

# sch<sup>erzo</sup>erzo

REVISTA DE MUSICA

Año XV - N.º 143 - Abril 2000 - 850 pts. / 5,08 €



DOSIER

TOSCA EN SU  
CENTENARIO

ENCUENTROS

JONATHAN  
MILLER

ACTUALIDAD

JORDI SAVALL  
SEIJI OZAWA  
DEZSŐ RÁNKI

## MISCHA MAISKI

El chelista  
más afortunado  
del mundo



# marantz®



Los zudiófilos expertos serán capaces de identificar la calidad de la Serie 14 de Marantz, un amplificador y un reproductor de CD que juntos alcanzan el equilibrio perfecto en la reproducción del sonido. Ambos incorporan chasis blindados con cobre así como nuestros circuitos únicos de Amplificación Hiperdinámica HDAM. El reproductor de CD con el convertidor Bitstream DAC7 y el amplificador con un circuito de control de volumen activo de 4 capas garantiza una reproducción de la música con todo su realismo, emoción e impacto. Cuando lo has escuchado, es difícil de olvidar.

## El apasionante sonido de Marantz.

Internet: [www.marantz.com](http://www.marantz.com)

because music matters

# schERZO

Año XV - Nº 143 - Abril 2000 - 850 Pts. 5,10 eur.

4	<b>OPINIÓN</b>		<b>DOSIER:</b> 123
	<b>ACTUALIDAD:</b>		<b>Tosca en su centenario</b>
	<b>Con nombre propio</b>		De Sardou a Puccini 124
10	<b>Jordi Savall</b>		<i>Blas Matamoro</i>
	<i>Rafael Ortega Basagoiti</i>		Tosca en Roma 128
12	<b>Seiji Ozawa</b>		<i>Rubén Amón</i>
	<i>Enrique Pérez Adrián</i>		Un gran personaje con 130
13	<b>Dezső Ránki</b>		demasiadas pretendientes
	<i>Luis Suñén</i>		<i>Javier Pérez Senz</i>
14	<b>Agenda</b>		Un modelo 134
16	<b>Nacional</b>		cinematográfico
38	<b>Internacional</b>		<i>Guzmán Urrero Peña</i>
	<b>ENTREVISTA:</b>		Grabaciones completas 138
50	<b>Mischa Maiski</b>		<i>Fernando Fraga</i>
	El chelista más afortunado 50		<b>MÚSICA CONTEMPORÁNEA</b> 144
	del mundo		<i>Leopoldo Hontañón</i>
	<i>Juan Antonio Llorente</i>		<b>ENCUENTROS:</b>
58	<b>Discos del mes</b>		<b>Jonathan Miller,</b> 146
			el gran observador
59	<b>SCHERZO DISCOS</b>		<i>Rafael Banús Irusta</i>
	<b>Sumario</b>		<b>JAZZ</b>
			Las otras músicas 153
			de Friedrich Gulda
			<i>Federico González</i>
			<b>EL BARATILLO</b> 154
			<i>Nadir Madriles</i>

#### Colaboran en este número:

Daniel Álvarez Vázquez, Rubén Amón, Roberto Andrade Malde, Arthur Balder, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, Esther Burgos Bordonau, Jacobo Cortines, Carmelo Di Gennaro, Fernando Fraga, José Antonio García García, Federico González, José Guerrero Martín, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagaminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Andrea Merli, Antonio Moral, Faustino Núñez, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Javier Pérez Senz, Víctor Pliego de Andrés, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Arturo Reverter, Javier Roca, Justo Romero, Carlos Sáinz Medina, Ignacio Sánchez Quirós, Bruno Serrou, Luis Suñén, Guzmán Urrero Peña, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín, William Wentworth.

#### Coordina el Dossier de este número:

Fernando Fraga

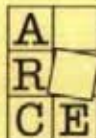
#### PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (10 Números)

España (incluido Canarias)	7.700 Pts
Europa:	12.000 Pts
América: EE.UU y Canadá	14.000 Pts
América Central y del Sur	15.000 Pts

#### PRECIO DE SCHERZO

en Europa y América:  
Alemania: 14 DM, Francia: 40 FF, Italia: 12.000 LIT, Portugal: 1.100 ESC, Reino Unido: 5 LB. USA, México y América del Sur: 10 \$



Esta revista es miembro de ARCE Asociación de Revistas Culturales de España.

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

## DESPUÉS DE LA LLUVIA

Nada se escapa de la política y desde luego, no la música o la cultura en general. Las elecciones que culminaron el día 12 de marzo con victoria por mayoría absoluta del Partido Popular han ido acompañadas, como siempre, por semanas de campaña en las cuales las fuerzas contendientes han expuesto, con mayor o menor fortuna, sus programas políticos generales y sectoriales. *Resulta sumamente difícil encontrar en ellos referencias a la música dignas de ser tenidas en cuenta.* Es lamentable pero es así. La música sería o clásica en España sigue siendo una hermosa Cenicienta con la cual, no se sabe muy bien por qué, casi nadie tiene interés de bailar en la fiesta de palacio.

Pero dejemos para otra ocasión los lamentos. El triunfo del PP traerá muy probablemente una remodelación de la organización de nuestra vida cultural. Como suele suceder en estos casos, corren toda clase de rumores y uno de los más persistentes es la creación de un Ministerio de Cultura, desligado del de Educación. Es decir, un ministerio de dedicación exclusiva, por así decirlo. Es prematuro, por supuesto, saber qué dirección tomará, qué campos abarcará y cuáles serán las líneas maestras de ese hipotético ministerio, sobre todo en lo referente a cómo hará notar su presencia en los diversos campos de la actividad artística. Eso nos lo irá diciendo el paso del tiempo. Pero sí es posible recordar ahora desde aquí algunos de los problemas con los que deberán enfrentarse los futuros gestores ministeriales.

La organización estatal de la música en España sigue teniendo numerosas asignaturas pendientes, cuya falta de resolución viene amañándose a lo largo de los años. Una de ellas es la del Teatro Real, de la cual nos hemos ocupado con frecuencia desde estas páginas. Las tensiones más o menos soterradas se han venido acumulando en ese teatro en el cual se pusieron en su día tantas ilusiones y su rendimiento como gran centro internacional de la ópera está muy por debajo de las expectativas que generó. Hay una impresión generalizada, justa o injusta, esa es otra cuestión, de que las cosas en él no pueden continuar así. Otro asunto es que las soluciones que se le den al problema sean acertadas. Pero de lo que no cabe duda es de que el Teatro Real vive una crisis que es preciso resolver.

Urge una redefinición y una reorientación de las actividades del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. El INAEM tiene un problema que se ha convertido en crónico y es el del funcionamiento de sus unidades de producción, fruto de un ambicioso proyecto que se ha quedado en buena medida atascado por una falta de adecuación del marco jurídico-administrativo en que se mueven con la realidad. El caso de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) es casi escandaloso. En sus momentos de esplendor la JONDE enamoró a todo el mundo interesado por la música. Como escuela de formación, de ella han salido profesionales excelentes, muchos de los cuales están trabajando hoy en diversas orquestas europeas. Sus realizaciones artísticas alcanzaron un nivel más que aceptable, permitiéndole incluso una presencia en el mundo musical internacional que rebasaba los modestos límites en que suelen moverse la mayorías de las orquestas españolas. Sin embargo, pese a ese saldo positivo, de la JONDE se ha dejado de hablar y casi nadie sabe lo que va a pasar con ella. ¿Tendremos que entonar un planto una vez más, en este caso por una magnífica idea llevada a la práctica pero que se ha quedado a medio componer? Los síntomas, desde luego, mueven más bien al pesimismo.

En cuanto a su hermana mayor, la Orquesta Nacional de España (ONE), casi es mejor no hablar. De sus problemas nos hemos ocupado con frecuencia en SCHERZO y lo único que se puede decir es que siguen ahí. El nombramiento en su día de Frühbeck de Burgos como director emérito no parece haber traído ningún cambio sustancial en la vida de una orquesta que sigue vegetando con una nula proyección internacional, con una presencia fonográfica reducidísima y con una rutina de funcionamiento que despierta cada vez menos interés entre los aficionados. Es una orquesta cara, eso sí. Tiene un presupuesto que dobla al de cualquiera de las orquestas españolas que en estos últimos quince años se han ganado un merecidísimo prestigio más allá de nuestras fronteras, ya sea por sus giras o por su presencia en el mundo del disco.

Hay otras asignaturas pendientes, por supuesto, en el terreno de la música. Por ejemplo el de la reanimación del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, que también depende del INAEM. El CDMC, como el Teatro de la Zarzuela, como la Compañía Nacional de Danza, como la JONDE, etc. son unidades de producción que es indispensable dispongan de una autonomía que les permita autogobernarse para ser eficaces y no disipar sus energías en inacabables trámites burocráticos que en ocasiones dejan chiquitas ciertas imaginaciones kafkianas.

Se nos quedan más asuntos en el tintero -o en el teclado del ordenador, para ser más exactos- pero por ahora baste con los enunciados. Nos queda por expresar un deseo: que quienes en el futuro rijan el Ministerio de Cultura dispongan en dosis iguales de imaginación y sentido común. Dos cualidades no muy corrientes pero indispensables si se quiere administrar adecuadamente el mundo de la cultura -y, ¿por qué no decirlo?, el de la política, en términos generales.

sch<sup>e</sup>rzo

Diseño  
de portada  
Salvador  
Alarcó  
y Belén  
González

Foto  
de portada:  
Suzie Maeder

Edita: SCHERZO EDITORIAL S.A.  
C/ Cartagena, 10. 1º C  
28028 MADRID  
Teléfono: (91) 356 76 22  
FAX: (91) 726 18 64  
E mail: revista@scherzo.es

Presidente de honor  
Gerardo Queipo de Llano

Presidente  
José María Queipo de Llano

sch<sup>e</sup>rzo

REVISTA DE MÚSICA

Director  
Antonio Moral

Director Adjunto  
Javier Alfaya

Redactor jefe  
Enrique Martínez Miura

Coordinador de redacción  
Rafael Banús Iruña

Edición y publicidad  
Arantza Quintanilla

Redactor gráfico  
Rafael Martín

Secciones  
Actualidad:  
Rafael Banús Iruña

Discos:  
Antonio Moral

Libros:  
Enrique Martínez Miura  
Música contemporánea:  
Leopoldo Hontañón

Consejo de Redacción  
Javier Alfaya, Santiago Martín Bermúdez,  
Enrique Martínez Miura, Antonio Moral,  
Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián,  
José Luis Pérez de Artega, Arturo Reverter  
y Luis Suñén

Contabilidad  
José Antonio Andújar

Relaciones externas  
Barbara McShane

Distribución y administración  
Cristina García-Ramos

Suscripciones  
Iván Pascual

Agencia de publicidad  
DOBLE ESPACIO S.A.

Fotocomposición  
EXTRA

Impresión  
GRAFICAS AGA S.A.

Encuadernación  
CAYETANO S.L.

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

EN MI MENOR

## CON PERMISO

A lo peor mi admirado Federico González va a decir que me meto donde no me llaman. De acuerdo, y con miedo de que me riña por ignorante, pues lo que aquí se trae es colación -meses atrás vino Uri Caine, hoy lo hace otro personaje del jazz- es fruto del corazón mucho más que del conocimiento, del amor a la música sin etiquetas ni fronteras, libertad sentimental esta a la que el jazz ha contribuido como pocas formas del arte desde que el mundo es mundo, y por eso muchas gracias. Yo me acerco al jazz de vez en cuando, con una mezcla de reverencia, temor y placer intuitivo, veo las carátulas de los discos -las más hermosas del mercado desde los primeros tiempos de Verve y Blue Note, ya podían aprender los del clásico-, los acaricio un poco y disfruto de una música de la que, además, no tengo que escribir, con lo que el disfrute es puro y el esfuerzo más cordial que mental. Estos días me reconforto con Charles Mingus o, mejor, he descubierto definitivamente a un músico que transgrede todos los límites, que va más allá de las normas, que ni siquiera crea las suyas. La única que debió seguir en su vida fue la de cabrear-se de verdad ante una injusticia que vio de cerca desde el día en que, siendo un niño, le dijeron que dejara de tocar el violonchelo porque nunca haría carrera en la música clásica, que eso era cosa de blancos, y que por lo mismo ha hecho hablar a los críticos de cólera y furor pero también de una alegría, de una ternura que, todo bien mezclado, aglutinan un discurso musical de una modernidad apabullante. A mí, escuchador habitual de música clásica, interesado -qué le vamos a hacer- por el lenguaje de lo que llamamos contemporáneo y llegó a llamarse vanguardia -ustedes perdonen-, no me cuesta nada colocar a

Mingus en la misma esfera que a quienes mejor han investigado en música en los últimos cincuenta años. No por nada los comentarios a esa maravilla llamada *Tonight at noon* -reeditada por Atlantic en su preciosa serie dedicada a festejar los cincuenta años de la compañía- los firma Gunther Schuller, el apóstol de la disolución de los géneros a la hora de confrontar las vías por las que han circulado el jazz y lo clásico. El Mingus de los gritos desaforados a lo largo de *Stop*, que convierte su contrabajo en una voz humana que dialoga con otra voz humana -la batería de Max Roach en *Per-cussion Discussion*, el saxo de Charles McPherson en *Osmotin*, capaz de tensar con su inventiva a un grupo de músicos decididos a sonar como una orquesta lanzada a explicar a la audiencia que la música es siempre progresiva, que la imaginación no se para en los géneros, ese Mingus me parece no ya que está a la altura de lo que queramos en lo más renovador de la música de nuestro tiempo sino que él mismo es pura aventura. Pero ojo, una aventura siempre controlada, siempre reconocible en el estilo, en esa forma única de hacer del caos aparente un magma en el que todo fluye hacia la construcción de un edificio sonoro con afanes de una permanencia que en el jazz alcanza la posibilidad más alta: la del cambio continuo, la de una clasicidad que se puede llamar *Mood Indigo* -cuando Mingus parte de la tradición de un Ellington- o *Pithe-canthropus Erectus* -cuando se acerca él solo a una suerte de poema sinfónico del jazz. Horas me pasaría hablando de este Charles Mingus, crecido en el ghetto de Watts, en Los Angeles, y muerto, lo que son las cosas, bajo el volcán, o sea en Cuernavaca.

Luis Suñén

## CARTAS

## AL DIRECTOR

## DISCRIMINACIÓN

Sr. Director:

Como lectora asidua de su revista, y creo que es de las mejores en estos momentos, vengo observando que mantiene una cierta discriminación entre las críticas de Madrid y Barcelona. En el número de Diciembre dedican 6,66 páginas a la primera, mientras que para la segunda solamente 2,66.

Creo que la diferencia de la actividad musical de ambas ciudades, tanto en calidad como en cantidad es mínima, por lo cual, no se explica la diferencia de espacio dedicado entre ambas sedes. Incluso en la importante representación como es la ópera *El Caso Makropoulos*, en el Gran Teatre del Liceu, merece, según mi entender, mayor relevancia, aunque por razones para mí incomprensibles se le ha dado menos que al *Otello* del Teatro Real. Al igual ocurre en determinadas críticas que merecen más espacio o simplemente crítica, en Madrid, se da mayor importancia a las actuaciones musicales que en Barcelona, por ejemplo: Conciertos del Concertgebouw de IBERCAMERA, Quartetto Stradivari de Euroconcert, Henschel de Schubertiada, entre otros, que no se hizo ninguna reseña.

Quiero aprovechar para hacer referencia al intercambio de cartas referidas a *Carmen* del Festival de Perelada, entre dos lectores. Sólo decir que son dos criterios sobre la forma de entender la ópera y su circunstancia: Uno duro pero con cortesía, el segundo con frases que pueden ofender "...acabó en franca diversión" "...los que de verdad amamos la ópera con la mente abierta, le rogaríamos que no acuda a espectáculos como el de Perelada". También me sorprende que le guste al defensor que le maquillen las críticas. Creo sería más interesante aprender y aceptar todo tipo de discrepancias.

Gracias por su tiempo. Atentamente

Roser Maynou. Barcelona

## RÉPLICA

Sr. Director:

Como réplica a la carta publicada en el nº 141 de su publicación firmada por el Sr. José M. Calderón quisiéramos hacer unas puntualizaciones y expresar nuestro más rotundo desacuerdo con las afirmaciones vertidas de forma tan categórica en el citado escrito.

El Sr. Calderón cuestiona la titulación que se requeriría para informar sobre alta fidelidad. Aun dejando al margen la formación académica de cada cual, nos consta la dilatada y profunda experiencia del Sr. Orozco, tanto musical como en conocimientos de los componentes necesarios para reproducir el mensaje sonoro. Basta acudir a los artículos que desde el año 1978 han aparecido en publicaciones especializadas de información musical y discográfica.

