoso horror de Poe a un lenguaje musical *poliestilístico*, sugerente aunque quizá no asombrosamente novedoso, que participa de los más variados recursos instrumentales y expresivos provenientes del repertorio de los grandes maestros del siglo XX.

Y algo de las influencias de un Penderecki, por ejemplo, o de un Nono, puede rastrearse en *The Voynich Cipher Manuscript*, que al igual que la composición anterior utiliza un material de base apasionante, en este caso de carácter no literario sino más bien místico y esotérico: el manuscrito cifrado *Voynich*, un texto del que se afirmaba contenía el secreto de la inmortalidad, escrito en el siglo XVI por el mago y matemático John Dee. Lo cierto es que la originalidad no está aquí, ni mucho menos, del todo desterrada: sirva como ejemplo ese momento en que unas voces susurradas en combinación con cierto efecto «de goteo» producen la sensación de hallarnos ante una lengua arcaica, hermética, válida para entrar en comunicación con las esferas celestes; una lengua a la que, por cierto, el compositor ha mezclado algunos versos del poeta ruso -y también matemático, como Dee- Velimir Khlebnikov. Poco a poco, comprobaremos también que el «fragor percusivo» no dejará de ir en aumento, seduciéndonos.

El último de los trabajos contenidos en este compacto, que con su hermoso diseño habitual nos ofrece el sello KAIROS, es *Parts*, cuatro fragmentos orquestales dotados de una especie de malsana sensualidad, amalgama de delicadeza y potencia. Como la obra anterior, cuenta con la interpretación del Klangforum Wien, un conjunto cada vez más reputado en la escena de la música contemporánea internacional.

J.P.

H. KYBURZ: *Malstrom; The Voynich Cipher Manuscript; Parts* / Orquesta Sinfónica de la SWR y Klangforum Wien. Dirs.: Hans Zender, Rupert Huber y Peter Rundel / KAIROS / Ref.: 0012152 KAI (1 CD) P.V.P.: 18,00.- euros.

La pequeña cerillera, de Helmut Lachenmann,  
en versión de Zagrosek para KAIROS

## Moribundia y transfiguración

Esta obra no es una ópera. Requiere un escenario operístico, requiere un coliseo operístico, requiere algo parecido a una *troupe* operística, con una orquesta, un coro, unos cantantes. Y más cosas que no suelen aparecer en una ópera, aunque ya han aparecido más de una vez. Pero no es una ópera. Y no es que nos pongamos puristas a estas alturas, cuando nada es puro, ni falta que hace; cuando todo empieza a ser mixto, o mestizo, o tiende a ello, inevitablemente y tal vez para bien. *La pequeña cerillera* de Lachenmann bebe, en lo espiritual, de las fuentes antioperísticas de la vanguardia. Y no es que Lachenmann quiera destruir la ópera (al menos, creemos que no pretenderá nada por el estilo), sino que se vale de determinados elementos de la misma, sobre todo externos, para plantear una pieza teatral (*Musik mit Bildern* o «Música con cuadros») de la más pura tradición vanguardista.

Perdonen ustedes esta aparente contradicción: la vanguardia va por delante, dirán ustedes, ese es el sentido de la palabra vanguardia, término militar que tenía mucho de disciplina (militar, por supuesto), concepto que tenía mucho de bélico. ¿Cómo puede ser vanguardista y seguir una tradición, aunque usted nos la califique de vanguardista? La verdad es que no se me ocurre otra cosa escuchando esta obra que tiene demasiados elementos visuales como para que la simple escucha no nos deje con ganas de *ver* eso que *oímos*. Porque Lachenmann es un compositor puro de la vanguardia, aunque algo tardío para su edad, ya que todavía no ha cumplido los setenta. Y le gusta insistir en procedimientos que provienen de la vanguardia, que surgen de ella, aunque no se trate de repeticiones, sino de consecuencias. Ya hemos dicho en estas mismas páginas que la vanguardia es una actitud estética y ética que no tiene por qué haberse agotado. Como no se agotó tampoco eso que los vanguardistas pretendieron dejar atrás en su avance imparable.

Tenemos el cuento de Andersen, resumido y reducido a su esquema esencial, más textos de Gudrun Ensslin (veremos esto) y también de Leonardo. Y todo un dispositivo sonoro en el que la orquesta, el coro y las voces solistas (sopranos, narradora) forman la base, pero que goza de refuerzos extraños, ajenos (el *Shō* japonés, especie de pequeño órgano), y acude a procedimientos poco habituales en cuanto a gamas (hasta los extremos inferiores, casi inaudibles, como en el arranque, y no sólo en el arranque), timbres y superposiciones sonoras. Hay, además, elementos intertextuales (Mahler, Stravinski, Boulez, Berg, Beethoven...), citas que producen un superior efecto de extrañamiento o de distancia. El tristísimo relato de Andersen encuentra una expresión sonora realmente chocante para las referencias de ese icono narrativo, y sin embargo se trata de una suite de géneros y formas realmente impecable. Las alucinaciones de la heroína dan amplio material para aquella expresión. Se trata, en efecto, de una trama sobre todo sonora, en la que lo narrativo se imbrica con relativa independencia.