Tenemos la impresión que el Sr. Calderón ha visto en los artículos que pone en cuestión, una intencionalidad formativa, dogmática y técnica, cuando en nuestra opinión, sólo se ha pretendido informar y orientar, de forma amena y entendible, sobre marcas y componentes de los que cualquier aficionado a la música puede dispo-

RATAPLÁN

## FINOLIS Y ZAMBOROTUDOS

Con siete trompeteros y un coro, ambos bajo la batuta de Josué, se desplomaron las inexpugnables murallas de Jericó; Rouget de Lisle compuso en una noche *La Marsellesa*, el himno cuyas vibrantes notas dieron la puntilla a la monarquía absoluta, unas notas que todavía en nuestro tiempo siguen exhalando el perfume de la libertad; el poeta Paul Claudel, tras escuchar un *Magnificat* en Notre Dame, sale del templo dando zapatetas de contento, ya no es ateo, sino creyente a machamartillo para toda la vida; de muy otro signo es el caso del filósofo Ludwig Wittgenstein, quien confesó que el *Tercer Cuarteto* de Brahms lo llevaba al borde del suicidio. Recuerdos, ensueños sobre el poder de la música. Despierto y la vigilia me trae las imágenes de los zamborotudos de El Ejido: gentes ahitas, hijos y nietos de otrora hambrientos inmigrantes, en su cruzada contra el Islam. Tan edificante espectáculo coincide con el contubernio vienes, donde ya se custodia institucionalmente el huevo de la serpiente, pero por ciudadanos más finolis (valsan primorosamente y usan pajarita), astutos y letales que los citados almerienses. Mas

en Austria se encuentra Salzburgo, y en Salzburgo el sumo sacerdote es Gérard Mortier; el hombre dispuesto a plantar cara a Haider mediante una plataforma cultural, esencialmente musical, quien ayudado por sus amigos intentará frenar el emergente nazi-fascismo. No pararán nada, porque me temo que entre los habituales a las más notables veladas musicales austriacas, abundan los que si lo estimaran preciso dirían otra vez: ¡Que nos limpien los establos! Y es que la democracia parece no haber aprendido de los horrores que tuvo que sufrir, y sigue sin vetar legalmente las urnas al ultranacionalismo xenófobo, criminal. Mientras, Haider y sus secuaces se embozan en el decorado democrático. Por cierto que entre 1971 y 1976, período en el que Pierre Boulez (ahora embarcado con Mortier en la plataforma progre) dirigió la Filarmónica de Nueva York, los americanos cubrían Vietnam de napalm, ayudaban a derrocar gobiernos democráticos, achicharraban a seres humanos en la Silla, etc. ¿Protestó entonces Boulez? La música... ya no para ni la circulación.

Javier Roca

ner en el mercado de la Hi-Fi.

Desconocemos cuáles son los puntos concretos sobre los que se basa para argumentar esa falta de rigor científico, pero estamos convencidos de que aparatos de un elevado nivel técnico suenan, musicalmente hablando, peor que otros no tan perfectos y contruidos con tecnologías más antiguas. Por supuesto que la tecnología nos proporciona los "ingredientes"

necesarios para construir componentes más perfectos cada día, pero además necesitamos el concurso de quien combine correctamente todos esos conocimientos.

Le saludamos muy atentamente.

Vicente Lajara, Gabriel Palomares, M<sup>º</sup> Paz Acosta, M<sup>º</sup> Carmen Jiménez Montesinos. Valencia

# La cultura más fresca.

CULTURA VIVA

injuve

20  
00

El Instituto de la Juventud te presenta su nuevo programa de promoción cultural para favorecer el desarrollo creativo y profesional de jóvenes creadores en su incorporación al mercado del arte y la cultura.

Más información en:

Tel.: 91 347 78 67/33/55  
Fax: 91 347 78 89  
E-mail: programas@mtas.es

[www.mtas.es/injuve](http://www.mtas.es/injuve)

- Muestra de Arte
- Certamen de Cómics
- Certamen de Vídeo
- Certamen de Fotografía
- Circuitos de Música
- Campo de Composición
- Concurso teatral:
- Marqués de Bradomín
- Certamen Jóvenes Investigadores
- Sala Amadís



Consulta plazos de inscripción.

Colaboran: Ministerio de Educación y Cultura, Revista FOTO, AECL, HAZEN, Círculo de Bellas Artes, FICOMIL, CSIC.



injuve

## COMPOSITORES DE LES ILLES BALEARS



Vol. I  
JAUME MAS PORCEL  
(Palma 1909-  
Alicante 1993)  
*Obras per a piano*

Piano:  
Miquel Estelrich

Vol. II  
MIQUEL CAPLLONCH  
(Pollença 1861-  
1935)  
*Lieder*



Piano:  
Bartomeu Jaume  
Tenor:  
Joan Cabero



Vol. III  
Antoni Turandell  
(Inca 1881-  
Palma 1963)  
*Obras per a piano I*

Piano: Joan Moll

Vol. IV  
Antoni Noguera  
(Palma 1855-  
1904)  
*Obra pianística i vocal*



Piano:  
Xavier Mut  
Cor del Teatre  
Principal  
Director:  
Francesc Bonnin



Vol. V  
Antoni Lliteres  
(Aitò 1673-  
Madrid 1747)  
*Júpiter y Diane*

Capella  
Ministres  
Director:  
Carles Magraner



## A la venta en CD

Información y venta directa:



Produccions Blan  
Font i Monteros, 18  
07003 Palma de Mallorca  
Tel. 971 71 33 16  
Fax 971 72 06 85  
e-mail: xocolat@cvv.es

Distribuidor:



Tel. 93 284 95 16

## EL DISPARATE MUSICAL

# LA FIEBRE DEL ORO

El otro día me llegó un disco para comentar, que encontrarán en la sección correspondiente, en el que se hacía el esfuerzo, sin duda loable, de ofrecer los textos en español. Las traducciones de los mismos son a menudo un trabajo exigido con extrema rapidez, mal retribuido y que demanda del traductor unos conocimientos nada despreciables, no ya lingüísticos, sino de la materia en cuestión. Por ello conviene ejercer la tolerancia. Pero tampoco cuesta pasar un filtro que evitaría algunos errores que se mueven entre lo jocoso y lo verdaderamente disparatado, porque si no luego pasan cosas. Al hablar de la *Sinfonía nº 45* de Haydn, dice el texto del disco en cuestión que "es la única compuesta en esa tonalidad (fa sostenido menor) hasta la *Sinfonía Korngold (Pepita de oro, sic) del año 1952*". ¡Ostras! no sabía que hubiera una "Sinfonía Korngold", sino más bien una Sinfonía de Korngold que, mira por dónde, está compuesta en esa fecha. *Korngold's symphony* había sido traducido como *Sinfonía Pepita de oro* en lugar de como *Sinfonía de Korngold*. De rechazo el autor quedó pasado al anonimato en beneficio de lo que parecería la versión minero-auferera de alguna obra dedicada a la fie-

bre del oro o algún testimonio admirado hacia la recordada trapezista Pinito del ídem. No acaba ahí la cosa. Se destaca la utilización de "cuernos naturales" en la interpretación. Consuela saber que los cónyuges de los intérpretes no habían incurrido en adulterios que pudieran dar origen al empleo de otros cuernos que no fueran los "naturales". Me pregunto también lo que el lector no versado habrá pensado de los instrumentos "de aire y metal". Espero que no se le haya ocurrido que los primeros tengan que ver con el meteorismo, problema digestivo muy molesto de consecuencias bien conocidas. Finalmente, el responsable de la interpretación, Thomas Fey, además de a la batuta, parece dedicarse a la política, dado que se le denomina "dirigente". A este paso nos acercaremos a lo que hace poco leí en el folleto de un reproductor de compactos: si no puede proceder a la *eyaculación* del disco (sic), proceda a la *eyaculación* (sic otra vez) manual. Toma castaña. Y eso igual cae en manos de niños. ¿Se acuerdan de la definición de mujer de vida alegre? Pues les informo que por este camino estamos a un paso.

Rafael Ortega Basagoiti

## TRADUCCIONES

Sr. Director:

Me he decidido a escribirle la presente, después de mucho tiempo de paciente espera, con el deseo de que la situación cambiase. Me estoy refiriendo al trato desigual que nos dan a los aficionados a la música en este país, y en todos los de lengua hispana, casi todas las casas discográficas al no incluir en los discos los artículos y libretos traducidos también al castellano. Este trato me resulta más desfavorable aún si tenemos en cuenta que, según se publicaba en esta revista en el número 140, España ocupa a nivel mundial el séptimo puesto en número de ventas en discos de música clásica.

Aprovecho la ocasión para animar a todos los lectores de su revista a reclamar esto donde corresponda. Tenemos derecho a exigir que se traduzcan al castellano los citados libretos, ¿o es más importante la traducción de las instrucciones de un microondas, que de un producto cultural de primera clase?

Me parece también que en este asunto, algo tendrá que decir la administración, y más concretamente el ministerio de educación y cultura. Los discos tienen ya un precio suficientemente alto como para no obtener las mismas facilidades que un francés, alemán o inglés.

Atentamente:

José Galeote Espinosa. Cádiz

## EXTENSIONES

Sr. Director:

Quisiera hacerles llegar mi opinión respecto a algunas de sus reseñas discográficas, entre ellas las que periódicamente dedican a la *Edición Celibidache* que EMI está publicando ultimamente. Según mi parecer, la importancia artística que sus colaboradores otorgan a la misma, casi siempre excepcional, no está en consonancia con la extensión de dicho comentario, el cual es muy genérico como por ejemplo el dedicado el volumen tres de la citada entrega.

Dado que sus comentarios son para mí (que no tengo conocimientos musicales) una ayuda a la hora de valorar la adquisición de los discos, les agradecería una reseña más extensa sobre cada una de las obras contenidas en estos volúmenes.

Entiendo que uno de los principales condicionantes en su revista es el espacio, pero creo que a estos documentos excepcionales se les debe dar más un tratamiento acorde con su importancia artística.

Un saludo

Francisco Dopico Pérez. Madrid

## CONTRAPUNTO

## LA POLÍTICA EN SALZBURGO

El regreso de Gérard Mortier al Festival de Salzburgo plantea más problemas de los que resuelve. Mortier, que anunció a principios de febrero que dejaba un año antes de lo previsto su puesto de director artístico como protesta contra la coalición vienesa neo-nacionalista, cambió de opinión tres semanas más tarde.

En vista de "la impresionante resistencia mostrada por los ciudadanos de Austria" en las recientes manifestaciones antigubernamentales, Mortier ha decidido brindar su "pleno apoyo artístico" a la "oposición" contra el Partido Liberal de Jörg Haider. También se comprometió a transformar el Festival del año próximo en un crisol de multiculturalismo, y a establecer un fondo para amparar los proyectos artísticos puestos en peligro por el Partido Liberal. Hasta la fecha no se ha vislumbrado ningún proyecto de esa índole.

Según Mortier, cambió de opinión después de hablar con el filósofo Bernard-Henri Lévy, el músico Pierre Boulez y el antaño ministro de cultura Jack Lang, todos luminarias de la izquierda francesa. Por consiguiente los motivos por los que vuelve podrían parecer tan poco sólidos como aquél por el que se marchó, pero es muy loable que Mortier tuviera el valor de escalar de nuevo por la montaña mágica hasta un festival que, según él, estaría invadido por favoritos haiderianos cantando a la tirolesa y tocando los valeses de Strauss.

La única víctima en este episodio es el contexto, esa relación compleja que existe entre el arte y la política. Generalmente se acepta en las sociedades occidentales la idea de que las artes representan una válvula de seguridad democrática, que articula ideales alrededor de los cuales se concentra el sentimiento público. La libertad artística hoy en día es tan sacrosanta como la libertad de la prensa. Todos concuerdan en que es detestable que los políticos interfieran en las artes. Sin embargo, ¿en qué medida es aceptable que las artes se mezclen con la política?

Para el artista creativo no hay inhibiciones. Compositores, escritores y (en grado menor) los artistas visuales representan el norte que conduce a un mundo secular al margen de la noche tiránica. Beethoven, en el siglo XIX, y Shostakovich, en el XX, avivaban la fe y esperanza de los oprimidos. Durante este año y el que viene el Cuarteto Bo-

rodin tocará un ciclo de cuartetos de cuerda de los dos compositores en Aldeburgh, Londres, Normandía y el norte de Alemania, que ilustra los caminos gemelos de la liberación espiritual por medio de la imaginación creativa.

Hay también un modelo más incendiario —las enardecidas polonesas de Frederic Chopin y la *Finlandia* de Jean Sibelius— que atizaba el fuego de la autodeterminación nacional. Introspectivos o exhortatorios, los artistas creativos existen para recordarnos quiénes somos.

Pero, ¿qué podemos decir de los intérpretes, los directores musicales, los solistas, actores, bailarines y directores que dan vida a las obras de los compositores? Todos estos son artistas que tienen una relación con el estado político al igual que los monos que bailan al son del organillo. Hay una dependencia reconocida. Si el estado no paga, el artista no actúa.

Cuando un artista adopta una posición política, ésta conlleva forzosamente un riesgo personal si no quiere que su gesto parezca tan frívolo como el regalo de Barbra Streisand al fondo

Hay maneras más constructivas de comprometerse. El verano pasado, Daniel Barenboim reunió a 79 músicos israelitas y árabes en una sola orquesta en Weimar, haciendo que sus prejuicios se transformaran en cooperación.

Sin embargo, para que estas iniciativas den la impresión de tener más sustancia que la pura formalidad, hay que elegirlos con prudencia. En mayo, Sir Simon Rattle dirigirá la Filarmónica de Viena en el campo de concentración de Mauthausen. Para esta orquesta, en otro tiempo nazi, interpretar la *Novena Sinfonía* de Beethoven en el lugar donde fueron masacrados centenares de miles de personas es equivalente a un significativo acto de contrición. Para el director musical, nacido diez años después del holocausto y en una isla muy diferente, "la conmemoración, el arrepentimiento y el homenaje" son valores incorpóreos. Además, algunos judíos se oponen a la idea de celebrar un concierto sinfónico en lo que para ellos es un cementerio.

Rattle sostiene que cada acorde que dirige es político; que, según sus palabras, "la música está íntimamente ligada a todos los acontecimientos de este planeta". Lo cual reviste el arte con un exceso de bagaje. Beethoven no imaginaba Mauthausen cuando estaba componiendo la *Novena Sinfonía*; el acto de tocarla no expía la atrocidad. Esos son terrenos donde los artistas deben pisar con mucho cuidado.

Esto nos lleva a un tercer elemento politizado, la subespecie del administrador artístico.

Como todo ciudadano, el director de un festival, una orquesta o un teatro de ópera posee una conciencia y el derecho de actuar según sus dictados, pero que tenga el derecho a movilizar las artes en su apoyo es discutible por no decir que se queda en puro gesto. Mortier tenía razón, según su conciencia, en dimitir de Salzburgo cuando el partido de Haider entró a formar parte del gobierno. Sin embargo, no tiene derecho a hablar de "resistencia" —empleando una palabra alemana, *Widerstand*, que está cargada con imágenes antihitlerianas. Llamar a la "resistencia" en las circunstancias actuales significa ridiculizar el pasado. En lugar de enfrentarse con el artero Haider, las artes se ven reducidas a pura mueca.



Gérard Mortier

SCHAFER

de la campaña de Hillary Clinton para el senado. Cuando Arturo Toscanini pasó olímpicamente por alto la orden de Mussolini de tocar un himno fascista, se jugaba seriamente su seguridad física. Cuando Mark Elder se negó a tocar la patriótica *Rule, Britannia!* en los Proms durante la guerra del Golfo en 1991, no se exponía más que a perder el caché de una noche televisada.

Norman Lebrecht



## FELICITAS KELLER, EN EL RECUERDO

Afable, inteligente, discreta e inmensamente trabajadora. Estas eran algunas de las señas de identidad de Felicitas Keller, fundadora de la poderosa agencia de conciertos Vitoria y decana de los empresarios musicales radicados en España. El 24 de febrero, cuando la veterana promotora artística se encontraba en Málaga reponiéndose tras haber superado una severa hemorragia interna que le había sobrevenido unas semanas antes en Madrid, se produjo el inesperado fallecimiento. Infatigable hasta el último momento, murió a pie de cañón. Al día siguiente de producirse el óbito, Felicitas tenía previsto tomar el avión que la devolvería a Madrid para acompañar a su entrañable amiga y patrocinada Alicia de Larrocha en el concierto que la gran pianista debía ofrecer en el Auditorio Nacional de Música.

Nacida en Suecia hacía 78 años -iba a cumplir los 79 el próximo 25 de abril-, Felicitas Keller era una de las más respetadas instituciones musicales de nuestro país. Se había instalado en España en los años cincuenta, tras haber residido durante algún tiempo en La Habana prerrevolucionaria trabajando para Conciertos Quesada. Pocos años antes de la triunfal entrada de Fidel Castro en la capital cubana -en enero de 1959- Felicitas llega a España de la mano de Quesada, con quien continuó trabajando en Conciertos Daniel.

La emprendedora y activa empleada acabaría pronto fundando su propia agencia -Conciertos Vitoria- y dominando con rara soltura y germánica eficacia -muchos pensaban que era alemana- el por aquellos años encutrecido panorama artístico español. Sus fluidos contactos internacionales, la amplitud de sus conocimientos musicales y la perspicacia de su olfato artístico, así como una enorme capacidad de trabajo y sagacidad profesional fueron algunas de sus aportaciones fundamentales al desolado y doméstico panorama musical que reinaba en la posguerra española.

De alguna manera, fue ella, quien, con su insobornable profesionalidad y enormes ganas de hacer cosas en un país que sentía como propio, abrió fronteras y rompió los escrúpulos de muchos ilustres artistas extranjeros a

tódica rigurosidad en el trabajo, se parapetaba una personalidad afable y benévola. Cálida Dama de hierro, sólidos como el acero eran sus afectos personales y sensibilidad artística, que en la entrañable intimidad la convertían

en una personalidad sumamente cordial y afectuosa.

Nunca quiso hacer partícipe a nadie de sus pesares y siempre quiso permanecer en la sombra. Como ejemplar agente artístico, era discreta hasta lo absoluto y cómplice silencioso de los secretos y debilidades de sus artistas. Talante profesional y naturaleza vital la obligaban a aparecer siempre tan en forma como su cuidado e impecable aspecto. Para ella, el artista y sus conciertos eran lo más -quizá lo único- importante. El pasado 29 de junio, durante un familiar almuerzo con



Felicitas Keller (a la derecha) junto a Alicia de Larrocha en el verano de 1997

actuar en la aislada España franquista. Influyente y cosmopolita conocedora de la realidad musical internacional y amiga de muchos de sus protagonistas, frecuentó y trajo por primera vez a nuestra geografía nombres como Abbado, Backhaus, Celibidache, Karajan, Maazel, Muti, Mehta, Rostropovich, Sanderling, Stravinski o Szeryng.

Pero la Keller nunca limitó su actividad a tales importadores y confortables menesteres. Nadie como ella ha promovido tanto la presencia de nuestros intérpretes en la esfera internacional. Amiga y promotora de figuras como Achúcarro, Victoria de los Ángeles, Cassadó, Frühbeck, Larrocha, Segovia, Yepes o Zabaleta, la tenaz empresaria era capaz de mover Roma con Santiago para abrir camino a unos artistas en los que ella y su lúcida clarividencia musical creían incondicionalmente.

Tenía fama de ser disciplinada y exigente, imagen a la que contribuían tanto su esbelta y corpulenta figura como su inconfundible acento extranjero e indeclinable afán perfeccionista, que ella era la primera en aplicarse a sí misma. Siempre cuidadosamente arreglada, más allá de la férrea y me-

Jesús López Cobos en un conocido restaurante granadino, Felicitas se mostraba tan radiante y estupenda como de costumbre. Por la noche, tras asistir al concierto que López Cobos dirigió en el Palacio de Carlos V, excusó su presencia en la cena que estaba prevista aduciendo un supuesto cansancio. La realidad es que se acababa de enterar de la muerte en Suiza de su hermano. Felicitas no quiso turbar aquella jornada la alegría de todos con el íntimo y contenido dolor que la afligía.

En febrero, algunos días antes de fallecer para dejarnos únicamente su imborrable recuerdo, cuando aún permanecía ingresada en una clínica madrileña, la llamé por teléfono. Estaba débil pero animada, y -como siempre- extraordinariamente cordial y en forma, sin dejar entrever ni una sola fisura. Quedamos en vernos pronto, quizá en el concierto madrileño de su querida Alicia..., tras el cual acaso pudiéramos hablar de Albéniz y recordar una cena inolvidable en una playa valenciana tras unas hoy tan lejanas *Noches en los jardines de España...*

# ACTUALIDAD

## CON NOMBRE PROPIO

### SAVALL, EN EL AÑO BACH

Sea como solista de viola da gamba o en la dirección de alguno de sus conjuntos, la combinación de Jordi Savall con la música del barroco tiene indudable interés. La preferencia, mejor casi el redescubrimiento, que el de Igualada ha hecho del repertorio francés, llámese el autor Marais, Forqueray o Lully, por poner sólo tres ejemplos en los que ha sentado cátedra indiscutible, no le ha impedido, sin embargo, acercarse con acierto a los más grandes autores del barroco, como Bach o Handel. La elegancia en el fraseo y el exquisito sentido del ritmo y el canto con los que ha brillado en los autores mencionados y que, puestos al servicio de una tan rica como estimulante imaginación expresiva, tantos dividendos artísticos han proporcionado a sus interpretaciones como solista, los han dado asimismo en los grandes autores del barroco alemán, entre los que no podía faltar Bach. Lo anterior se ha podido comprobar desde sus ya antiguas intervenciones solistas –extraordinarias– en las arias correspondientes para viola da gamba en la *Pasión según san Mateo*, hasta su grabación de los *Conciertos de Brandemburgo* (Astrée), pasando

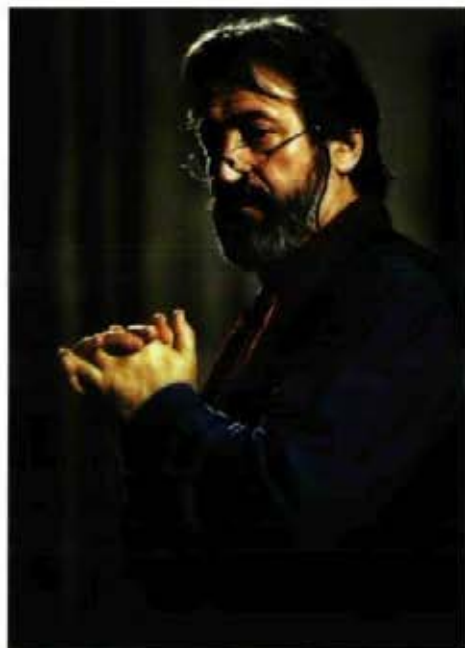
por las *Sonatas para viola da gamba* con Koopman (EMI, obras que interpretará dentro del próximo Liceo de Cámara, en diciembre de este mismo año y cuya grabación, con el mismo Koopman, se dispone a repetir para su sello, Alia Vox), y la singular –por la combinación instrumental elegida– pero interesantísima versión de *El arte de la fuga* (también Astrée). Su aproximación al Cantor se aleja

de las radicales propuestas de un Goebel, la austera pero imponente lógica de Leonhardt o el más acusado énfasis de Harnoncourt, para adentrarse en un canto elegante y fluido, que jamás renuncia a sacar el mayor partido de

la variedad de colorido (escúchese el soberbio fraseo de Biondi en el tercer tiempo del *Segundo Concierto de Brandemburgo*) y se pone al servicio de una encomiable riqueza expresiva, demande ésta el delicado canto del segundo tiempo en la obra mencionada o el brillante diálogo mantenido en el primer tiempo del *Tercer Concierto*. La imaginación de Savall luce también en esta música, perspectiva que tiene, sin la menor duda, el mayor atractivo para quienes entienden que la música del Cantor –verdadera representación de intemporalidad musical donde las haya– admite un generoso espectro de aproximaciones válidas. Si Il Giardino Armonico dibujó una propuesta alejada de convencionalismo alguno, afrontando más de una libertad que a muchos pareció excesiva en su momento –hablo tanto de su registro discográfico como de su interpretación de algunos *Conciertos* in vivo–, aunque en absoluto carecía de interés, la de Savall parece haber alcanzado un punto de raro equilibrio. Tendremos ocasión de apreciarlo el 25 de abril en Barcelona y el 27 en Madrid, cuando el catalán ofrezca, al frente de Le Concert des Nations, la colección completa de

los *Conciertos de Brandemburgo* (en el ciclo de Grandes Interpretes de SCHERZO). Aunque se trata de una de las cimas del concierto barroco, la colección completa no se interpreta en vivo en nuestro país con tanta asiduidad como parece, menos aún por grupos especialistas de esta categoría, lo que añade interés al acontecimiento, de indudable relevancia en las celebraciones bachianas madrileñas, a unir a las presencias

que han ofrecido u ofrecerán Brügger, Staier, Schiff y el propio Savall (en el concierto para el Liceo de Cámara antes mencionado).



Jordi Savall

RAFA MARTÍN

Rafael Ortega Basagoiti



EL FUTURO VIENE EN TREN

EL MEDIO DE COMUNICACIÓN DEL NUEVO MILENIO.

 **Renfe**

[www.renfe.es](http://www.renfe.es)

## SEIJI OZAWA FORMIDABLE TÉCNICO

A veces le hemos llamado el "Reiner japonés" ensalzándolo quizá más de la cuenta, aunque en estos dos directores se pueden observar idéntica distancia expresiva, el mismo interés por resaltar el color tímbrico de la orquesta, de atractivo cromatismo, iguales minuciosidad, clarificación y desmenuzamiento de cualquier acontecimiento sonoro por pequeño e insignificante que parezca, por no hablar de su fanática precisión, su atención (relativa) a la estructura global y (excesiva) al detalle y su respeto absoluto a todas las indicaciones metronómicas, dinámicas y agógicas, además de un fraseo impecable y justa elaboración. En suma, la perfección orquestal por encima de cualquier otra consideración o matiz expresivo. Ozawa se distancia a veces de Reiner por sus interpretaciones algo rapsódicas e inconexas, y a veces por ciertas ráfagas de intensa expresividad nunca presentes en ninguna de las lecturas conocidas de aquél, a pesar de lo cual es el director de hoy más parecido al forjador de la Orquesta Sinfónica de Chicago, y aunque sólo fuera por eso, el nipón sería merecedor de la mayor de las atenciones.

Seiji Ozawa está hoy de actualidad por la próxima visita que hará a tres ciudades españolas (Valencia, Madrid y Barcelona) los días 18, 19 y 21 de este mes de abril al frente de la Joven Orquesta Gustav Mahler, un extraordinario conjunto sinfónico ideado y construido por Claudio Abbado, que interpretará el *Concierto, Op. 61* de Beethoven (con Christian Tetzlaff como solista), más el poema sinfónico de Richard Strauss *Una vida de héroes*.

Sin embargo, a pesar de sus similitudes con Reiner y de ser "el talento más relevante de la música en Japón", el director se halla en la actualidad en una situación crítica: de Boston ha salido poco menos que tarificado, la suntuosa Orquesta Sinfónica de esa ciudad que ha dirigido en los últimos veinticinco años como titular, ha perdido parte de las cualidades de virtuosismo y brillantez que

la hicieron legendaria ("ya no es la que era", ha sentenciado recientemente Simon Rattle después de un concierto); los músicos que han tocado con él le reprochan indecisión e inseguridad; la prensa americana fue muy dura con Ozawa en los tiempos inmediatamente anteriores a su dimisión de Boston, lanzando continuos rumores de que la orquesta estaba buscando un sucesor y reprochándole incluso su "inglés renqueante y a duras penas funcional después de más de treinta años en los Estados Unidos". Sus discos, en fin, han resultado ser verdaderos fiascos comerciales; hasta la propia Philips tuvo que modificar su contrato después de las catástrofes de sus grabaciones; su ciclo Mahler, por ejemplo, una visión civilizada, analítica, lógica y técnicamente impecable, pasó con mucha más pena que gloria

pañía, productos asépticos carentes de la más mínima emoción y que no ofrecen prácticamente ningún interés, a no ser el de una ejecución impecable que a la larga llega a agobiar por su absoluta perfección.

Los esfuerzos y los mejores logros de Ozawa han sido interpretaciones de música del siglo XX; en París, por ejemplo, dio un histórico estreno de la única ópera de Olivier Messiaen, *San Francisco de Asís*, aunque en Boston no se distinguiese precisamente por sus interpretaciones modernistas; sus apariciones en el Festival de Salzburgo de los tiempos de Karajan siempre eran celebradas por la interpretación de alguna partitura de Stravinski o Bartók que llamaba la atención por su espectacularidad y brillantez. En España, concretamente en Madrid, le recuerdo una *Cuarta* de Mahler con la Sinfónica

de Boston en el Auditorio Nacional; su Mahler no está habituado al lenguaje de la decadencia, tampoco es un refinado panteísta, ni posee la dimensión trágica ni la lacerante expresividad latente en sus partituras; es, ya hemos dicho arriba, un producto de ensamblaje técnico perfecto expuesto con meridiana claridad y sencillez. Precisamente, Ozawa acaba de ser nombrado titular de la Ópera de Viena, otro sucesor de Mahler en el podio del coliseo vienés (aunque las malas lenguas dicen que se ha contado con él por el imparable y continuo afluir de turistas japoneses a la capital austriaca), un puesto conflictivo que siempre ha ocasionado problemas a todo el mundo, desde el propio Mahler a Claudio Abbado, pasando por Karajan, Böhm y Maazel. Ya veremos cómo se desarrollan los acontecimientos. Por el momento, disfruten de esta nueva visita de Ozawa a nuestro país (los seis mil y pico españoles de Valencia, Madrid y Barcelona que asistirán a estos tres conciertos), de este formidable técnico que seguro que conseguirá una extraordinaria recreación del poema sinfónico de Richard Strauss.



Seiji Ozawa

CHRISTIAN STEINER

en la discografía dedicada a este compositor; y no digamos nada de los Schubert, Beethoven, Brahms y com-

co de Richard Strauss.

Enrique Pérez Adrián

# DEZSŐ RÁNKI: A LA SOMBRA DE SUS AMIGOS

No para los seguidores más conspicuos del pianismo de hoy, pero sí para el gran público, Dezső Ránki -que actuará en Madrid el día 11 en el V Ciclo de Grandes Intérpretes- es eso que llamamos, tópica pero ilustrativamente, un ilustre desconocido. No se prodiga en las salas de concierto -en España le hemos escuchado en contadísimas ocasiones- y no está ligado por contrato exclusivo a ninguna multinacional del disco. Sin embargo -y ya sabemos que las comparaciones son casi siempre odiosas- su técnica y la profundidad de su concepto nada tienen que envidiar a los más famosos de entre sus compañeros húngaros, los bien conocidos de los asistentes a este Ciclo Zoltán Kocsis y András Schiff.

Dezső Ránki, nacido en Budapest el 8 de septiembre de 1951 -Kocsis y Jandó nacieron en 1952 y Schiff en 1953-, comenzó sus estudios a los ocho años, para pasar luego al Conservatorio Béla Bartók, donde fue alumno de Klára Máthé, y permanecer en él de 1964 a 1969. Este último año ingresa en la Academia Franz Liszt para iniciar el proceso decisivo de su formación, que culminará en 1973. Allí trabajará, naturalmente, con Pál Kadosa y Ferenc Rados. Kadosa fue discípulo de Arnold Székely y de Béla Bartók. Székely fue alumno de István Thomán, y este de Liszt.

En 1969 Ránki gana el Premio Schumann de Zwickau, lo que hace que su carrera empiece a desarrollarse paralelamente a la parte decisiva de su formación, en la que constituirán, igualmente, un episodio clave sus lecciones con Géza Anda, en Zúrich, en 1971. Precisamente Anda fue un gran intérprete de la música de Mozart y de Bartók, dos compositores que constituyen parte funda-



Dezső Ránki

mental del repertorio de Ránki y a los que comprende con especial maestría. A partir de entonces, comienza la actividad concertística de Ránki, a quien le llega su gran oportunidad al reemplazar sobre la marcha a Artur Rubinstein en Milán y a Arturo Benedetti-Michelangeli en Menton. A partir de ahí llueven los contratos en Europa, Estados Unidos y Japón. El paralelismo entre su trabajo como pianista y su amor por la enseñanza se manifiesta cuando en 1973 es nombrado asistente de Pál Kadosa y, tres años después, profesor en la Academia. Ese mismo año recibe el Premio Liszt y, en 1978, el Premio Kossuth. Otro momento importante en su carrera será su debut en el Festival de Salzburgo, en 1984, con el *Concierto K.450* de Mozart.

El repertorio de Ránki abarca de Bach a su compatriota Zsolt Durkó

(1934-1997), cuyo *Concierto para piano* estrenara en 1984. En ese sentido, el programa que nos propone en su recital en este quinto Ciclo -Haydn, Schumann, Debussy y Bartók- es absolutamente definitorio de sus intereses como músico y de sus características como intérprete, comenzando por el orden cronológico en el que piensa desgarrar las obras anunciadas, lo que nos llevará a un viaje apasionante, no ya por la historia del piano, sino por alguna de sus vertientes más profundas. El Haydn de Ránki es elegante y equilibrado. En lo que respecta a Schumann, la elección de la *Humoresque, op. 20*, una obra compleja, inquietante, nada fácil en una primera escucha, es todo un reto para el intérprete y revela el interés de Ránki por salirse de los caminos más transitados. En Debussy, la luminosidad de su previo acercamiento raveliano, que conocemos por los discos, añadirá a buen seguro su especial capacidad para el elemento evocador. Desde su juventud -cuando participó en la magna edición discográfica de Hungaroton-, Ránki es uno de los grandes intérpretes de la música de Béla Bartók, que comprende desde la intelectualización del elemento popular hasta la trascendencia de la experiencia interior que muestran sus obras postreras. La *Sonata* habrá de ser, en ese aspecto, una piedra de toque para calibrar las ideas de Ránki acerca de su compatriota, referencia final, fielato que todo músico húngaro parece tener la obligación de pasar.

Lamentablemente, Dezső Ránki no frecuenta los estudios de grabación, y desde sus registros de juventud para Hungaroton -con alguna salvedad bajo etiqueta Teldec, Denon o Harmonia Mundi- no hemos tenido oportunidad de volver a disfrutar de su arte a través de la fonografía. En Ránki aparece como un ejemplo evidente la relación a veces perversa que liga la popularidad a la presencia entre las novedades discográficas, sobre todo si pensamos que se trata de uno de los mejores solistas de su generación. Con toda seguridad, su consideración como un pianista para degustadores tiene que ver con esta ausencia de los estudios de grabación que sorprende si se compara con la mucha mayor presencia de sus compañeros húngaros de generación, no porque estos no lo merezcan, sino porque Ránki, sin duda, debiera estar con ellos.

## DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

- BARTOK: *Mikrokosmos*. 3 CD TELDEC 9031-76139-2.
- BARTOK: *Allegro barbaro. Tres burlas. Sonatina. Danzas populares rumanas. Canciones navideñas rumanas. Suite, op. 14. Tres canciones populares húngaras. Concierto para piano y orquesta n.º 3*. Orquesta del Estado Húngaro. Ferencsik. HUNGAROTON HCD31036.
- CHOPIN: *24 Preludios, op. 28. Preludio en do sostenido menor, op. 45. Preludio en la bemol mayor*. HUNGAROTON HCD 12316.
- HAYDN: *Sonatas 54 a 62. Fantasia en do mayor. Variaciones en do mayor. Variaciones en fa menor*. 2 CD HUNGAROTON HCD 11625-26.
- LISZT: *Sonata en si menor. Después de una lectura de Dante. Vals mefisto n.º 1*. DENON C37 7547.
- LISZT: *Unstern! En reve. Klavierstück. La lugubre gondola n.º 2. Weigenlied. In festo Transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi. Impromptu. Sancta Dorotea. Vals Mefisto n.º 4. Polka Mefisto. Csárdás n.º 1*. HARMONIA MUNDI Musique d'Abord HMA 1903024.
- MOZART: *Conciertos para piano y orquesta n.ºs 9 y 14; 13 y 27; 15 y 17*. Orquesta de Cámara Franz Liszt. Rolla. HUNGAROTON HCD12655; 12825 y 12685.
- MOZART: *Sonatas n.ºs 2, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 13 y 15*. 2 CD HUNGAROTON HCD31802-03.
- RAVEL: *Sonatina. Valses nobles y sentimentales. Gaspar de la nuit. Minueto sobre el nombre de Haydn. Preludio*. Hungaroton HCD 12317.