Tiene importancia que Lachenmann incluya textos de Gudrun Ensslin, a la que conoció en su juventud y cuyo pesimismo y amargura progresivas frente a la deriva de la injusticia, la opresión y la guerra en los años 60 la llevó a acciones de agresión terrorista contra el sistema. Lachenmann no comparte la actitud de Gudrun, pero sí su motivación y, al menos en parte, su análisis. Por eso incluye aquí textos suyos. Y esos textos son «la otra» pequeña cerillera, la que se rebelaría y podría llegar al crimen. Y si las palabras de Gudrun son terribles, las de Leonardo abundan en la alucinación y el ensueño de muerte de la heroína.

Así, la pequeña cerillera queda como una metáfora de los condenados extramuros del mundo opulento, del sistema, desdeñados e ignorados por éste. Una metáfora teatral de gran riqueza sonora cuya belleza es cualquier cosa menos agradable. Nadie podrá decir de esta música que le relaja. Ni aunque ignore el texto y la trágica transfiguración de la niña.

Por lo demás, excelente realización de Zagrosek y de todo un equipo de artistas y responsables de la toma de sonido, a partir de una dirección escénica de Peter Mussbach, que intuimos, y que tal vez veamos un día en soporte vídeo. Un doble álbum singular, inquieto e inquietante, y demasiado rico para una breve reseña.

Santiago Martín Bermúdez

H. LACHENMANN: *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* / Keusch, Kammer, Miyata, Sugawara / Orquesta Estatal de Stuttgart. Dir.: Lothar Zagrosek / KAIROS / Ref.: 0012282 KAI (2 CD) D2 x 2

COL LEGNO añade otro nombre a su catálogo con obras orquestales de Fabian Müller (n. 1964)

## Nocturnidades

Todas las obras que componen este recital las compuso el suizo Fabian Müller en la década pasada. Basta con escuchar una vez los cinco *Nachtgesänge* para comprender que estamos ante un compositor ya ajeno a la vanguardia. Por fecha de nacimiento, pertenece Müller a aquellos que realizaron su aprendizaje en medio de la dictadura de Darmstadt, que fueron los mismos que se libraron decididamente de aquellos dictados. La base de las composiciones es tonal, aunque la lógica va por otra parte. Pero escuchemos la obra de quien no tiene empacho en que le clasifiquen de epígono

de Mahler. No se trata de un epígono, sino de un recreador de sonidos que lo mismo puede recordar a Sibelius (*Gayatri-Rhapsodie*) -pero sólo recordarlo- que evocar a Mahler en un ciclo de *Lieder* hecho de tal manera que podría ser obra del autor de *La canción de la tierra*. En cierto modo, es un «como si». Pero un «como si» descreído. El pasado, una vez más, es el progreso. El pasado, una vez más, nos libra de unas cadenas excesivas. Respetad la vanguardia de posguerra -más incluso de lo que la respetan algunos de sus supervivientes más ilustres-, respetadla porque la sonoridad del siglo XX no se entiende sin ella. Pero dejad que los muertos entierren a los muertos y que los que está vivos vivan a su manera.

*Gayatri-Rhapsodie*, esa plegaria, es de una belleza nocturna y penetrante. Los *Lieder*, a partir de textos de Hesse, tienen también mucho de nocturnos (y así lo enfatiza el título del ciclo), con una emotividad contenida, tensa, sugerente. El *Concerto para cello* parece prescindir del habitual enfrentamiento o de la dialéctica solista-acompañamiento para dar una pieza orquestal con cello solista integrado en el discurso, que también es tenso y que además muestra una garra especial. Y si la evocación del misterio es cualidad de estas obras, este misterio aparece más retratado en *Intrada*, que a partir de una mínima célula se levanta como un impresionante poema sinfónico.

Una paleta orquestal muy rica, una tímbrica prodigiosa, una gran sentido de la frase, unas dosificaciones de gran sentido dramático, unos discursos de una belleza inquietante, una afirmación de la música en el sentido más noble y más amplio, de manera que tradición, modernidad y postmodernidad parecen darse la mano, sin que ninguna de ellas impere ni triunfe, pero sin que tampoco parezca un empare, un pastiche o un híbrido. Es belleza. Mucha belleza. Belleza nocturna tal vez. Pero es una noche francamente luminosa.

Magnífica prestación de la Philharmonia de Londres dirigida por Zinman. Excelentes estas dos artistas, la sueca Malena Ernman, de sugestiva voz, de refinado timbre; y la china Pi-Chin Chien, de un virtuosismo lleno de expresividad y elegancia.

S.M.B.

**F. MÜLLER:** Concerto para violoncello y orquesta; *Intrada*; *Gyatri-Rhapsodie*; *Nachtgesänge* [5 *Lieder* para mezzo-soprano y orquesta] / Malena Ernman (mezzo-soprano); Pi-Chin Chien (cello) / Philharmonia Orchestra. Dir.: David Zinman / COL LEGNO / Ref.: WWE 20205 (1 CD) **D1**

Nueva y excelente monografía guitarrística de María Esther Guzmán para ÓPERA TRES