## EL TERCER EVANGELISTA

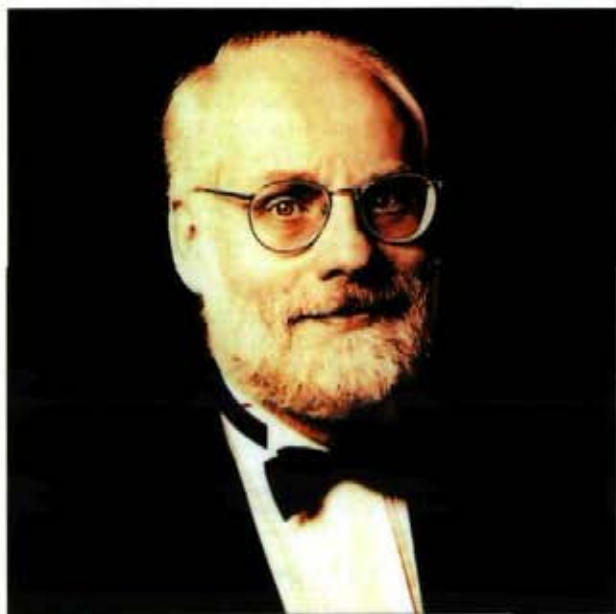
Las celebraciones bachianas nos traen una pequeña sorpresa con la programación de una obra muy infrecuente del catálogo del compositor: Coro y Orquesta Barrocos de Amsterdam, bajo la dirección de Ton Koopman, llevan a Madrid (1-IV), Valencia (2-IV), La Coruña (4-IV) y Barcelona (5-IV) la *Pasión según san Marcos*.

Ciertamente no se ha conservado como tal ninguna música de Bach claramente asociada a este relato evangélico, pero como en tantos otros casos vinculados al autor, la cosa no acaba ahí. Los problemas biográficos y musicológicos puede considerarse que parten del testimonio de Carl Philipp Emanuel Bach a Forkel, cuando éste se encontraba recopilando materiales para la redacción de un libro sobre el padre de aquél, relativo al hecho de que Sebastian habría puesto música a cinco *Pasiones*. Evidentemente, dos son las archiconocidas que siguen los relatos de Juan y Mateo. Se especula sobre si una tercera podría haber sido la *Pasión según san Lucas BWV 246*, pero la endeblez de la partitura ha convencido a los estudiosos de que estamos frente a una atribución falsa, una música de un contemporáneo ignoto que Bach habría estudiado o incluso interpretado en Leipzig y que por hallarse entre sus papeles entró equivocadamente a engrosar su catálogo. La cuarta sería la *Pasión según san Marcos* y sobre la supuesta quinta nada claro se sabe.

La *Pasión según san Marcos BWV 247* sí que llegó a existir, pues se conoce el libreto publicado, a partir de pasajes del Evangelio correspondiente y poemas de Henrici ("Picander"). Todos los indicios señalan que la obra fue interpretada el Viernes Santo de 1731, pero la música utilizada en esa ocasión -tanto la partitura completa como las partes de ejecución- se ha perdido. Por lo que sabemos, un porcentaje muy elevado de

esta *Pasión* lo consiguió Bach sirviéndose del método paródico; es decir, reelaborando o adaptando a condiciones interpretativas concretas piezas preexistentes. Este expediente pudo deberse a exceso de trabajo y, tal vez, a su mala relación del momento con las autoridades municipales de Leipzig, situación corroborada por el escrito que les dirige ya en 1730, titulado *Proyecto para la buena organización de la música eclesiástica*, donde plantea las exigencias mínimas para una práctica musical digna. Lo cierto es que este origen de la *Pasión según san Marcos* encaja con lo que conocemos de la actividad de Bach a comienzos del decenio de 1730: descenso de la creación de nueva música religiosa y reiterada programación de cantatas antiguas.

Los estudios musicológicos han identificado algunos números reutilizados por Bach en la *Pasión según san Marcos*, sobre todo la cantata



Ton Koopman

*Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl BWV 198*, cuyo valor de oda fúnebre tan apta la hacía para el nuevo destino. No es aventurado indicar un menor grado de originalidad que el alcanzado en las *Pasiones* de Mateo o Juan, si bien debe recordarse que sólo contamos con reconstrucciones hipotéticas, como las firmadas por Dietard Hellmann o Simon Heighes.

Enrique Martínez Miura

# PIERRE BOULEZ

HOMENAJE AL GRAN COMPOSITOR Y DIRECTOR FRANCÉS  
EN SU 75 CUMPLEAÑOS



- Catálogo especial con 43 referencias
- Relanzamiento de **LE MARTEAU SANS MAÎTRE**, una obra indispensable de la música de nuestro tiempo

20% de descuento

El Corte Inglés

y Tienda El Corte Inglés

## BELCANTO DESNUDO

**Barcelona.** Gran Teatre del Liceu. 8-III-2000. Bellini, *Beatrice di Tenda*. Edita Gruberova, Petia Petrova, José Sempere, Renato Bruson. Orquesta Simfónica y Cor del Gran Teatre del Liceu. Director: Friedrich Haider. Versión de concierto.



Edita Gruberova y Friedrich Haider

**BARCELONA** *Beatrice di Tenda* no es una de las mejores obras de Bellini, pero la genialidad del músico consigue crear bastantes momentos donde surge inspiración, fluidez y belleza melódica. Además, como la audición tuvo lugar en versión de concierto, las posibilidades dramáticas quedaron centradas en el puro belcanto. Edita Gruberova, muy querida del público barcelonés, fue la protagonista de la noche, y fiel a su estilo destacó en el virtuosismo vocal, a partir de una técnica heterodoxa que le da brillantes resultados, no sólo en la zona alta sino en el canto elegíaco que de ella emana, quedando algo lineal en los momentos de más intensidad. Petia Petrova es una joven mezzosoprano de bello e intenso timbre, que empezó queriendo impresionar, lo que motivó

algún sonido tenso, pero luego se impuso con estilo y buena línea, y con un fraseo que con el tiempo redondeará; se trata, pues, de una promesa camino de la realidad. Renato Bruson confirmó su identificación con este tipo de repertorio; con una voz que ha perdido, por lógica, algo de color, mantiene su fraseo de una elegancia sublime, y un amplio sentido expresivo que le permite dramatizar sin falsos excesos. José Sempere es un tenor de estilo extrovertido, pero poco refinado. La versión de Friedrich Haider mostró conocimiento de la partitura, con una orquesta que mejoró su anterior prestación, pero aún no alcanzó el nivel que es de esperar. Algo parecido le ocurrió al coro, que tuvo una actuación irregular, con momentos interesantes y otros no tanto, faltos de mayor densidad y expansión.

Albert Vilardell



# LA EMOCIÓN COMO ESPECTÁCULO

**Barcelona.** Gran Teatre del Liceu. 18-III-2000. Wagner, *Lohengrin*. Roland Wagenführer, Gwynne Geyer, Eva Marton, Hartmut Welker, Hans Tschammer, Wolfgang Rauch. Director musical: Peter Schneider. Director de escena: Peter Konwitschny. Escenografía y vestuario: Helmut Brade. Iluminación: Manfred Voss.

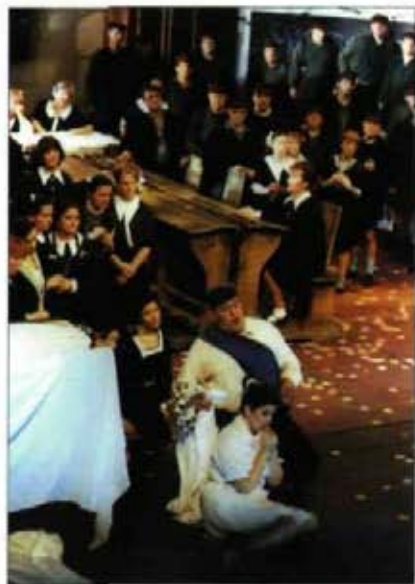
Con su innovadora y sorprendente puesta en escena de *Lohengrin*, Peter Konwitschny resucitó en el viejo coliseo de La Rambla la pasión que certifica la vigencia de la ópera como espectáculo vivo. Nada que ver con la rutina de tantas veladas en las que el público, tras los aplausos de cortesía, abandona la sala con mortecina indiferencia. Unos pitaron, abuchearon y patearon con todas sus fuerzas; otros se quedaron afónicos gritando bravos y aplaudiendo a rabiar. Noche triunfal en la que, por encima de todo y de todos, ganó la partida el nuevo Liceo jugando las bazas que pueden asegurarle un espacio con personalidad propia en el mapa operístico europeo.

Como teatro público, una de las columnas de la filosofía artística del Liceo es ofrecer revisiones dramáticas de las obras del repertorio de acuerdo con las más innovadoras tendencias. Y su primera apuesta ha removido los cimientos de la tradición en el terreno más pantanoso que pueda pisarse: el legado wagneriano: "Wagner no vino al mundo a adormecer las conciencias, sino a despertarlas, a inquietarlas muchas veces", escribe Agustí Fancelli en el programa de mano del Liceo. "Revisitar hoy su obra supone poner a la luz las contradicciones, interrogarse sobre los excesos, cuestionar las sinrazones del totalitarismo que se ha cebado en ella y, a la vez, dejarse llevar, libres de prejuicios, por los destellos de profunda humanidad contenidos en tantas de sus páginas".

Al situar la acción de la ópera en una escuela de la Alemania de 1865, Konwitschny entierra la habitual escenografía medieval de la obra y convierte a sus personajes en adolescentes incapaces de construir la utopía que simboliza *Lohengrin*. Ciertamente, ver a los nobles sajones, turingios y brabantinos, incluido el rey Enrique, transformados en alumnos con calzón corto que se tiran avioncitos de papel en un aula sin gobierno es levantar el telón enterrando la iconografía del santuario con perversas intenciones. Pero Konwitschny no busca la provocación gratuita. Su radical propuesta puede irritar pero no cae en la simple parodia: si se aceptan las reglas de

juego que impone el nuevo espacio escénico, las emociones de los personajes llegan al espectador con una fuerza arrolladora. Lo que le interesa a Konwitschny es contar la dramática historia de un fracaso colectivo, el de una sociedad enferma que destruye con su violencia infantil la posibilidad de alcanzar un futuro feliz. Y ese conflicto cobra una fuerza inusitada situando la acción en un aula -espléndido decorado de Helmut Brade sabiamente iluminado por Manfred Voss- donde los adolescentes imitan a los adultos con estremecedora autenticidad.

En lugar de entregarse a la ceremonia de la provocación, Konwitschny humaniza el drama y construye el trágico final manejando sus armas teatrales con extraordinaria perfección: Elsa, una adolescente tímida e insegura, escondida en el armario: su



Lohengrin en el Teatro del Liceo

diálogo con Ortrud (una Ortrud con falda corta y trenzas que controla el aula con la autoridad que imprime ser la única alumna que repite curso) genialmente plasmado a través de una puerta; el gran interrogante que Ortrud dibuja en la pizarra, sembrando las dudas en una Elsa que acabará dibujando interrogantes a diestro y siniestro, Lohengrin y Elsa recibiendo regalos envueltos en papel de charol de manos de sus compañeros, que

han transformado el aula en cámara nupcial con unas simples colchonetas de gimnasio...

Las emociones se desatan en un tercer acto demoledor: el drama íntimo de Elsa y Lohengrin- las dos caras de un fracaso anunciado con mil detalles- queda expuesto con una tensión escénica sobrecogedora. Con la muerte de Telramund, el mundo real domina el escenario con toda su crudeza y los adolescentes se topan con el final de la utopía ante un Lohengrin vencido que ha perdido todo rastro divino: en un escenario desnudo, reciben con un grito de horror la aparición de Gottfried con casco militar y armado con una metralleta.

La lectura de Konwitschny no admite indiferencia: entusiasmo o indigna. Lo que no admite discusión es la seriedad, la madurez y la calidad del espectáculo. En el foso, el artesano Peter Schneider volvió a triunfar con una versión fluida, controlada y rica en matices, plasmada con entrega por la orquesta. Ante el trabajo escénico del coro- que juega un papel esencial en la producción, sólo cabe quitarse el sombrero. Su rendimiento vocal fue menos impactante, pero como actores, lograron la mejor actuación de toda su historia. Eva Marton, que estrenó la producción en Hamburgo, hizo una imponente creación escénica y vocal de Ortrud. A su lado, Gwynne Geyer encandiló al público con un talento escénico de primer orden, sin medios vocales radiantes, pero con una sensibilidad e inteligencia excepcionales. Del tenor Roland Wagenführer basta decir que, a pesar de actuar con un fuerte catarro, mostró una bella voz y una soberbia línea de canto. Las fuerzas le fallaron al final, pero antes, en su conmovedor dúo con Elsa, estuvo admirable. El poderoso Telramund de Hartmut Welker, el más que correcto heraldo de Wolfgang Rauch y el desgastado rey Enrique de Hans Tschammer completaron un reparto que defendió con verdadero talento la producción. Respeto, aunque no comparto, el abucheo de quienes se sintieron ofendidos por tan radical montaje después de haberlo visto. Con ellos cualquier debate resulta enriquecedor. El diálogo, sin embargo, es imposible con los fundamentalistas que acudieron al estreno armados con silbatos y con la sentencia dictada de antemano: con ellos no se molestaría en hablar ni el propio Wagner.

## DE PERFECCIÓN EN PERFECCIÓN

**Barcelona.** L'Auditori, 28-II-2000. Bach, *Seis Suites inglesas*. Andrés Schiff, piano

Las diferencias externas entre este concierto y el comentado hace poco en estas páginas (SCHERZO nº 141) de Gustav Leonhardt –diferencias grandísimas– pueden resumirse en una sola, la que va del clave de Leonhardt al Steinway de Schiff. Lo que une a ambos conciertos es muchísimo más importante: el absoluto rigor, la absoluta vigencia de cada una de estas dos aproximaciones; es la unidad que les viene de que una y otra se adentran en Bach con parejo anhelo de perfección, con pareja y genial intuición de la belleza esencial, con pareja voluntad de poner todo el oficio, todo el esfuerzo, todo el ingenio al humilde servicio de una música compuesta con la perfección de la geometría y, otra vez ha de salir el concepto, la humildad de un sacerdote. En este caso eran las *Seis Suites inglesas*; recordemos: Prelude, Allemande, Courante, Sarabande..., una y otra vez, con la cadencia perfecta de la música de las esferas. Intentemos adentrarnos en el microcosmos de la interpretación –absolutamente perfecta– de Schiff: poner todo el amor y el oficio del mundo en resolver un *grupetto*, dentro de éste, una apoyatura; ahora un trino medio, ascendente, descendente; aquí la mano derecha mide a dos, a cuatro, a ocho y la izquierda a tres, ¿o es a siete? Y hay que ajustarlas. Atención: para tal o tal otro efecto el clave disponía de otro teclado; aquí la más cuidadosa pulsación, el magistral toque de pedal milimétricamente medido en su levedad, crea virtualmente ese teclado. Del detalle al motivo, del



Andrés Schiff

TIM RICHMOND

motivo al tema, del tema a la frase... así hasta la estilizada danza, de ésta a la suite, de la suite al conjunto, de

perfección en perfección, de la mano de Schiff a Bach.

José Luis Vidal

## SERENA MADUREZ

**Barcelona.** Temporada de Crítèrium Música. Palau de la Música Catalana. 29-II-2000. Joaquín Achúcarro, piano. Obras de Brahms, Chopin, Debussy, Ravel.

Desde la atalaya de su serena, sabia y sedimentada madurez, cuando las cuestiones técnicas han sido debidamente superadas, el repertorio ha ido asumiéndose reflexiva y meticulosamente, y la edad es ya suficiente para tener una actitud de sosiego y sapiencia ante la vida y ante el hecho musical, Joaquín Achúcarro (Bilbao, 1937) se nos ofrece mucho más que como un grandísimo pianista –que lo es–, como un músico de cuerpo entero y un artista integral. Así es cuando la música, desprovista de cualquier artificio o aditamento, discurre pura y libre para goce de intérprete y escuchas, haciéndose dueña y señora del ámbito a mayor gloria del compositor. Es lo ocurrido en esta ocasión.

A la severidad y al intimismo de los tres *Intermezzi op. 117* de Brahms siguió el Chopin luminoso, brillante, elegante, melódico, expresivo y rotundo de *Scherzo nº 3*, *Nocturno en do sostenido menor op. Post*, *Dos valsos (en si menor op. 69 nº 3)* y *en mi me-*

*nor op. post)* y *Polonesa en la bemol mayor op. 53*. Un Chopin magnífico, sentido. ¡Un gran Chopin! Y tras el romanticismo, un paseo por el impresionismo. Primero, una muestra de los *Preludios* del Libro número 1 de Debussy y a continuación, previa explicación al público por parte del propio Achúcarro –siempre tan didáctico– del contenido y la estructura de la obra, ese universo virtuosístico y sorprendente que es *Gaspard de la Nuit*, un Ravel que sin duda figura entre el mejor Ravel que quien esto firma ha escuchado en su vida. Naturalmente, el éxito fue apoteósico y total. Generoso y a gusto, Achúcarro ofreció espléndidas propinas: un *Nocturno para la mano izquierda* de Scriabin, *El puerto* de Albéniz, un famoso *coral* de Bach. Uno tenía la impresión de que el intérprete, el músico, el artista, en el estado de gracia demostrado, podía haber repasado la historia del pianismo en una noche.