## El Tansman segoviano y el otro Tansman

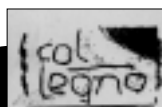
Aunque se queda cerca de ello, el objeto de esta grabación no es la integral guitarrística de Alexandre Tansman. Están, no obstante, todas las obras importantes que dedicó el compositor polaco-francés a la guitarra tras una dedicación continua que se prolongó desde la *Mazurka* de 1925 hasta otra mazurka publicada en 1982 bajo el título de *Hommage à Lech Walesa*. Casi sesenta años de creación de un músico fascinante, encantador y modesto, dedicados, casi por completo, a la vanidad de un intérprete grandioso como Andrés Segovia a quien Tansman supo lidiar casi mejor que ningún otro compositor de su tiempo, marcando las distancias justas para mantener el equilibrio entre las concesiones realizadas al gusto del guitarrista y la independencia necesaria para el creador. De algún modo, resulta muy interesante que esta grabación presente tanto las músicas que más agradaron a Segovia -el Tansman segoviano- como *Cavatina*, *Suite in modo polonico*, *Variaciones sobre un tema de Scriabine*, o las obras neo-chopinianas *Ballade* y *Hommage à Chopin*, seguidas de otras composiciones como *Invenzione*, *Notturmo romantico* y *Segovia* que se sabe a ciencia cierta que no gustaron nada al guitarrista español, o esa deliciosa *Mazurka* inicial del catálogo guitarrístico de Tansman que dejaría a Segovia tan frío como le dejó gran parte del torrente de música modernísima que los compositores franceses se volcaron en escribir para la guitarra después de su presentación en el París de los felices 20 y que él congeló en un baúl que, poco a poco, se ha ido abriendo a la sensibilidad de otros tiempos y otros intérpretes.

Músico visceral, intuitivo, fecundo y simpático, Tansman -a veces para el gusto de Segovia y otras veces para su disgusto- completó una de las aportaciones más sustanciales del repertorio de la guitarra contemporánea, manteniéndose fiel a un estilo que Alejo Carpentier, tan atinado como siempre, ya detectó y explicó a finales de los años 20 como una feliz amalgama entre lo ingravido y lo exuberante. Y es exactamente en ese punto, entre la ingravidez y la exuberancia, donde se sitúa la interpretación de María Esther Guzmán, una de las guitarristas más activas de nuestro adormecido panorama guitarrístico, que se incorpora, con esta grabación dedicada íntegramente a Tansman, al proyecto discográfico de ÓPERA TRES que, por su especialización en la guitarra, es una de las iniciativas más necesarias, más dignas de elogio y más querida por mí, de la producción discográfica española.

Aquí, María Esther Guzmán se concentra en la interpretación, utiliza los textos tradicionales y no se pierde en la investigación o la crítica de las fuentes que utiliza para sus lecturas. No encontraremos en su grabación ningún Tansman inédito -que sería accesible a través de su fundación parisina- ni revelaciones como las de la *Cavatina* grabada por Zigante para Stradivarius a partir de los manuscritos originales de Tansman. El enfoque de esta guitarrista es de intérprete pura, sin trampa ni cartón, y para ella se vale de esa técnica en todo punto sobrada con la que, puesta al servicio de su sensibilidad y de su musicalidad castiza, consigue una interpretación tan sólida como interesante de las músicas menos oídas en los puntos comunes del repertorio. Así, en su *Suite in modo polonico* predomina más el canto que el espectáculo, y la *Cavatina*, que es una de las piezas más tocadas de Tansman y de la guitarra del siglo XX, en la interpretación de María Esther Guzmán tiene matices que denotan una sensibilidad atenta, centrada entre la languidez que requiere la pureza de la música de Tansman y el ímpetu de su exuberancia, consiguiendo de ese modo, exactamente, la digna tristeza de una de las músicas más hermosas del repertorio guitarrístico de todos los tiempos.

Javier Suárez-Pajares

**A. TANSMAN:** *Cavatina*; *Balada*; *Suite en modo polonico*; *Homenaje a Chopin*; *Variaciones sobre un tema de Scriabine* / María Esther Guzmán (guitarra) / ÓPERA TRES / Ref.: CD 1038 (1 CD) **D2**



**LADISLAV KUBÍK:** Música de cámara II / Concierto para flauta y conjunto de percusión, *El atardecer de un fauno*; *Tríptico sobre textos de Franz Kafka*; *Elegía en dos movimientos*; *Ángeles y aeroplanos*, para oboe, fagot, clarinete y piano; *Divertimento II* / Diversos solistas y agrupaciones / COL LEGNO / Ref.: WWE 20072 (1 CD) **D1**





Nuevas transcripciones acordeonísticas de Teodoro Anzellotti

## Janáček al acordeón

Es éste uno de los CDs más extravagantes que he podido escuchar jamás, pero bienvenido sea. Janáček compuso su ciclo de piezas para piano tituladas *Po Zarostlem Chodnicku* (que literalmente significa «En un sendero lleno de hierba» pero que inexplicablemente se suele traducir como «En la calle») tras el esfuerzo titánico de escribir algo llamado *Jenufa*, es decir la ópera más sensacional escrita en la historia de la humanidad (¡oh, qué sorpresa, aquí no todos somos wagnerianos!) Lógicamente, tras el esfuerzo intelectual realizado y los subsiguientes para estrenarla, Janáček estaba agotado física y psíquicamente, así que decidió reposar un poco en su humilde pueblecillo de Moravia, bebiendo vino blanco y observando los sencillos acontecimientos que transcurrían en la calle contigua a su casa. Al mismo tiempo, y como no podía estar parado, compuso esta serie de minúsculas obritas, todas ellas de una hermosura sin igual.