José Guerrero Martín



Santa Cecilia

C/ Vivero, 4

28400 Madrid

Tel.: 91 535 37 95

Fax 91 553 50 12

Centro Autorizado de Enseñanza Musical  
de Grado Elemental y Medio

## ÉPICA COMPLEJA

Barcelona. 13-II-00. Palau de la Música. Palaucent. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: Zubin Mehta. Obras de Rimski-Korsakov y Shostakovich.

Reivindicaremos el tópico y hablaremos de la dimensión y el carácter épicos de la *Quinta Sinfonía* de Shostakovich. No puede ser de otra manera, sobre todo ante una versión tan decididamente volcada a ponerlos de relieve como la que Mehta dirigió a los filarmónicos de Israel. En realidad, el instrumento, si no lleva fatalmente a ello (no es personalidad ni temperamento lo que le falta precisamente a Mehta), si lo pone fácil: esa cuerda que suena imponentemente "rusa" —lo es, al fin y al cabo, de escuela—, esa madera de sonido rotundo, que parece encontrarse más a gusto expresando la desolación que intentando el refinamiento —si es que lo intenta, si es que Shostakovich le deja—, esos metales y esa percusión tajantes, de sonido casi impúdico, quizá excesivos, al menos en una sala con las limitaciones acústicas del Palau.



Zubin Mehta

RAFA MARTÍN

Una lectura "épica", desde luego (¿hay otra posible?), pero de ninguna manera ingenua. Mehta eligió reflexivamente la negra intensidad del tema inicial de la sinfonía; pincelada gruesa, es posible, pero buscada a propósito para expresar la desolación y provocar la emoción. Sacó con violenta precisión el Allegretto, imprimiéndole un no se qué de Ländler mahleriano, distorsionado y sarcástico (más todavía que ese antecedente quizá evocado). Buscó angustiosamente con el alma en el Largo, y lo destripó en su climax. El final, aparentemente librándose al paroxismo, en realidad embriándose con enorme autoridad; aparentemente triunfal, en realidad otra vez desolador y ominoso, debajo de tanta (y tan buena) cantidad de sonido. En todo caso, una épica compleja, que abarcó desde la plasmación de un estatismo preñado de presagios hasta expresarlos directamente, casi brutalmente.

José Luis Vidal

No fotocopies sin permiso.  
Puede ser delito. Exige la licencia.

**CEDRO**  
Centro Español de Derechos Reprográficos  
Entidad sin ánimo de lucro

<http://www.cedro.org>

Retrátame el  
que quisieres, dijo  
Don Quijote; pero  
no me maltrate.

## TRAVIATA ACCIDENTADA

**Bilbao.** Palacio Euskalduna. 3-III-2000. Verdi, *La traviata*. Cristina Gallardo-Domas, Aquiles Machado, Paolo Gavanelli/Roberto Servile, Marina Rodríguez-Cusi. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director musical: Antonello Allemandi. Director de escena: Mauro Avogadro. Producción del Teatro San Carlo de Nápoles.

**BILBAO** Lo que sucedió la noche del 3 de marzo de 2000 en el Palacio Euskalduna rozó los límites de lo que puede pasar en un teatro de ópera sin llegar a la cancelación total de la representación. Era la última función de una *Traviata* que venía precedida de excelentes críticas sobre la base de la calidad del terceto protagonista. El primer acto transcurrió de forma normal hasta que fue anunciada por megafonía la indisposición del barítono Paolo Gavanelli debido a una afección de tráquea. El espectáculo ofrecido por el barítono italiano fue bochornoso, no llegando ni siquiera a rozar los límites de lo aceptable, cantando con verdaderos problemas en la emisión y con un volumen de voz muy escaso. A partir de ese momento fue sustituido por el barítono Roberto Servile de una forma un poco precipitada, ya que se encontraba como parte del público presenciando la representación (había llegado esa misma tarde para los ensayos de *La favorita*), actuando con ropa de calle y por supuesto sin ningún conocimiento de los movimientos escénicos. Debido a esta serie de problemas, la representación terminó con 90 minutos de retraso y puso a prueba la capacidad de reacción de un público que supo mantener la calma en todo momento.

La actuación de Roberto Servile como Germont comenzó con una interpretación doliente y muy matizada de *Di Provenza il mar*, culminándola con la cabaletta que cierra este cuadro y que tantas veces se suele omitir. La voz no es la de un auténtico barítono verdiano pero funcionó bien terminando sin ningún problema importante y demostrando la versatilidad para salir del paso de la situación verdaderamente comprometida en la que se vio involucrado.

Si obviamos toda esta serie de incidentes, la Violetta de la soprano chilena Cristina Gallardo-Domas resolvió de forma admirable todo su papel. Desde la difícil coloratura del primer acto, pasando por el lirismo del segundo acto e interpretando un dramático *Addio del pasato*.

Aquiles Machado como Alfredo volvió a demostrar que tiene una de las voces de mayor calidad para este tipo de repertorio, cantando con gran legato y con un timbre de voz claramente identificable. Su aria del comienzo del segundo acto fue interpretada de manera admirable así como el dúo con la soprano en el último acto. De entre los personajes secundarios cabe destacar la Flora de Marina Rodríguez-Cusi.

La producción del Teatro San Carlo de Nápoles resultó un poco desfasada en su concepto, haciendo uso del movimiento de cortinas para delimitar los diferentes espacios escénicos. No destacó en absoluto la dirección de actores, que en ningún momento hizo creíble la historia. En el segundo acto destacó la impecable interpretación del bailarín bilbaíno Igor Yebra.



Cristina Gallardo-Domas y Aquiles Machado en *La traviata*

La dirección musical de Antonello Allemandi fue muy matizada, sabiendo llevar a Orquesta Sinfónica de Euskadi de manera admirable en los momentos más líricos y logrando un perfecto equilibrio entre los cantantes, el coro y la propia orquesta.

Carlos Sáinz Medina

## ESPLÉNDIDA DOLORA

**Bilbao.** Palacio Euskalduna. 17-III-2000. Donizetti, *La favorita*. Dolora Zajick (Leonora), Giorgio Casciarri (Fernando), Roberto Servile (Don Alfonso), Baldassarre (Giorgio Giuseppini), Lourdes Martínez (Inés), José Ruíz (Don Gasparo). Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director Musical: Daniele Callegari. Director de escena: Antoine Selva. Producción del Teatro de Avignon.

La penúltima producción de la temporada 1999-2000 de la ABAO ha sido *La favorita* de Donizetti, con resultados desiguales en cuanto al reparto vocal y con una escenografía que aunque aportaba cierta belleza en algunos momentos no logró convencer del todo. Ópera montada en torno a la figura de la gran mezzosoprano estadounidense Dolora Zajick, que ha vuelto a demostrar que existen pocas cantantes actualmente que la puedan igualar en cuanto a belleza tímbrica, potencia vocal y una personalidad en su forma de cantar incontestable. Su interpretación del aria *Ob mio Fernando* fue un derroche de medios vocales y expresivos.

El tenor contratado en primer lugar era José Bros, pero a última hora hubo una cancelación y su lugar lo cubrió el italiano Giorgio Casciarri, que aunque tenía las notas que demanda la difícil partitura posee un material vocal deficiente y una adecuación al estilo belcantista donizettiano un tanto errática. Tuvo algún momento brillante en la interpretación de la difícil aria *Spirto gentil*.

Roberto Servile realizó un Don Alfonso soberbio y con gran acierto en el plano escénico, sobre todo en sus confrontaciones con Leonora. Por otro lado el Baldassarre de Giorgio Giuseppini mostró un material vocal de gran volumen y un buen dominio del canto legato.

La escenografía, con alusiones a la Inquisición y con un color oscuro casi permanente, no pasó de correcta. La participación de la Orquesta Sinfónica de Bilbao bajo las ordenes de Daniele Callegari se puede calificar de notable.

C.S.M.

## PLENITUD VOCAL

**Bilbao.** Sociedad Filarmónica de Bilbao, 2-III-2000. Obras de Poulenc, Strauss y Turina. Ana María Sánchez, soprano; Enrique Pérez de Guzmán, piano. Conmemoración del centenario del nacimiento de Poulenc y cincuentenario de la muerte de Strauss y Turina.



Ana María Sánchez

JAVIER DEL REAL

La presentación de Ana María Sánchez junto con el pianista Enrique Pérez de Guzmán en la Sociedad Filarmónica de Bilbao se distinguió por la homogeneidad e innegable interés del programa seleccionado. Donde se alternaron composiciones para piano solo interpretadas por el pianista madrileño con canciones de los tres compositores (Poulenc, Strauss y Turina) de los que el concierto era una conmemoración.

La soprano alicantina que ha centrado su repertorio en el Verdi más dramático, alternándolo con pequeñas incursiones en Wagner y Strauss, presentó una voz de extraordinaria calidad, sin cambio de color en los diferentes registros y plena de musicalidad. Demostró tener el talento adecuado para interpretar este tipo de repertorio.

En la primera parte supo extraer la extrema sutilidad de las *mélodies* de Poulenc, terminando con cuatro de los lieder más conocidos de Richard Strauss, de los cuales el que cerraba el ciclo (*Cécilie*) estuvo lleno de emotividad. La segunda parte estuvo dedicada por completo a Turina, cerrando con *Del cabello más sutil* de Obradors, interpretado de forma admirable.

Enrique Pérez de Guzmán tuvo su mejor momento en las *Danzas fantásticas* de Turina demostrando una verdadera adecuación al espíritu de este tipo de música, no logrando convencer en la interpretación de las tres piezas de Poulenc donde una mayor expresividad hubiera sido deseable. Su labor como acompañante fue simplemente correcta.

Carlos Sáinz Medina

## X Escuela de Verano

para jóvenes músicos



### Profesores

- Piano**  
Baris Barman  
Yale University (EEUU)  
Ramira Saizginá  
Academia Superior F. Chopin de Varsovia, Polonia  
Claudio Martínez Menner  
Madrid, España  
Julia Diaz Yanes  
Conservatorio Profesional Amaniel, Madrid  
Gonzalo Irribarri  
Conservatorio Superior, San Sebastián  
Teresa Untoria  
Conservatorio Profesional, Cuenca  
Ana Gujardo  
Real Conservatorio Superior, Madrid  
Miguel Angel O. Chavallos  
Conservatorio Profesional, Guadalajara  
Escuela Superior Reina Sofía, Madrid
- Violín**  
Serguei Fatkulin  
Hochschule für Musik Köln, Alemania  
Isabel Vía  
Conservatorio Superior, Salamanca  
Jesus Parra  
Conservatorio Superior, Vitoria-Gasteiz  
David Marco  
Conservatorio Profesional, Toledo  
Daniel Merino  
Concertino de la JONDE  
Miembro de la EUYO
- Viola**  
Andrés Mercero  
Solista Invitado Orquesta de Granada  
David Guggin  
Concertista Internacional, EEUU
- Violoncello**  
David Esteban  
Solista Orquesta Sinfónica de Galicia  
Araceli P. Fernandez  
Solista Orquesta de Córdoba
- Flauta**  
Jaime Martín  
Solista Academy of St. Martin-in-the-Fields  
Solista London Symphony Orchestra  
Miguel Angel Angulo  
Orquesta Nacional de España
- Clarinete**  
José Luis Estellés  
Solista Orquesta de Granada  
Carlos Gil  
Orquesta de Granada
- Cuarteto de cuerda residente**  
Cuarteto Casals

### Fisioterapia y masaje especializado para músicos

- Moon So Yoon  
Fisioterapeuta, pianista  
Clases de conjunto  
Coro, Madrid  
Educación auditiva, Hannover  
Análisis musical, Madrid  
Taller de arte escénico, Madrid  
Ciclos de Lied, Málaga

### III JORNADAS DE PEDAGOGÍA MUSICAL

del 28 de agosto al 1 de septiembre

- Andrés Ortíz  
Música y movimiento  
Instituto ORFF de Salzburgo, Austria  
Luzmila Bruckner  
Construcción de instrumentos ORFF  
Bruckner-Konservatorium de Linz, Austria  
Reneado Carrá  
Análisis y apreciación musical  
Asesor Musical Archivo Sonoro RNE, Madrid  
Francisco Moya  
Informática y edición musical  
Editor de IME, Granada

Organiza: Asociación Pro-Escuela Jovenes Músicos

Información: Apartado de Correos 355 • 14900 LUCENA (Córdoba)

Tel. 957 50 06 08 (Solo mañana) • Fax 957 51 00 53

email: ES.LUCENA@proescuela.es

del 7 de agosto al 2 de septiembre de 2000

Ciudad de Lucena

# ENTRE LO RANCIO Y LA RENOVACIÓN

**Las Palmas de Gran Canaria.** Teatro Pérez Galdós. 15-II-2000. Verdi, *La traviata*. Ainhoa Arteta (Violeta), Rolando Villazón (Alfredo), Valeri Alexejev (Germont), Jean Marie Delpas (Barón Duphol), Dori Cabrera (Flora), Alicia García (Annina). Coro del Festival de Ópera de Las Palmas. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director musical: Anton Guadagno. Director de escena: Bernard Broca. Producción de la Ópera Estatal Húngara de Budapest.

7-III-2000. Mozart, *Così fan tutte*. Majella Cullagh (Fiordiligi), Nancy Fabiola Herrera (Dorabella), Elena de la Merced (Despina), Gran Wilson (Ferrando), Piero Guarnera (Guglielmo), Rinaldi Miliani (Don Alfonso). Coro del Festival de Ópera de Las Palmas. Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Director musical: Guido Ajmone-Marsan. Director de escena: Paolo Trevisi. Escenografía: Ramón Sánchez Prats. Vestuario: Tino Montenegro. Producción de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.

## LAS PALMAS

El Festival organizado por la Asociación Canaria de la Ópera llega este año a su trigésimotercera edición con cinco títulos plenamente integrados en el repertorio estándar (*Traviata*, *Così*, *Barbero*, *Pescador de perlas* y *Bobème*). La inauguración tuvo lugar con una rancia producción de *La traviata* proveniente de la Ópera Estatal de Budapest. En el terreno escénico no aportó nada novedoso.

Todo parecía extraído de un teatro de tercera de hace varias décadas. Los decorados han perdido todo su brillo y rezuman un aire pasado de moda que hace pensar que no compensa la inversión realizada.

En el terreno vocal, Ainhoa Arteta demostró no ser una cantante adecuada para Violeta. Durante la primera parte le falta ligereza. En la zona alta muestra un desagradable y preocupante vibrato que afea su emisión, mientras que intenta salvar el papel de cortesana despreocupada con una soltura escénica notable. Es buena actriz y sabe sacar provecho de ello. En la segunda parte naufraga en el carácter dramático que le demanda la partitura. El papel le viene grande y exagera, artificialmente y con tics, la oscuridad vocal necesaria. Rolando Villazón pecó de exceso. Su juventud le llevó a retratar un Alfredo vehemente y un punto desmesurado. Posee un instrumento demasiado opaco y sobrado de medios. Será cuestión de tiempo de que, bien encaminado, llegue lejos. Más equilibrado resultó en Germont del veterano Valeri Alexejev, buen ac-

tor y cantante comedido y muy en el papel. Los demás intérpretes cumplieron, con algunas lagunas, pero de forma digna. La dirección de Guadagno fue la de un oficiante con experiencia pero sin imaginación ni variedad por el color. Se limitó a acompañar de forma efectiva y a mantener el pulso.

El *Così fan tutte*, que partía como experimento orquestal y como complemento decoroso a la anterior, superó con creces las expectativas. La producción, estrenada hace unos años para conmemorar el aniversario Mozart, mantiene, dentro de la modestia, la vigencia

apoyos públicos y formada por jóvenes instrumentistas en su mayoría canarios. Su participación se equiparó al nivel medio obtenido por el conjunto, y augura futuros y prometedores proyectos.

En el reparto salieron mejor parados los personajes femeninos. Majella Cullagh compone una Fiordiligi que rezuma dignidad y presencia vocal. El contraste de la Dorabella inocente pero al mismo tiempo picarona de Nancy Herrera es muy efectivo. Elena de la Merced supo darle, en la primera vez que interpretaba a Despina, toda la dimensión cómica, vocal y escénica que demanda. Resultó verdaderamente graciosa y supuso el contrapunto al eficiente Rinaldi Miliani como Don Alfonso. Los dos protagonistas masculinos no corrieron la misma suerte. Ni Gran Wilson ni Piero Guarnera fueron capaces de emular la altura vocal de sus compañeras. Ambos mostraron un perfil insustancial y poco comunicativo.

La dirección de Ajmone-Marsan incidió en lo dramático. Reducidos a la



Majella Cullagh, Elena de la Merced y Nancy Herrera en *Così fan tutte* en el festival de Ópera de Las Palmas

de entonces. Construida sobre la base de unas paredes móviles y la utilización de colores sólidos, la acción se desarrolla con naturalidad. La principal novedad la constituyó el estreno en un foso de la recién creada Orquesta Sinfónica de Las Palmas, formación nacida sin

mínima expresión los recitativos, supo mantener una línea musical adecuada, al tiempo que los cantantes se desenvolvían con facilidad tanto vocal como escénicamente.

Carlos Vilchez Negrín

## PROGRAMAS MAYORES

**Santiago de Compostela.** Auditorio de Galicia. 17-II-2000. Mahler, *Sinfonía n.º 3*. Diana Montague, mezzosoprano. Niños Cantores, Coro y Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez.

**Vigo.** Centro Cultural Caixavigo. 25-II-2000. Mendelssohn, *Sinfonía n.º 2, op. 52 "Lobgesang"*. Alwyn Mellor, soprano; Lilliana Bizineche Eisinger, mezzosoprano; Philip Langridge, tenor. Coral de la Universidad de Baleares. Coro y Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez.