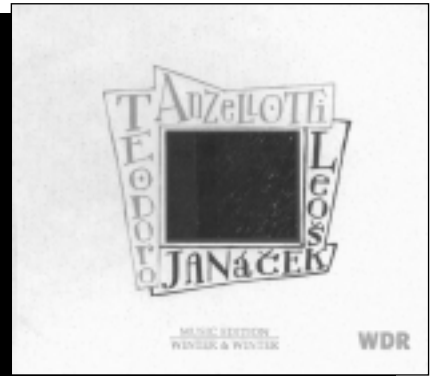
Es por ello que este ciclo de brevísimas piezas contiene la expresión más profunda y minimalista de Janáček, y aunque por supuesto incluyen su insólito sentido del ritmo y sus sorpresas contrapuntísticas, que Anzellotti ha comprendido a la perfección, resultan muy lejanas de sus gigantinas óperas. Teodoro Anzellotti, que ya había realizado experimentos similares con piezas de Satie y de Domenico Scarlatti, efectúa una transcripción para acordeón de las mismas que, si bien las amplía en sonido y en espacio temporal (hasta el punto de que a veces el acordeón suena como el órgano de una iglesia), no anula de ellas ese carácter humilde y menudo.

Jamás podíamos haber imaginado cómo esa paz, esa tristeza feliz, ese recrearse en los detalles sencillos de la vida, esos atardeceres, esas hojas que se lleva el viento, esos búhos del establo que no vuelan, y esas mujeres que hablan como cotorras, personajes de esta pequeña localidad de Hukvaldy, se ven reflejados en el imponente acordeón de Teodoro Anzellotti, realzado místicamente por el sonido de 24 bits de la grabación Winter y vehículo de transmisión amplificada de todo el espíritu de Janáček a través de una interpretación magistral, plena de sonidos bohemios, que a veces destaca los aspectos más folklóricos de estas miniaturas (el Allegro-Vals de la tercera serie, con sus ramalazos a la zíngara, es inconmensurable).

Así que, evocando el título de una de estas piezas... «*Nelze domluvit!*», no tenemos más palabras para describir uno de los compactos más chulos del año.

Mel Smith-Window

**L. JANÁČEK:** Danzas y piezas diversas transcritas para acordeón / Teodoro Anzellotti (transcripción y acordeón) / WINTER & WINTER / Ref.: WIN 910089-2 (1 CD) P.V.P.: 18,00.- euros



Dos grandes autoras de nuestros días, en el catálogo KAIROS

## Por la técnica al corazón

Rebecca Saunders (Londres, 1967) ha sido alumna de Wolfgang Rihm en la Musikhochschule de Karlsruhe y no puede negar la procedencia de su aprendizaje, lo que significa, hoy por hoy, haber elegido un camino lleno de posibilidades. Como su maestro, la compositora inglesa trabaja climas y densidades, pero yo diría que su personalidad descansa hoy en una extraordinaria capacidad para jugar con los límites del silencio. Tanto en el Cuarteto (1988), para acordeón, clarinete, contrabajo y piano, como en *Into the Blue* (1986), para pequeño conjunto, Saunders se mueve por las fronteras de la nada sirviéndose del recurso a mantener una nota en suspenso de la que se esperan sólo leves fluctuaciones, señales de que habrá de volver a la luz o de que espera -no amenaza, pues es un elemento activo de la escucha- el silencio. *Molly's Song 3-shades of crimson* (1995-96) quiere ser también el color que describe -cuestión ésta la de la interrelación entre superficie sonora y percepción sensorial plena que apasiona a la autora-, y en *Dichroic seventeen* (1998) -un ejemplo formidable de trabajo sobre sonoridades y significados- son los objetos sonoros quienes aportan su papel en forma de agujas de fonógrafo. Todo ello perfectamente ensamblado en un trabajo conjunto entre compositora e intérpretes. No en vano, en las partituras de sus obras hay siempre una página inicial con aquellas notas aclaratorias que pueden ayudar a una lectura ideal. El resumen es un universo sonoro requintado, trabajado con extraordinario cuidado, que invita a entrar en él con los sentidos alerta y en el que el oyente acaba por disfrutar las consecuencias de tanto anhelo de precisión.

La austríaca Olga Neuwirth (Graz, 1968) estudió con Erich Urbanner, escribió su tesis doctoral sobre la presencia de la música en el cine de Alain Resnais y acabó de formarse con la influencia de Luigi Nono, Tristan Murail y Adriana Hölszky. Stefan Dress, en las notas al programa del disco, se refiere al -iba a decir ya viejo pero digo siempre útil- concepto de «rizoma» acuñado en tiempos por Jacques Derrida. Lo relaciona con un mundo laberíntico en el que

un sonido lejano se hace presente, se consolida y se disgrega en un proceso de ramificación y poda, como en *Vampyrotheone* (1995). Los interludios orquestales basados en la ópera *Bählamms Fest* (1997-2000), sobre un texto de Leonora Carrington, se sirven de la

banda magnética como soporte de una sensación que quiere ser física y que es, a su vez, el fondo sobre el que se desarrolla el discurso puramente, por así decirlo, notacional. *Hooloomooloo* (1996-97) utiliza el sonido pregrabado en un disco compacto. Parte de la glosa de un tríptico de Frank Stella que se integra en sus *Imaginary Places*, pero sus elementos no remiten al color o al relieve de la obra pictórica original sino, más bien, a la sensación producida por su contemplación, jugando en ocasiones con la situación espacial de los tres conjuntos instrumentales utilizados y con los ligeros desacordes entre ellos al pasar uno u otro al primer plano.

En ambos casos se trata de músicas de gran calidad, de músicas muy pensadas, en las que la inspiración y el estilo se mueven en paralelo. Son obras plagadas de episodios aislados de gran belleza, de enorme capacidad -y voluntad- inquietadora, piezas en las que el lenguaje, aparentemente abstracto, asimilador de lo mejor de los últimos años de la música más inquieta, no renuncia a una virtualidad de comunicación anímica que se sostiene, siempre, en el lenguaje. Es un camino que involucra tanto a la pura técnica compositiva como a la abundancia del corazón. Saunders y Neuwirth han tenido en estos discos, además, la suerte de que sus traductores hagan

un trabajo simplemente admirable.

Luis Suñén

**R. SAUNDERS:** Cuarteto para acordeón, clarinete, contrabajo y piano y obras instrumentales diversas: *Into the Blue*; *Molly's Song 3-shades of crimson*; *dichroic seventeen* / musikfabrik. Dir.: Stefan Asbury / KAIROS / Ref.: 0012182 KAI (1 CD) P.V.P.: 18,00.- euros

**O. NEUWIRTH:** Obras instrumentales diversas: *Instrumental-Insell I, II & III aus «Bählamms Fest»*; *Hooloomooloo*; *Vampyrotheone* / Klangforum Wien. Dir.: Sylvain Cambreling / KAIROS / Ref.: 0012242 KAI (1 CD) P.V.P.: 18,00.- euros



Cuatro obras de Bruno Maderna, en una nueva entrega de STRADIVARIUS

## Poesía y abstracción

**N**ombres como Verlaine, García Lorca, Rilke, Hölderlin, Shakespeare, Petronio, entre otros, han acompañado y prestado sentido al trabajo del compositor y director veneciano Bruno Maderna (1920-1973), y en

buena medida se puede ver reflejada a través de ellos la carrera artística y la evolución espiritual del compositor. Sandro Gorli, director de la presente grabación, recalca precisamente esta fértil y enjundiosa compañía de la poesía escogiendo cuatro obras que, aunque distanciadas en cuanto a su fecha de composición, poseen ese denominador común: la representación de la profética figura del Poeta, del artista como hombre que permanece solo tratando de convencer a los demás con unos ideales buenos, tolerantes, que paradójicamente se ven dañados por la incompreensión del sistema (La Máquin). El juego de la vida con su riqueza de contrastes, ironías, contradicciones y paradojas se refleja plena y permanentemente en el original trabajo de Maderna con una maravillosa libertad, en donde rigor, fantasía y sensualidad se estrechan la mano.

inédita hasta 1985, *Liriche su Verlaine*, para soprano y piano, fue compuesta a los 26-27 años. Obra que se escucha con sumo agrado por su ligereza, transmite la espiritualidad y pasión del exquisito poeta francés en tres títulos: *Aquarelles*, *Serenade* y *Sagesse*.

Un salto en el tiempo nos sitúa ante la emblemática figura de García Lorca, al que Maderna tuvo presente a lo largo de dos décadas. *Y Después* (1971) fue compuesta para guitarra de diez cuerdas y dedicada a Narciso Yepes, naturalmente. Un fragmento del *Romancero gitano* es invocado; la desnudez, el inefable color, la profundidad y misterio del cante jondo, son realzados no sólo a través de la técnica de la guitarra flamenca sino también con novedosas armonías de cosecha propia, con rítmicos y acelerados rasgueados convertidos en clusters para acentuar la tensión y pureza de este canto monódico y primitivo que, como Lorca sostenía, es el más antiguo de Europa.

Primero en su producción, el Concierto para piano y orquesta (1959-60) fue dedicado al innovador pianista norteamericano David Tudor. *Poema sinfónico del alma*, como gusta de llamarlo Sandro Gorli, gira en torno a la figura del poeta inmerso en un clima de incompreensión social. Trasunto del tan valorado por Maderna mito del Hyperion, revela, expresa extrañeza y melancolía entre el piano y la orquesta en la encrucijada entre el mundo interior y exterior consiguiendo una moderna y abstracta síntesis del clima elegíaco, meditativo y, en ocasiones, silencioso. Maderna plantea la acción directa sobre las cuerdas del piano en forma de clusters, *glissandi* y trémolos, experimentando novedosas sonoridades para la época, pero apuntando: «la condición ideal es la de una gran calma y una gran libertad».

Asimismo dedicado a otro intérprete de vanguardia, el gran oboísta alemán Lothar Faber, al que le unía una sólida amistad, el Concierto nº 2 para oboe y orquesta fue escrito en 1967 empleando una atípica configuración regional. La partitura alterna y mezcla lo escrito con pasajes aleatorios, permitiendo la improvisación al director y a los intérpretes. Dividido en varios episodios, el canto solista se desliza transparentemente sobre distintas y bien matizadas texturas orquestales que van desde los compases abruptos y hasta crispados a la inmersión en un lírico intimismo cuajado de delicadas y sosegadas figuras poéticas apoyadas por vaporosas arpas y guitarras. De nuevo, entonces, despojada de acentos épicos, la solitaria y meditativa figura del artista, del poeta.