**SANTIAGO** En su séptima temporada la Orquesta Sinfónica de Galicia continúa añadiendo a su repertorio algunos de los títulos más importantes y también más complejos de toda la literatura sinfónica. Así, reciente todavía el recuerdo de una asombrosa *Tercera* de Bruckner, llegó el turno a dos sinfonías de muy distinto signo: la extensa y caledoscópica *Tercera* de Mahler, y la más solemne y clásica *Segunda* de Mendelssohn.

Comenzando por Mahler, hay que decir que en esta ocasión no se llegó al nivel de excelencia alcanzado en la mencionada cita bruckneriana, algo que en cierto modo podía esperarse puesto que tanto a la OSG como a Víctor Pablo se le ha dado bastante mejor hasta la fecha el sólido, monumental y místico sinfonismo del organista de San Florián, que la más irregular, inestable y atormentada música mahleriana. Precisamente, y dejando constancia primero de la notable respuesta orquestal (apenas empañada por algunos fallos de las trompas y cierta falta de peso en la cuerda grave), se echó de menos algo que puede parecer tan abstracto como es el dominio de las claves del lenguaje mahleriano, que se concretaría en mayores contrastes tímbricos, en el equilibrio entre cuerdas y vientos en determinados pasajes, y especialmente en la capacidad de resaltar algunas características: morbidez, ironía, remansos contemplativos de un lirismo forzado y nostálgico, fanfarrias que en apariencia rozan lo vulgar, dolor soterrado... que no llegaron a manifestarse o lo hicieron en menor medida de lo deseable, aunque exceptuando en parte el gran movimiento final, donde se lograron los mejores momentos de la velada. Tampoco el Coro (el de Niños se presentaba en público en este concierto) estuvo acertado en su breve intervención, mostrándose tenso, desajustado y sin la necesaria calidez, todo lo contrario que una Diana Montague siempre segura y expresiva.

Sin embargo, en el concierto dedicado a Mendelssohn sí se lograron coherencia y unidad en un discurso fluido, desarrollado con lógica y que se

benefició además de una buena actuación del conjunto: la orquesta se mostró elegante en el fraseo y muy centrada técnicamente; el coro (integrado por el de la OSG y el de la Universidad Balear), generoso en matices y bien empastado, disculpándose alguna que otra entrada a destiempo; por fin los solistas, de medios vocales y técnica suficientes realizaron una meritoria labor expresiva, sosteniendo dignamente el magnífico nivel global de la versión; una versión delineada con mimo y firmeza por la batuta flexible, poéti-

ca y elocuente de Víctor Pablo.

Daniel Álvarez Vázquez



Víctor Pablo Pérez

RAFA MARTÍN

## CLASICISMO A LA ANTIGUA

**Santiago de Compostela.** Auditorio de Galicia. 4-III-2000. Haydn, *Sinfonía n.º 88 en sol mayor*. Schubert, *Sinfonía n.º 1 en re mayor, D. 82*. Mozart, *Sinfonía n.º 36 en do mayor, K. 425, "Linz"*. Sächsische Staatskapelle Dresden. Director: Colin Davis.

Después de la cancelación a última hora del concierto que estos mismos intérpretes iban a ofrecer en el pasado Festival Mozart de La Coruña, se esperaba con interés la posibilidad de escuchar en Galicia (la última vez fue también en La Coruña hace ya tres años, y dirigida por su titular Giuseppe Sinopoli) a una orquesta cuya tradición y prestigio de siempre vienen avalados por la calidad y personalidad que hoy mantiene y demuestra en cada actuación.

Para esta cita, se escogió un programa con tres obras escritas dentro de un abanico temporal de 30 años, que se enmarcan en el más puro clasicismo tanto en sus aspectos formales como expresivos. Mozart, Haydn y Schubert unidos por el rigor de unas lecturas en las que hay que destacar el sonido envolvente, aterciopelado y compacto de todos los miembros de la orquesta, llegando en el caso de la cuerda a tal grado de sutileza y refinamiento como muy pocas formaciones de estas características pueden ofrecer. No obstante, a pesar de estos medios excepcionales se consiguieron unas versiones notables, magníficas por momentos, pero no llegaron

en conjunto a ese grado de máxima intensidad y resplandor que tan pocas veces se alcanza y que a priori podía suponerse. De este modo, fue en la sinfonía de Haydn (y en una impresionante obertura del *Idomeneo* mozartiano interpretada como propina) donde la flexibilidad en el fraseo, el dinamismo de los *tempi* y la acentuación de los contrastes demandados por Colin Davis, encontraron en los músicos la respuesta exacta y adecuada, acotando los instantes más destacados del concierto. En Schubert, por el contrario se hubiese agradecido una menor densidad, mayor transparencia, texturas más aligeradas, un carácter más camerístico en definitiva, ya que la impresión final fue la de una lectura muy notable pero un tanto "a la antigua" (recordaba por ejemplo a Karl Böhm en este repertorio) en la que faltaron ciertas dosis de naturalidad y soltura. Algo similar ocurrió en la *Sinfonía "Linz"* de Mozart, que excepto en el último movimiento, más ligero y espontáneo, transcurrió de manera bastante reposada, vigorosa, más contundente que sutil.

D.A.V.

## UN RIGOLETTO TRASPLANTADO

**Jerez de la Frontera.** Teatro Villamarta. 18-II-2000. Verdi, *Rigoletto*. Sen-Hyoun Ko, María José Moreno, José Manuel Montero, Alfonso Echevarría, Nancy Fabiola Herrera, Emelina López, Pedro Farrés, Alberto Arrabal, Angelina de Mergelina, Juan José Reifs, Francisco Heredia, Carmen Barroso. Coro de Ópera Cajasur. Orquesta de Córdoba. Directora musical: Elena Herrera. Director escénico: Francisco López. Escenografía y figurines: Jesús Ruiz.

**JEREZ** De auténtico lujo se lo ha hecho el jerezano Villamarta con esta nueva producción de escalar fundamental del repertorio que es el *Rigoletto* verdiano. En verdad se puede decir que Francisco López y su equipo han echado el resto en este trabajo y que el resultado final, sobresaliente por muchos conceptos, goza de una solidez, una coherencia y un acabado dignos de encomio. Mención especial merece, por su acertada manera de hacer coexistir sin aparentes estridencias sobre la escena dos mundos paralelos -por un lado, la corte renacentista mantuaña del original verdiano; por otro, la Italia de Mussolini- el apartado meramente visual: el decorado y los figurines de Jesús Ruiz, dentro de una línea clásica sin dejar por ello de incluir detalles de personalidad indudable, presentan a un tiempo grandiosidad y atención al detalle, exquisitez y capacidad de sugerencia. Los distintos ambientes de los cuatro momentos de la trama se recrean desde un prisma que intenta evocar la estética del cine negro, apoyado en un trabajo de iluminación que suma variedad y tino en la focalización de los puntos de interés. El mensaje que parece subyacer en la propuesta es claro: Rigoletto en cuanto crítica del poder absoluto, un poder que es a un mismo tiempo corrupto y corruptor. En lo estrictamente dramático el espectáculo funciona a las mil maravillas, fundamentado en una dirección actuarial varia e imaginativa, llena de apuntes interesantes, algunos de ellos incluso un tanto atrevidos, como aquel de poner al achulado Duque, camisa negra, a orinar contra una pared en el cuarto acto. En lo canoro hubo ya sus más y sus menos, como suele ser costumbre. A mí particularmente me cautivaron dos de los actuantes, el barítono coreano

Seng-Hyoun Ko y la soprano granadina María José Moreno. El primero compuso un *Rigoletto* de una pieza, soberbio en lo vocal, creíble y estremecedor en lo actuarial. Voz generosa, de timbre noble y rotundo y dicción cuidada, el cantante oriental tuvo un momento

inolvidable en su *Deb non parlare al misero*, en el que acertó a imprimirle a su línea de canto un peculiar fraseo, estremecido, lleno de emoción auténtica, de color y de calor. Moreno es, por su parte, la misma Gilda rediviva, por color vocal, por intención expresiva, por identificación estilística y dramática. Su actuación fue un prodigio de afinación y de recreación dramática, de belcantismo de recia raigambre. El resto del reparto anduvo entre lo excelente -el Monterone del incombustible Pedro Farrés o el Sparafucile de Alfonso Echevarría-, lo correcto -casi todos los demás cantantes- y lo francamente insuficiente (fundamentalmente, el Duque de Mantua de José Manuel Montero: el toledano dio muestras de poseer el color vocal requerido, mas no la agilidad ni la técnica precisas para encimarse de manera suficiente a las alturas del agudo que el personaje exige). Bien el Coro de Ópera Cajasur, que demostró afinación, convicción y conocimiento de la obra. La cubana Elena Herrera dirigió acertadamente, con brío, matización



María José Moreno y Sen-Hyoun Ko en *Rigoletto*

dinámica y capacidad narrativa, siempre con un ojo puesto en lo que sucedía en escena, a una sólida, bien empastada y equilibrada Orquesta de Córdoba.

Ignacio Sánchez Quirós

## IRREGULAR DUMAY

**Jerez de la Frontera.** Teatro Villamarta. 24-II-2000. Camerata Académica de Salzburgo, Winfried Rademacher, concertino. Augustin Dumay, violín. Obras de Mozart y Haydn.

**D**e la actuación en el Teatro Villamarta de la meritoria e histórica Camerata Académica de Salzburgo en compañía del hoy tan afamado violinista parisino Augustin Dumay me quedaría con dos momentos: primero, el *Adagio en mi mayor, Kv. 261* de Mozart; y segundo, la sinfonía de Haydn que ocupaba la segunda parte de la velada.

En la página del salzburgués el desgarrado y larguirucho Dumay -vaya pinta de profesor chiflado de película americana setentera la suya, por cierto- hizo patente el porqué de su internacional crédito, dando una lección de cómo se debe respirar la música, de cómo se recrea, se revivifica, se frasea y acentúa un texto musical. Hizo aquí asimismo evidente Dumay que su fuerte son sin duda los tiempos lentos, en los que su fecunda vena lírica, su talento agógico y su manera de frasear, de ralentizar, detener y acelerar el tempo, personal y algo caprichosa pero en cualquier caso sólidamente asentada y artísticamente convincente, brillan con especial intensidad. Menos primoroso, bastante más descuidado y aturrullado se demostró sin embargo el intérprete francés en los tiempos rápidos, en los que no siempre halló el golpe exacto de arco -llegó incluso a "comerse" bastantes notas-, el tiempo apropiado ni la deseable comunión y sintonía con la orquesta.

La agrupación austríaca exhibió por su parte un sonido tenso, recio y robusto, poco propenso a las sutilezas y los matices delicados y más apropiado por ello para la página programada en la segunda parte, la haydniana *Sinfonía n.º 52, en do menor*, que para las varias mozartianas -la *Sinfonía en re mayor Kv. 81*, el *Adagio en mi mayor Kv. 261*, el *Concierto para violín en re mayor, Kv. 211* y el *Rondó en do mayor, Kv. 373*- interpretadas durante la primera. Conducida con brío, enérgica expresividad y musicalidad inequívoca por su concertino, Winfried Rademacher, la formación salzburgesa ofreció una lectura de la obra del autor de *La Creación* intensa y poderosa, nervuda y brillante, impecable en suma.

I.S.Q.



## LOS INVITADOS Y EL ANFITRIÓN

**Madrid.** Auditorio Nacional. 27-II-2000. Obras de Mozart. Alicia de Larrocha, piano. Orquesta Nacional de España. Director: Walter Weller. 5-III-2000. Obras de Wagner, Montsalvatge y Chaikovski. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Adrian Leaper. 12-III-2000. Obras de Berlioz y Ravel. Béatrice Uria-Monzon, mezzosoprano. Coro Nacional de España. Orquesta de París. Director: Rafael Frühbeck de Burgos.



Adrian Leaper con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

**MADRID** Las protagonistas fueron las orquestas invitadas en los últimos programas del abono de la Nacional. Esta demostraba con Walter Weller lo que todavía le cuesta Mozart -*Sinfonías n.ºs 25 y 41*- mientras Alicia de Larrocha, como si no pasara el tiempo, daba lección soberana de musicalidad y estilo, por encima de un plano acompañamiento en el Andante, del *Concierto n.º 21*. La Filarmónica de Gran Canaria hizo al mando de Adrian Leaper una exultante versión del *Manfred* chaikovskiano, con detalles tan destacables como el bien trabajado arranque del último tiempo. Muy buena la lectura de la *Folia Dalmatiana* de Montsalvatge -admirables los solistas de la propia orquesta- y algo ayuna de poesía la muy correcta del *Preludio y muerte de Isolda* del *Tristán* wagneriano.

Lo mollar vino con la Orquesta de París y su director invitado para la ocasión, no otro que quien lo es emérito de la ONE, Rafael Frühbeck de Burgos, quien asume así el curioso compromiso de ser a la vez invitado y anfitrión -lo que habrá de repetir con la Filarmónica de Sevilla. La explicación es que acababa de dirigir el mismo programa en la capital francesa dentro del ciclo dedicado a Berlioz por la formación parisina -pero también estaban en él Tortelier, Dohnányi, Nelson y Norring-

ton. Pues muy bien. El caso es que la Orquesta de París, tras el brevísimo periodo Dohnányi y ante la llegada como nuevo titular de Christoph Eschenbach -lo que, en teoría, no es como para tirar cohetes- parece hallarse en buena forma: cuerda redonda, metal poderoso, *percusión disciplinada* y *maderas* todavía con ese sonido francés que a veces piensa uno si no estará extinguiéndose. Con esos mimbres acompañó Frühbeck con general buen criterio -magnífico en el recitativo de cierre-, aunque le faltara sutileza para subrayar algunas de las luminosas ideas berliozianas, a una estupenda Béatrice Uria-Monzon, que cantó maravillosamente *La muerte de Cleopatra* y que nos dejó conmovidos con unos últimos compases en grandísima actriz. El *Dafnis y Cloé* de Frühbeck fue memorable. Ya sabemos que la obra es pieza fundamental en su repertorio desde siempre -recordemos su extraordinaria grabación de hace ya bastantes años con la New Philharmonia- y que la domina hasta los menores detalles. Ahí estuvo la evocación del mundo primigenio, la luz, la naturaleza, la belleza, la danza, de la mano de una perfecta ordenación del material sonoro que alcanzó su culminación en una tercera parte asombrosa, con un amanecer modélico en la graduación expresiva y dinámica. Extraordinarios en sus intervenciones flauta, clarinete y corno inglés. Cum-

## EL PÉNDULO Y EL FOSO

**Madrid.** Teatro Monumental. 25-II-2000. Obras de Mozart, Stravinski y Schumann. Orquesta Sinfónica Radio Televisión Española. Director: Leopold Hager.

Leopold Hager es una de las pocas batutas de cierta entidad que dirige en el foso de la Staatsoper de Viena en los últimos años. Es un director de maneras algo academicistas (dicho no en mal sentido) y apegado a una tradición mozartiana que ha visto proliferar maestros en todos los niveles, desde Paumgartner hasta los actuales Graf o Hinreiner. Ello fue puesto de relieve en la efusiva *Haffner*, entendida como un Mozart *ben marcato*, en posesión de su habitual claridad, equilibrio y acuerdo entre las familias instrumentales. El Andante fue encarado con un tiempo básico -una joya de contrastes y modulaciones inesperadas hasta el momento mismo de su clausura-, le faltó, por ello mismo, algo de sorpresa y de levedad. Igor Stravinski tenía gustos musicales sorprendentes. *Falstaff*, la tormenta de *Rigoletto...*; y Chaikovski. En *El beso del bada* se fusiona con un puñado de melodías debidas a tan inspirado compositor -él, que rechazaba la *inspiración como tal*-, y lo que en grandes versiones románticas de la obra sonaba sobre todo a Chaikovski, con su feminidad mórbida, en una lectura actual como la de Hager parece prevalecer el factor stravinskiano, su rítmica cortante y metronómica, aunque la oreja melódica chaikovskiana no deje de asomar en momentos puntuales de este juego tan brillante.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

plió el Coro Nacional. Al maestro se le notaba bastante más feliz que cuando dirige a la ONE, cosa lógica, pero no debió haber incurrido en el mal gusto de añadir dos propinas -un pálido Intermezzo del acto III de *Carmen* y una brillantísima Farandole de *La arlesiana* de Bizet- a un programa tan bien resuelto por todos. Era el invitado, pero también el anfitrión de sí mismo, y no había por qué ofender innecesariamente a los de casa.

## LA TRANSIDA VOZ DEL ARROYO

**Madrid.** Teatro de la Zarzuela. 10-III-2000. VI Ciclo de Lied. Schubert, *Die schöne Müllerin D. 795*. Matthias Goerne, barítono; Eric Schneider, piano.

La voz de Goerne -y algo comentábamos en estas páginas el mes pasado- es corta y progresa mal por arriba: es dudoso que, a plenitud de emisión, pueda ir más allá de un fa o, como mucho, un sol agudo. Por otro lado, en el centro y sobre todo en el grave la emisión es por lo general engolada, la sonoridad se refuerza de forma espuria para conseguir una anchura, una robustez y una amplitud que no existen de natura. Por ello el timbre, no feo, pierde pureza y el color se oscurece disimulando una claridad de raíz. Pero, frente a ello y al hecho de que muy probablemente Goerne sea más un tenor corto que un barítono propiamente dicho, hemos de situar, incluso por encima, una expresividad musical de altos vuelos que convierten al cantante en uno de los máximos exponentes actuales de hoy día de los intérpretes de lied, en una línea continuadora de los grandes del pasado, Fischer-Dieskau, uno de sus maestros, en primer término.

*La bella molinera*, uno de los grandes ciclos schubertianos, tan inexcusablemente conectado con el posterior *Viaje de invierno*, como dice Luis Gago -autor de unas medidas traducciones- en sus esclarecedoras notas, es una excelente piedra de toque para un artista como Goerne, cuyo control dramático



Matthias Goerne

S. FOWLER

e intensidad lírica nos atrapó irremisiblemente a lo largo de la sesión. Las capacidades de matización del barítono son innumerables y su facilidad para regular sutilmente las dinámicas, para aplicar todas las variantes del falsete -en ocasiones porque, como se ha manifestado, la voz no le da para más- son innegables. Y así hubimos de aplaudir con ganas, por ejemplo, las oscilaciones del forte al piano realizadas en cada una de las cinco estrofas

de *Das Wandern*, nº 1 de la partitura; la sutileza de las apoyaturas y los cambios de humor en *Wobin?* (2); el dramatismo bien entendido en *Am Feiertag* (5) (fenomenal la transición de falsete a media voz y a voz plena en el último verso, "Allen eine gute Nacht"); el uso del suspiro expresivo en *Der Neugierige* (6), partitura que posee muy pocas indicaciones; la variedad otorgada a *De Müllers Blumen* (9), bien que siempre la misma a cada stanza; el virtuosismo desplegado en *Der Jäger* (14), llevado por cantante y pianista a *tempo* muy rápido; lo mismo que *Eifersucht und Stolz* (16), donde la voz se proyectó por fin con fuerza y vigor ("Sag' ihr": "dile"); el sentimiento mostrado en *Trocken Blumen* (18); el uso del falsete sutilmente modulado -voz del arroyo- en *Der Müller und der Bach* (19), donde quedó bien expresada la vocación del suicida; y, por fin, la bien dosificada pérdida de gas a cada estrofa del último número, *Des Baches Wiegenlied*, donde se hace realidad la partida hacia otro mundo liberador.

Excelente y sobre todo muy acoplada prestación desde el teclado del musical aunque no siempre infalible Schneider. Triunfo grande que no fue, correspondido, afortunadamente, con ningún bis. Habría sido un pecado tras lo escuchado.

Arturo Reverter

## EL TALENTO DE UNA DIVA

**Madrid.** Teatro Real. 28-II-00. Edita Gruberova, soprano. Páginas de Mozart, R. Strauss, Donizetti y Bellini, *Las bodas de Figaro*, *Lucio Silla*, *El burgués gentilbombre*, *Ariadne auf Naxos*, *I Capuleti e i Montecchi*, *I puritani*, *Maria di Roban* y *Anna Bolena*. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Friedrich Haider.

Con menos de un año desde su anterior presentación en el Real madrileño, regresa Gruberova para protagonizar otra triunfal velada operística. Lo hizo con un programa propio de sus primeros años de carrera (salvo *Anna Bolena*), lo cual es un mérito, si se tiene en cuenta que treinta años son suficientes para manifestar desgastes vocales, sobre todo en una soprano de sus características. Pese a ello, la acrobática aria de Giunia de *Lucio Silla* con la que se presentó, poco tuviera que ver con la lectura que grabó 25 años atrás. Gruberova sigue exhibiendo su sonido prodigioso, su poderoso volumen, su milagrosa extensión, un timbre soberanamente rico y comunicativo. Los defectos ya estaban, muchos, en la etapa profesional

de salida y, si se recuerdan, es sólo para constatar la astucia en cómo se los ventila: una forma de ligar no muy heterodoxa, unas medias voces que son una amalgama de notas fijas, sobregudos atacados escalonadamente (pero ¡qué riqueza cuando se sitúa en la nota!), debilidad del registro grave... Haider, buen acompañante y un músico de nivel, aunque a veces algo mates sus lecturas (en *La bodas*, por ejemplo), sobresalió sobre todo en los breves fragmentos de *El burgués gentilbombre*, preparándole orquestalmente los climas a la cantante, con una Sinfónica de Madrid que respondió con buen rendimiento. Gruberova lleva años haciendo bel canto italiano y están avalados sus logros por buena coloratura, registro y cierta y voluntario-

sa construcción dramática de sus personajes. Pero, a lo largo del recital, con momentos deslumbrantes en el *Vien diletto* de la Elvira belliniana o en la generosa primera propina, el *Regnava nel silenzio* de la Lucia donizettiana. Lo que mejor le quedó fue el gran momento solista de Zerbinetta en *Ariadne auf Naxos* (no es una audacia declarar que Gruberova ha sido la mejor intérprete del papel hasta hoy) y la segunda de las propinas (también ofrecida en el anterior recital) la deliciosa paginita de Adele en el segundo acto de *El murciélago*. Lo aquí escuchado fue magnífico, en la parte vocal y en la interpretativa, incluida una actitud corporal que transmitió totalmente la esencia de ambos fragmentos. Simplemente genial. Podrá deducirse, quizás, que la simpática soprano posee más talento cómico que trágico.

Fernando Fraga

# EL IMPOSIBLE IDEAL

**Madrid.** Teatro Real. 25-II-2000. Cristóbal Halffter, *Don Quijote*. Josep Miquel Ramón, Enrique Baquerizo, Emilio Sánchez, Arantxa Armentia, María Rodríguez, Santiago Sánchez Jericó. Coro y Orquesta Sinfónicos de Madrid. Director musical: Pedro Halffter Caro. Director de escena, escenógrafo, figurinista, iluminador: Herbert Wernicke.

El compositor hace una reflexión sobre la utopía en esta su muy ambiciosa primera ópera; y la conecta con la existencia y la necesidad del mito, la dialéctica permanente entre cultura y naturaleza, la percepción del tiempo, la intolerancia... No hay duda de que un planteamiento tan ambicioso ha perjudicado un tanto la unidad y la coherencia de la propuesta alejándola del hipotético ideal, por el que batallan incansables tanto Cervantes como su mito, Don Quijote. Halffter siempre ha dicho que tiene cierta renuencia a la utilización de un texto como base dramático-narrativa de una historia lírica, de una ópera propiamente dicha, en la que la palabra haya de poseer y defender su dimensión semántica. Tal vez este *Don Quijote* no sea una ópera, como incluso reconoce el propio autor. Quizás una cantata. El propio libreto de Andrés Amorós, rico en sugerencias pero muy abierto, cierra el paso a esta posibilidad. Es cierto que la música aglutina e interrelaciona, pero no termina de dotar de continuidad al todo.

Halffter ha dibujado con detallismo muy propio de él ese gran edificio y ha trabajado con su habitual eficiencia el material sonoro, recurriendo de vez en cuando a la utilización de aires antiguos, como el famoso extraído de las *Diferencias del caballero* de Cabezón, que sirven de soporte al primer monólogo de Cervantes, nada más abrirse la escena y tras un prelude de excelente factura, un misterioso crescendo ondulante y de disonancias bien trabajadas organizado sobre la nota la "que se varía, primero, por una diferenciación tímbrica y, segundo, por movimientos melismáticos ascendentes y descendentes." Luego las jácaras, las ensaladas de nuestro siglo de oro son usadas como base para levantar, entre episodios más ligeros y tranquilizadores, enormes y masivos frescos, en cuya edificación siempre ha sido diestro el compositor. Son instantes de aleatoriedad controlada, a modo de feroces cluster generalizados en los que, naturalmente, todo es confuso, tal es el -voluntario-

guirigay organizado. En todo caso, no se puede negar una fuerza telúrica a esas explosiones, defendidas por la aplicada y concedora dirección musical de Pedro Halffter. Es espléndida toda la parte final, en la que el compositor consigue un convincente clima onírico. Tras un estupendo dúo en canon -de relaciones interválicas muy estudiadas- entre el escritor y su criatura, se escucha un quejumbroso chelo -en escena- sobre el lecho orquestal antes de que vuelva la jácara y se inicie una sección abiertamente polifónica de notable ambigüedad sonora (por supuesto, no estamos ante una música tonal).

El cierre es muy poético y en él Halffter combina un elemento fijo -una campana- y otro móvil, el tutti orquestal, que evoluciona "desde una máxima densidad e intensidad hasta el mínimo audible".

No aporta Cristóbal Halffter proba-



Josep Miquel Ramón como Cervantes en *Don Quijote* de Cristóbal Halffter

blemente nada realmente nuevo a su lenguaje de sus últimos veinticinco años, en el que se dan cita pasajes microtonales simultaneados con una micropolifonía interna -que a Halbreich le re-

cuerdan vagamente la escritura de Ligeti- y abusa en algunos momentos de ciertos clichés, que promueven a veces pasajes de corte en exceso efectista, de un expresionismo algo trasnochado y exterior, pero logra una composición -de una hora y cincuenta minutos sin interrupción- que hay que aplaudir en lo esencial.

El espectáculo se beneficia de la delirante fantasía y conocimiento de la carpintería de Wernicke, que ha abierto vías desconocidas en un libreto ya de por sí muy abierto. Muy buena la idea de comenzar y concluir el espectáculo dejando ver la calle al otro lado del enorme escenario vacío, en donde dos tractores se afanan en la destrucción de libros; un símbolo de que una de las cosas que se nos cuentan -la paulatina destrucción de la cultura- es algo presente, actual, cotidiano. Magnífica imagen también la de la monumental pira de libros que preside casi toda la representación. Ciertos detalles pintorescos, como la almodovariana presencia de dos gigantescos zapatos femeninos, especie de gineceos, o la de una avioneta de la que desciende Don Quijote, dan color a la escena y le quitan crispación. Genial la forma en la que se produce la subida del hidalgo hacia unos hipotéticos cielos, colgado de un pegaso cuyas alas son dos plumas de ave, de las empleadas para escribir (el hidalgo, en bello simbolismo, blande un objeto similar en las luchas contra sus distintos enemigos): fantasmagórica manera de ilustrar una auténtica transubstanciación.

Doce jóvenes voces españolas, bajo las competentes órdenes de otro español, el ya citado Pedro Halffter, hijo del autor, han levantado el espectáculo, en el que son elementos decisivos los en esta oportunidad excelentes Coro y Orquesta Sinfónicos de Madrid, bien orientados por la batuta. Destaquemos ante todo al tenor Emilio Sánchez, que salvó valientemente su diabólica y un punto gratuita parte, cuajada de la bemoles y naturales y de sí bemoles agudos. Un canto tan crispado parece en principio ajeno a Sancho Panza. Los demás intérpretes cumplieron a satisfacción. Los dos barítonos, Ramón (Cervantes) y Baquerizo (Don Quijote), cantaron con mesura y propiedad y supieron dar dignidad a sus partes.

## UN LUGAR CON DUENDE

Un duende se ha perdido en el Madrid de los Austrias. Hay algunso que opinan que se ha escondido en los jardines, otros opinarán que se ha colado en el Senado, pero yo les diría que conviene mirar en el Restaurante Plaza Marina. Efectivamente, ese duende es el que ayuda a Alberto Azpillaga a elaborar platos tan distintos y originales como los que se sirven en el Restaurante Plaza Marina. Los lomos de dorada sobre compota de tomate y aceitunas negras, la crema de setas con bacon y langostinos o los medallones de rabo de toro sobre patatas panadera, todos ellos sublimes, son sólo un ejemplo.



Enfrente del Senado y a espaldas del Teatro Real, encontrará un lugar mágico donde la creatividad se mezcla con los ingredientes típicos de la cocina tradicional, un lugar donde la decoración, la buena mesa y un excelente ambiente convierten una simple cena en un espacio mágico y distinto, capaz de poner el mejor punto final a una noche inolvidable.

Fanny Somoza



### Restaurante Plaza Marina

Plaza de la Marina  
Española, 4  
Abierto todos los días  
Teléfono Reservas:  
91-5423895

# LEJOS DE LA PLENITUD

**Madrid.** Teatro Real. 21-III-2000. Strauss, *El caballero de la rosa*. Felicity Lott, Diana Montague, Isabel Rey, Günter Missenhardt, Hakan Hagegard. Coro de la Comunidad de Madrid. Director musical: García Navarro. Director de escena: Jonathan Miller. Escenografía: Peter Davison. Figurines: Sue Blane.

**D**er *Rosenkavalier* es una obra de plenitudes, una partitura de 1909-10 en muchos aspectos decadente e ilustrativa de una filosofía vital que acabará por dar sus frutos en las postreras *Cuatro últimas canciones* de 1948. Miller, tan amigo de traslaciones temporales en sus puestas en escena, ha llevado en este caso la acción al momento en el que la ópera fue escrita. La idea no es mala, aunque ello suponga perder gran parte del encanto, del sabor añejo y evocativo, bien que deba admitirse que tan anacrónicos son los vales en el XVIII como en el XX; sucede, sin embargo, que en esta moderna visión del regista londinense, con independencia de ello, se ha perdido también el espíritu, algo que la música -pese a todo- y los personajes, concebidos dentro de unos parámetros muy determinados, poseen en grado sumo y definitorio. Porque Miller, además, seguramente con el deseo de profundizar en el meollo humano, ha eliminado elementos decorativos: todo es muy austero, rectilíneo y casi deteriorado. Hay buen movimiento y la dirección de actores lleva el sello del director británico. Pero no se explican ciertas cosas, como la voluntaria renuncia al espacio en el tercer acto.

Ese espíritu, luminoso pero crepuscular, no se recoge tampoco en la dirección musical de un García Navarro que, en cualquier caso, rayó a un nivel muy estimable. Gobernó con autoridad, alcanzó instantes sonoros muy bellos -finales de los actos I y II-, fraseó con inteligencia las partes valsísticas -aunque abusando de los *tempi* en exceso premiosos-, apoyó bien a las voces, pero no acertó a explotar la riquísima tímbrica de la fabulosa orquestación, llena de mil y una luces, y ofreció unos preludios que, sobre todo el del tercer acto, resultaron más bien confusos y -en este caso- siatropellados. Y ello a pesar del buen nivel alcanzado por la Sinfónica de Ma-

drid. No supo el director -ovacionado en sus salidas frente a algunas muestras de desagrado- extraer todo el jugo al trío final, en el que las cantantes no se equilibraron a satisfacción y donde faltó el pulso -el mismo que ha de poseer la batuta, por ejemplo, en el crescendo postrero de *Muerte y transfiguración*- que pudiera proyectar la música hacia lo alto en ese extraño 3/4.

Lejos de plenitudes también, dentro de esta función de nivel medio, en el equipo vocal. La voz mejor situada, que mejor sonó con arreglo a los cánones, fue la de Hagegard, que hizo un espléndido Faninal. Lott (53 años), buena fraseadora, experta actriz, es sin embargo algo monótona, su voz es ahora opaca y corta (alcanza con muchas dificultades el si natural del trío) y resultó una Mariscala más bien pálida. Montague (47), Octavian de buena planta, de centro pastoso y atractivo, cantó convincentemente, pero anduvo corta de agudo. Rey, exquisita actriz, plasmó una Sophie en exceso delicada, demasiado soubrette y su voz ligera tuvo tendencia a calar en el sobreagudo.



Isabel Rey y Diana Montague en *El caballero de la rosa* en el Teatro Real

El bávaro Missenhardt, con 62 inviernos a sus espaldas, es una ruina vocal, sin apoyo, con trucos, con graves eructados -se comió una parte de su parlamento en el primer acto-, sin redondez. Nivel más que discreto en el resto. El joven Antonio Gandía -mal dirigido: su aria italiana es una parodia- lució bello timbre pero apretó mucho, sin adecuada proyección, en la zona alta.

Arturo Reverter

# THE RUBINSTEIN COLLECTION



## UNA VIDA PARA LA MÚSICA

RCA Red Seal rinde tributo al más grande pianista del siglo, con una lujosa colección de 94 volúmenes absolutamente extraordinaria. La Colección recoge exhaustivamente la carrera discográfica de Rubinstein e incluye 106 horas de música. Cada grabación, incluyendo aquellas que han sido previamente editadas en CD, han sido completamente restauradas y remasterizadas usando tecnología de 20 bits, mediante el sistema CEDAR de reducción de ruido y el novedoso sistema CELLO para grabaciones realizadas originalmente sobre cinta analógica.

### La Colección

- Nuevas notas escritas por un equipo de eminentes académicos y escritores, incluyendo a Harris Goldsmith, Donald Manildi y Harvey Sachs.
- Un lujoso estuche que reúne a los 82 volúmenes individuales y un libro de 380 páginas con artículos, ensayos y una detallada guía de las grabaciones.
- 706 grabaciones extraídas de 347 composiciones, que suman más de 106 horas de música.
- Contiene 5 GRABACIONES NUNCA EDITADAS anteriormente: *Concerto* de Saint Saëns, *Mouvement* de Debussy, *Prelude Op. 45* de Chopin, *Novellette* de Schumann y *Evocación* de Albéniz.

EDICION LIMITADA

09026-63000-2



BMG  
CLASSICS



## RENOVACIÓN Y CONTINUIDAD

**Madrid.** Auditorio Nacional. VIII Liceo de Cámara. 14 y 16-III-00. Cuarteto de Tokio. Obras de Haydn, Debussy, Shostakovich, Webern, Bartók y Ravel.