De estos dos virtuosos conciertos existen otras grabaciones para quien guste del cotejo: éstas tienen la singularidad de haber sido tomadas en vivo en el Teatro Lirico de Milán, en 1998, por músicos italianos y por un director volcado en la obra de Maderna. Sea como fuere, siempre nos quedará la inteligencia y la imprescindible lucidez creadora del gran Bruno. Sin duda.

Manuel Luca de Tena

**B. MADERNA:** *Liriche su Verlaine*, para soprano y piano; *Y Después*, para guitarra de 10 cuerdas; Concierto para piano y orquesta; Concierto nº 2 para oboe / Diversos solistas / Orquesta Sinfónica Giuseppe Verdi de Milán. Dir.: Sandro Gorli / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33574 (1 CD) **D2**

Nicola Sani, un italiano del siglo XXI a conocer, en el sello STRADIVARIUS

## Lo spazio musicale

**S**e incorpora a la extensa lista que configura la serie «Times future» el nombre de Nicola Sani (1961-), un interesante personaje que merece la pena descubrir. El compositor de Ferrara ha estado vinculado a la Radio de Colonia (WDR) y al Estudio Electrónico de la Universidad Técnica de Berlín, colaborando asimismo con la Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna «Arturo Toscanini» y la RAI. Cuatro de las piezas aquí registradas fueron escritas para cinta magnética y un solo instrumento acompañante, así como las otras dos restantes se concibieron para violín y cinco instrumentos respectivamente. Existen importantes paralelismos con la música de sus vecinos Luciano Berio y Bruno Maderna, notándose especialmente dicha influencia en torno a los años 50. Los sonidos grabados añadidos a la voz instrumental atrajeron a Sani de manera casi exclusiva, llevándole a investigar de una forma más personal, combinando a la perfección lo natural y lo experimental.

*Concetto spaziale*, atese para piano y cinta es la primera de las composiciones incluidas en este CD, en la cual se intenta dar una pequeña muestra de lo que Sani entiende por desierto y/o desertización. Es la idea de espacio sonoro que nos invita a descubrir, ya que tal vacío no existe realmente, sino que nos encontramos ante una ilusión. ¿Seremos víctimas de un control auditivo? *Sonore image de mon absence* cambia el piano de la anterior por el violonchelo, con el mismo tratamiento electroacústico, mediante la cinta de ocho fases. Sonidos que nos llegan a angustiarnos por momentos, con acordes sueltos del instrumento de cuerda, cercanos a lo minimalista. El tiempo transcurre sin avisarnos, poco a poco, es la medida de la vida, de la condición de ser humano, de ahí que sea este el tema fundamental de *I binari del tempo*. La flauta simula un filtro a través del cual transcurren los minutos, los segundos..., sutil

pero constante. El violín es el protagonista absoluto de *Un canto dell'isola*, título de un poema de Biagio Marin, cuya significación no es otra que el contraste entre culturas y épocas, del este y el oeste con lo moderno y lo antiguo. El diálogo vuelve a ser el concepto predominante, donde dos espacios y dos temas distantes se alternan llegando a entrelazarse.

De búsqueda interior y amplitud de la persona nos habla *Non tutte le isole hanno intorno il mare-isola terza*, mediante un clarinete bajo amplificado, haciéndonos sentir naufragos en una isla desierta (con música, eso sí). Para cerrar este compacto, nada mejor que hacerlo con la pieza que da nombre al mismo, es decir, *Oltre il deserto spazio* para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano. Aunque no se centre en la combinación de sonidos electrónicos y acústicos, lo aborda, pero se centra más especialmente en aquel poema que escribió el poeta latino Lucrecio, «De la naturaleza de las cosas».

Los miembros del grupo Alter Ego demostraron su elevada calidad interpretativa con el registro dedicado a Philip Glass (33602). Con este superan con creces lo logrado en el anterior.

J.A.M.  
jimmysalieri@terra.es



**N. SANI:** *Oltre il deserto spazio* / Ensemble Alter Ego / STRADIVARIUS / Ref.: STR 33609 (1 CD) **D2**

Nueva recopilación de músicas de nuestro tiempo en COL LEGNO

## Musica Viva

Cuatro compositores nacidos en los años sesenta en Alemania, dobladas las espaldas bajo el peso de los premios nacionales e internacionales, son los invitados de esta serie de conciertos de hermoso nombre - «Musica Viva»-: tienen los pies en la tierra y la cabeza en las nubes; una fórmula de ganadores. Los pies: la música -fabulosamente ejecutada- tiene (o tiene que tener, o puede que tenga) oyentes, a quienes se da (finalmente) la mano o un hilo de Ariadna o un modo de empleo: sonidos que se despliegan y se disuelven en el caso de Mundry (o

dicho a lo pedante: momentos de unión entre lo temporal y lo sonoro); conexión y desconexión para Birkenkötter, lo dice el título, del mismo modo que *Erosion* de Koch, mientras Neuwirth -quizá la más agudabucea en lo *naïf* tendencia Beuys. Las nubes: lo que sueñan los compositores y que nos explican mediante los sugerentes textos, arenas voladoras o *Flugsand*, título a lo Paul Celan (música provocada por fotografías de trazas de pájaros rozando las ventanas y amplificadas), la orgía de sonidos en pos de libertad (aunque bajo la amenaza espectral) de Birkenkötter, el espacio imaginado por Koch, lleno de lentes, prismas y espejos deformantes, los gusanos o escregutos de color de Neuwirth... Decir que entre la realidad y el sueño de estos compositores está el purgatorio de los oyentes que han hecho pellas durante este último medio siglo es un poco atrevido; pongamos que, hoy por hoy, estos compositores hacen las delicias de los musicólogos y de los críticos.

Pedro Elías

**I. MUNDRY:** *Flugsand*, para orquesta - **J. BIRKENKÖTTER:** *Gekoppelt-Getrennt*, para gran orquesta con 2 pianos - **H. KOCH:** *Sonvexxon-Erosion 5*, para orquesta - **O. NEUWIRTH:** *Photophorus*, para orquesta / Diversos solistas / Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Dirs.: Markus Stenz, Bernhard Kontarsky y Jan Krenz / COL LEGNO / Ref.: WWE 20082 (1 CD) **D1**

Nuevo *Alasnoaxis* de Jim Black, en WINTER & WINTER

## Espontaneidad controlada

Jim Black procede de Seattle, una ciudad particularmente proclive a las corrientes vanguardistas, pero no es ese el único dato que le inclina a practicar una música libre de trabas estilísticas y abierta a soluciones innovadoras. En los últimos años ha colaborado con lo más granado de la escena de avanzada: Uri Caine, Dave Douglas y Tim Berne, por sólo citar tres nombres importantes, le han convocado con frecuencia para desarrollar proyectos de muy diverso perfil estilístico que han hecho el tránsito del siglo XX al XXI más sugerente y esperanzador.

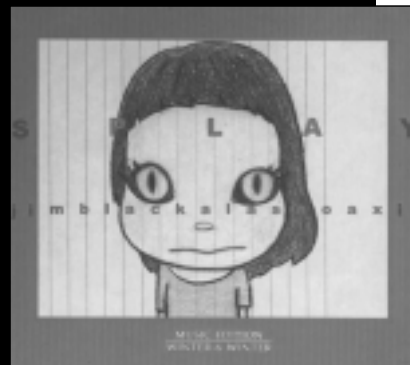
¿Jazz a la última? ¿Art Rock? ¿Ambient abstracto? Esas y otras muchas influencias asoman en su segundo disco para WINTER & WINTER, grabado con un equipo fijo que ha adoptado como nombre el enigmático título, *Alasnoaxis*, que Black ya utilizó en su estreno con el sello alemán.

Como pilares fundamentales de la formación figuran el especialista en instrumentos de lengüeta Chris Speed y el bajista Skull Sverrisson, dos viejos amigos con quienes Black compartía, en la excelente banda Pachora, la pasión por determinados rasgos de la música popular balcánica y del norte de África. El cuarto miembro de *Alasnoaxis* no es menos crucial. Muy al contrario, el guitarrista Hilmar Jensson funciona en *Splay* como experto y sólido constructor de llamativos fondos sonoros que a veces toman forma de vaporosa canción pop y otras parecen gruesos telones de timbre distorsionado y textura casi abrasiva. Los inquietantes dibujos que ilustran el disco bien podrían definir el carácter de la música que contiene: una especie de ingenuidad ácida y hasta algo perversa.

Black contribuye a su propia causa con eficaz discreción, sirviendo desde la retaguardia ritmos intrincados que buscan crear una tensión lógica pero siempre impredecible. El carácter orgánico de la banda se manifiesta en la ceñida envoltura que el colectivo proporciona al solista en acción. En realidad, todos en *Alasnoaxis* están ocupados. Una vez que cada músico ha contribuido al patrón básico con su instrumento principal, prosigue su trabajo aportando efectos electrónicos que, lejos de actuar como meros recursos, entran a formar parte de un riguroso planteamiento que nunca suena envarado ni autocomplaciente. En esa espontaneidad bajo control, parece encontrar Black el terreno ideal para expresar al menos una parte de su inabarcable paleta de intereses sonoros.

Federico González

**JIM BLACK** *AlasNoAxis* - *Splay* / Jim Black, Hilmar Jensson, Chris Speed & Skull Sverrisson / WINTER & WINTER / Ref.: WIN 910076-2 (1 CD) **P.V.P.:** 18,00.- euros



Elías Arizcuren y su Octeto de violoncellos, en un monográfico de transcripciones de Philip Glass

## Glass, *ostinato molto*

La música de Philip Glass apunta a ese minimalismo estructural que, por paradoja, disuelve toda estructura al concentrarse de modo reductivo en los elementos mínimos que sirven para componer una partitura. Está hecha como con pedacitos de calidoscopio que se van repitiendo en escuetas combinaciones a medida que vamos girando el tubo y dejando actuar a los espejos. Es como la obsesiva búsqueda de una forma que se despieza al encontrarse, un poco a la manera de una pompa de jabón, que estalla cuando alcanza su pleno perfil.

Por este motivo y también por el trabajo de las texturas, colores y timbres, se muestra muy propicia a servir de fondo a espectáculos visuales, a proveer de atmósferas a una secuencia que se percibe por la vista: ópera, cine, radionovela. En este compacto hay algunos ejemplos tomados del filme *Mishima* y de la ópera *Akenatón*.

Quizá lo más notable de la entrega que ahora comento sea la prestación del Octeto de Chelos Conjunto Ibérico que conduce Elías Arizcuren. Es todo un desafío organizar una pequeña orquesta sólo de chelos, presumiendo que se puede sacar escaso partido tímbrico de ellos. Pues no: estos solistas demuestran que el instrumento da para mucho y que es capaz de inventar atmósferas de una trasluci-

dez celestial o bajar a la densa gravedad de las tinieblas inferiores, atacar duro y cantar blando, desplegar armonías acariciantes o chirriar las más dolorosas disonancias. Para colmo de riqueza colorística hay páginas donde oportunamente interviene un sintetizador, que da el contrapunto y completa la masa. Lo mismo puede decirse de la instrumental incorporación de las voces y los toques de la percusión en las páginas operísticas.



B.M.

**GLASS REFLECTIONS** - Transcripciones de obras de Philip Glass para voz y conjunto de violoncellos / Cello Octet Conjunto Ibérico. Dir.: Elías Arizcuren / CODAEX / Ref.: CX 4005 (1 CD) **D2**

# Anatomía de una seducción

por Jesús S. Villasol

Cuando, en 1969, Tomás Marco -veinteañero compositor, a la sazón- firmaba su primera obra para cuarteto de cuerda, componer un cuarteto de cuerda era lo último que se le hubiera pasado por el magín. Corrían tiempos de *deconstrucción*. Escribió, pues, para los cuatro instrumentos y al resultado le puso por título *Aura*: una obra como otra cualquiera. Nada que ver con Haydn, desde luego, pero tampoco con Bartók, Shostakóvich ni Lutoslawski, por ejemplo -cuyo Cuarteto es anterior en cinco años-. Hoy apenas sorprende, sin embargo, encontrarlo repescado como Cuarteto nº 1. Lo era, claro que sí, aun cuando por entonces los árboles impidieran ver el bosque. Lo mismo que se trataba del primer trabajo de relieve salido de la pluma, portador ya de unas constantes que, de un modo u otro, presidirán su vasta producción: claridad de ideas, sencillez de planteamientos formales, plasticidad sonora, vertebración del discurso a partir de una nota principal; interés por el elemento «psicoacústico»... *Aura* trasciende el límite de las cuerdas incorporando percusión y la propia voz de los ejecutantes, en una tentativa de escapar a la sonoridad típica del conjunto; de negarla, en cierta manera, *desde dentro*. La continuidad se mantiene en el segundo de los cuartetos, *Espejo desierto* (1987), pese a los 18 años de distancia, por más que el protagonismo del ritmo suceda ahí al del timbre y las sonoridades cuartetísticas no sean rehuidas sino, antes bien, por momentos, hasta deliberadamente recreadas.

Entre los universos expresivos de *Espejo desierto* y *Anatomía fractal de los ángeles* (1993) media, en cambio, un abismo. En el tercer cuarteto no existen sonoridades amplias ni espectaculares. Incluso los *forte* suenan distantes. Es una partitura de raro intimismo, porque su talante recogido, a base de agudos en *piano*



que dibujan

trazos brevísimos, no surge en realidad de un propósito expresivista sino de la adecuación a unos rigurosos principios constructivos. Marco se siente llamado, él también, por las sugerencias de la geometría fractal, en busca de un equilibrio entre pensamiento artístico y científico que le preocupa a partir de esta época. A la simple escucha, por su parte, el oyente descubre el poderoso atractivo de un microcosmos parecido, salvando las distancias, a las polifonías de insectos de Bartók o Crumb... y con ello le basta.

El Tomás Marco que en 1969 jugaba a sortear el legado recibido termina por elevarlo en 1996 a punto de arranque de su cuarta incursión, inspirada en la materia cuartetística *per se*: el cuarteto como tal, en lo que éste pueda tener de intemporalidad. Desde este punto de vista, la página podría muy bien tomarse por cierre lógico del periplo. No se fíen ustedes del título, *Los desastres de la guerra*: la evocación goyesca, el referente bélico, como toda consideración de origen extramusical, brillan por su ausencia. Este Cuarteto n.º 4 representa uno de los más arriesgados desafíos en los cuales se haya embarcado el autor: conducir hacia una resolución un material parco en extremo y sin avance aparente, y dotarle además de una tensión puramente musical. ¿Consigue llevar a buen puerto la ambiciosa aventura? Al igual que en las ocasiones precedentes, *Los desastres...*, al tiempo que es revelador de ideas musicales valiosas, tiende a transmitir la sensación de apuntar más lejos de donde efectivamente llega. Una vuelta de tuerca maestra podría convertirlo aún en la obra maestra marquiiana para la posteridad. Y, en cualquier caso, todo este disco del benemérito Cuarteto Arditi, coproducido por COL LEGNO y DIVERDI y grabado en Cuenca en mayo de 1999, figura ya sin duda entre lo más perdurable del 60º aniversario del compositor. Un lujazo.