El Cuarteto de Tokio ha experimentado un nuevo cambio de componentes, con la incorporación del chelista británico Clive Greensmith; y sin embargo el conjunto mantiene su altísima calidad, realizando interpretaciones siempre irreprochables desde el punto de vista técnico y muchas veces fogosas. A su estilo se ha añadido, en todo caso, un punto de mayor efusividad aportado por el violinista Mikhail Kopelman. El primero de los dos conciertos ofrecidos contó con un equilibrado *Cuarteto Op. 77, n.º1* de Haydn, que sobresalió por la precisión rítmica y la fluidez del discurso. A su vez, el *Cuarteto* de Debussy mereció una recreación por completo extraordinaria. Sería larga la enumeración de los aciertos: la energía del primer tema del *Animé* de apertura, los detalles de color y fraseo, la sensualidad hiperepresiva del prodigioso tiempo lento, de cuidadísima dinámica, el relieve de las cuatro voces en toda la obra... El *Cuarteto n.º9* de Shostakovich representa una novedad muy interesante dentro del repertorio del Tokio que se debe obviamente a la presencia de



El Cuarteto de Tokio

Kopelman, antiguo primer violín del Cuarteto Borodin. Fue admirable el arco de tensión continua, que enlazó con naturalidad los movimientos enigmáticos o desolados del principio con los rasgos sardónicos (*Allegro* central) y un eléctrico final.

El segundo concierto contenía una

primera parte muy exigente, si bien el *Langsamer Satz* de Anton Webern es una muestra muy inmadura del arte de este autor. La programación de la obra no carece de interés, sólo ya como demostración de la escasa soltura del compositor dentro del idioma postromántico. Los miembros del Tokio realizaron una lectura muy musical de esta inconexa partitura. Históricamente, el conjunto ha sido siempre uno de los más destacados intérpretes de Bartók; su acercamiento al *Sexto Cuarteto* supuso un grado aún mayor de profundidad. Un denso y fatalista primer movimiento dio lugar a la mueca de la *Burlesca* -cuyo tema parece una risa siniestra-, para llevamos a un final que fue todo un descenso hacia la nada. El Liceo de Cámara contó en el pasado (18 de febrero de 1993) con una inolvidable versión del *Cuarteto* de Ravel a cargo del Alban Berg; la escuchada al Tokio, totalmente distinta, debe colocarse a idéntico nivel. Una recreación deslumbrante desde el fraseo casi irreal del segundo tema del tiempo de apertura, pasando por la precisión de los *pizzicati* del *Assez vif*, el lirismo y los asombrosos *pp* del lento y la fuerza rotunda del final.

E.M.M.

## TRAMO FINAL

**Madrid.** Auditorio Nacional. VIII Liceo de Cámara. 17 y 19-II-00. Lluís Claret, chelo; Josep Maria Colom, piano. Beethoven, *Sonatas y Variaciones*.

Las últimas sesiones del Liceo de Cámara dedicadas a su bloque beethoveniano principal de este curso estuvieron a cargo de dos intérpretes españoles. El dúo formado por Lluís Claret y Josep Maria Colom ha demostrado estar a similar altura que muchos de sus colegas extranjeros invitados al ciclo. Las dos sesiones con las sonatas y variaciones para chelo y piano de Beethoven evidenciaron el alto grado de cooperación camerística existente entre ambos. Claret es poseedor de un sonido carnoso y de extraordinaria calidez en el registro central; Colom plasmó un toque nítido y una línea cantable. Las visiones de las dos primeras sonatas tendieron más que a enmarcarlas en el clasicismo a conectarlas con el

mundo del período central. En la *Tercera*, se dieron instantes muy logrados, como el turbulento desarrollo del *Allegro* inicial o el vibrante *Scherzo*. El enigmático *Adagio* de la *Op. 102, n.º1* siguió a un titánico *Allegro vivace*. En la *Sonata n.º5* se dieron momentos de gran intensidad, sobre todo en el afectivo lento, pero la fuga final presentó algunos desajustes. Aunque las variaciones no sean composiciones de tanto alcance, los intérpretes consiguieron unas divertidas *Op. 66*, unas *WoO 46* impregnadas de gracia mozartiana y unas seductoras, a la par que interesantes por documentar la atracción de Beethoven por Haendel, *WoO 45*.



E.M.M.

Lluís Claret

RAFA MARTÍN

## COLOR RENACENTISTA

**Madrid.** San Jerónimo el Real. 24-II-00. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Hespèrion XXI. La Capella Reial de Catalunya. Director: Jordi Savall. *Mille Regretz: La canción del Emperador.*

Con motivo del quinto centenario del nacimiento del emperador Carlos V -y el mismo día que se cumplía tal hecho- la Sociedad Estatal encargada de la conmemoración de esta efeméride (y la ya pasada de su hijo, el rey Felipe) presentó en Madrid el concierto inaugural de una serie que se distribuirá por diversas localidades españolas. Desde luego, el que Savall y sus conjuntos fueran los encargados del acto inicial tenía mucho de simbólico, a la par que de reconocimiento de la labor realizada por el catalán en la defensa de estos repertorios. El programa era por otra parte arquetípico de la manera de hacer de Savall y aunque la relación con los hechos históricos recogidos en los epígrafes fuera más bien genérica en algunos casos, lo cierto es que las piezas seleccionadas suponían una elocuente muestra del arte sonoro practicado en Flandes, España e Italia en el siglo XVI. De otras músicas, como la josquiniana *Mille Regretz*, sí que conocemos su estrecha relación con la vida del emperador. La pésima acústica de los Jerónimos impidió

apreciar con total justicia el característico mundo tímbrico de Hespèrion XXI. Así y todo, algunas contribuciones fueron de calidad por demás evidente, como el trabajo de los extraordinarios instrumentistas de metal o las propias violas del grupo. De los cantantes, sobresalió el contratenor Carlos Mena. Dentro del amplio abanico, determinadas músicas parecieron entrar en mayor sintonía con los modos de hacer del director, caso de *Todos los bienes del mundo* de Enzina, las *Follas* de Ortiz o el fragmento de la ensalada *La Guerra* de Flecha; por el contrario -y sin tratarse en absoluto de interpretaciones desdeñables-, las peculiaridades de la manera sava-lliana de hacer la polifonía de Morales, sobre todo el uso de instrumen-



Jordi Savall

RAFA MARTÍN

tos, pueden ser objeto de debate.

E.M.M.

## NOVEDADES DE LO ANTIGUO

**Madrid.** Monasterio de las Descalzas reales. V Siglos de Oro. 15-III-00. Collegium Vocale. Director: Paul van Nevel. Obras de Desprez, Isaac, Gombert y otros.

A l frente del Collegium Vocale -en vez de su grupo habitual, el Huelgas Ensemble-, Paul van Nevel volvió a dar muestras de su profunda comprensión de las necesidades y el estilo de la polifonía renacentista. El programa articulaba diversas fechas de la vida del emperador Carlos V por medio de páginas magistrales, pertenecientes sobre todo a la escuela franco-flamenca; aparte de la mayor o menor vinculación de las músicas con los acontecimientos históricos, lo relevante fue la altísima calidad de las mismas y su infrecuente programación dentro del circuito habi-



Paul van Nevel

tual de conciertos. Aunque el Collegium Vocale presentaba tres -sopranos y contraltos- y cinco voces -tenores y bajos- por parte, las prestaciones res-

pondieron ciertamente a un canto de solista. Ello unido a la impecable afinación y la transparencia de texturas obtenidas redundaron en traducciones muy elocuentes de las piezas. Nevel se sirvió también del juego de distribución de las voces -y ocasionalmente cuatro trombones- y de los cambios de organización interna para obtener un colorido diferenciado de cada una. La especial delicadeza de *Absolve Quaesumus* de Desprez o la estilización del origen popular de *Amour partez* de Crecquillon deben recordarse; así como la musicalidad de *Heroum soboles* de Orlandus Lassus, abstraída de la exagerada oficialidad de su texto.

E.M.M.

## SECRETO A VOCES

**Sevilla.** Teatro de la Maestranza. Sala Manuel García. 16-II-2000. Wolf-Ferrari, *El secreto de Susanna*. A. Rodrigo, J.J. Frontal, V. Carretero. Quinteto de cuerda de la R.O. Sinfónica de Sevilla. Director musical y piano: G. Talbot. Director de escena: A. Panzavolta.

**SEVILLA** El último título de la microtemporada de óperas de cámara del siglo XX, *El secreto de Susanna*, 1909, ha sido un nuevo acierto. Tras dos obras de signo trágico: el *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, y *La voz humana*, de Poulenc, se agradecería una comedia divertida, irónica, y hoy saludablemente incorrecta, como es este elogio del tabaco, que ése es y no otro el secreto de la clandestina fumadora Susanna, extraordinariamente encarnada por una Ana Rodrigo, plétórica como actriz y cantante. Junto a ella, un apuesto Conde Gil: el barítono José Julián Frontal, de voz ancha y poderosa, que insufló vida a su personaje de marido que no soporta el humo, pero menos aún los celos, y que opta al final por fumar también para celebrar la reconciliación. En medio de la pareja, Sante, el criado, el cómplice, que se limita sólo a actuar, muy bien por cierto en la figura de Víctor Carretero. Una pieza de desenfadada intrascendencia



Ana Rodrigo y José Julián Frontal en *El secreto de Susanna*

GUILLERMO MENDO

que cuenta, sin embargo, con dos soportes básicos: un ingenioso libreto de Enrico Golisciani, muy basado en los equívocos, y una música refinada y expresiva, como la del italo-alemán Wolf-Ferrari, que aúna las dos grandes tradiciones de la lírica europea: la de Wagner y la de Verdi. La versión escuchada fue la del arreglo de Guarnieri para

quinteto de cuerda y piano. Talbot tocó y dirigió con oficio, aunque se esperaba más de la selecta cuerda. Escueta e inteligente, la dirección escénica. Un Buen *Secreto* éste en su conjunto, gracias sobre todo a dos voces jóvenes y en plenitud de facultades.

Jacobo Cortines

## MONOGRÁFICOS SOBRE LIGETI

**Sevilla.** Teatro Central. I-III-2000. Ciclo de Música Contemporánea. Obras de cámara de G. Ligeti. Ensemble Mosaik de Berlín. Director: J.M. Sánchez Verdú.

**D**e los diez conciertos programados en la quinta edición del Ciclo de Música Contemporánea, del 20 de febrero al 28 de abril, dos están dedicados a la obra de uno de los compositores más atractivos de nuestro tiempo: György Ligeti; el primero a su música de cámara (1-3); y el segundo, a su música para piano, que será interpretada por Pierre-Laurent Aimard (29-3).

La obra de Ligeti había sido objeto previamente de una conferencia por parte de Sánchez Verdú, autor asimismo de las muy esclarecedoras páginas de figuras en el programa. En la primera parte del monográfico camerístico el Ensemble -clarinete, flauta, oboe, trompa y fagot- interpretó las *Piezas para quinteto de viento* (1968), a las que el compositor definió como una "serie colorista de dibujos animados", de innovadora polifonía y extremo virtuosismo. Vino después un solo de clave de cuatro minutos de duración, *Continuum* (1968), cuyo carácter rítmico


de arpeggios en ambas manos, con superposiciones de *tempi*, lo emparenta con la música electrónica a la vez que crea en el oyente percepciones ilusorias. Fue una interpretación impecablemente mecánica, en el mejor sentido del término. No ocurrió lo mismo con el *Trío para violín, trompa y piano* (1982), donde a lo largo de sus más de veinte minutos afloraron algunas dificultades, en la trompa sobre todo, casi insalvables. El *Trío*, que es un homenaje a Brahms, desarrolla en sus cuatro movimientos un material germinal extraído de la *Sonata "Los adioses"* de Beethoven. El mismo Ligeti lo calificó de "conservador y postmoderno". En la segunda parte figuraba solamente el *Concierto de cámara para 13 instrumentistas* (1969-70), con Sánchez Verdú al frente del conjunto. Obra también de un extremo virtuosismo, por sus solimetrías y *politempi*, fue dirigida con una claridad que alcanzaba la transparencia. No hay duda de que es-

te joven director y compositor algecireño conoce muy a fondo y desde dentro la infinita riqueza de tan expresiva y matizada música.

Dentro de unas semanas tendremos la ocasión de adentrarnos en el universo sonoro del piano del maestro húngaro; desde la escrita en 1951 hasta la compuesta hace sólo unos meses. Dos monográficos éstos del Teatro Central que contribuirán a aproximar la figura de Ligeti a los oyentes sevillanos, muy minoritarios hasta el momento. Es de esperar que en otros centros, en el Teatro de la Maestranza sin ir más lejos, se programen otras dimensiones del compositor: su música para orquesta y su teatro musical. ¿Para cuándo en ese escenario *El gran macabro*? Los ciclos de música contemporánea del Teatro Central están cumpliendo una importantísima función; pero tampoco releguemos la música de nuestra época al gueto de un curso universitario de libre configuración. Esta música necesita también otros públicos.

J.C.





En abril Riccardo Chailly dirige  
" El Barbero de Sevilla "

05.04.00

ROSSINI: *El Barbero de Sevilla* (Acto 1)  
Con Bruce Ford, Alfonso Antonietti y  
Sonia Ganassi.

12.04.00

ROSSINI: *El Barbero de Sevilla* (Acto 2)

19.04.00

PUCCHINI: *Tosca* (Acto 1)  
Con Catherine Malfitano y Bryn Terfel.

26.04.00

PUCCHINI: *Tosca* (Acto 2 y 3)

El próximo mes de abril "Musica noche" nos ofrece, de la mano del director Riccardo Chailly, la mejor ópera italiana "El barbero de Sevilla", grabada en junio de 1999 en la Scala de Milán y "Tosca", interpretada por la extraordinaria Concertgebouw de Amsterdam, de la que Chailly es titular desde 1988. Sin duda dos oportunidades únicas para disfrutar de una de las mejores batutas contemporáneas.

Y también disponible en CANAL SATELITE DIGITAL

CANAL+ CANAL+ AZUL  
CANAL+ ROJO CANAL+ 16:9

epi.es  
Número tel. 902 20 15 15

CANAL+

# AÑO DE HOMENAJES

Seis conciertos celebrados entre el 22 de febrero y el 27 de marzo han configurado este año el programa de uno de los más antiguos festivales de música antigua de España, el de Sevilla, que, cuando estas líneas sean públicas, habrá cumplido su decimo-séptima edición, dedicada a conmemorar el 250 aniversario de la muerte de Bach y el quinto centenario del nacimiento del Emperador Carlos V. No sé yo quien se queje de la inclusión de música de Bach en la muestra, pero resulta al menos chocante que se le dediquen cuatro conciertos (no muy originales, dicho sea de paso) a quien ha sido el autor más interpretado en la historia del festival, cuando el año pasado Francisco Guerrero, posiblemente el más grande compositor sevillano de todos los tiempos, fue tristemente ninguneado en el cuarto centenario de su fallecimiento. Sólo una clase política insensible al arte de los sonidos y una absoluta falta de sentido crítico por parte de quienes deberían ejercer el control de la actividad pública pueden explicar una situación tan absurda. El Festival se abrió, de forma bastante atípica, con el violinista Dimitri Sitkovetski al frente de la NES (New European Strings) Chamber Orchestra, una agrupación de instrumentos modernos que, al parecer, se dedica a tocar las transcripciones que hace su director de grandes obras del repertorio universal. A los sevillanos nos tocó sufrir la preparación sobre las *Variaciones Goldberg* de Bach, un trabajo cuyo único interés parece ser el didáctico, derivado de la mayor facilidad para seguir las distintas voces y las fugas. Didáctica fue también la interpretación de los *Conciertos para violín BWV 1041 y 1042*, en este caso para enseñar cómo no se toca Bach: divismo del solista, vibrato de brocha gorda, acentos chatos, rubato a lo Chaikovski. En definitiva, ampuloso, plúmbeo e innecesario. El 1 de marzo, el Concerto Köln ofreció, pese a las audaces intenciones, versiones irregulares de los 6 *Conciertos de Brandemburgo*, con algunos momentos mágicos (Polonesa y Minueto del *Primer*, la cadencia de clave del *Quinto*, en admirable prestación de Gerald Hambitzer, el *Tercero* casi en su integridad) y otros perfectamente olvidables (un *Sexto* aburrido, un *Segundo* imrepresentable). Junto al clavecinista, destacó el violinista Andrea Keller y sobró el bastante poco refinado flautista Martin Sandhoff y el incapaz trompetista Hannes Kothe. Hubo que esperar a la actuación de la Akademie für Alte Musik



Antonio Florio

SERGIO GOGLIA

de Berlín, el 9 de marzo, para que la muestra subiera de manera clara su temperatura. Después de un *Concierto para violín y oboe BWV 1060* algo atropellado, los berlineses nos ofrecieron todo un recital de empaste, control, vigor rítmico, transparencia, matiz y emoción, de lo que se beneficiaron la *Suite-Obertura n.º1* y el *Brandemburgo n.º4* de Bach y dos sinfonías del segundo de sus hijos, Carl Philipp Emanuel. Tras las cálidas vibraciones transmitidas por los alemanes, ¿hay todavía quien se atreva a acusar a los músicos historicistas de frialdad? El 14 de marzo volvía la Capella della Pietà de' Turchini dirigida por Antonio Florio, después de su gran éxito del año pasado, y en este caso lo hacía con una ópera completa, *Li zite 'ngalera* de Leonardo Vinci. El conjunto napolitano volvió a conquistar a la audiencia hispalense, gracias a la dirección vigorosa, flexible y plena de matices de Florio; el empaste y brillantez del grupo instrumental y el más que competente equipo vocal que logró, además, con cuatro sillas colocadas en la parte derecha del escenario, una recreación teatral expresiva, llena de buen gusto y sentido del humor y cargada de reminiscencias de la comedia del arte. Fue el triunfo de la imaginación, la muestra de que sin medios también puede surgir la chispa de la ópera, porque la noche del 14 de marzo hubo en el Teatro Lope de Vega más teatro, más ópera que en muchas noches de carísimos y sofisticados estrenos en el Maestranza. Por razones del cierre de edición quedan sin comentario los conciertos del Collegium Vocale dirigido por Paul van Nevel en el Alcázar, con programa dedicado al V

## RIGOR Y MORBIDEZ

Sevilla. Teatro de la Maestranza. 15-1-2000. Ciclo de recitales líricos. Bo Skovhus, barítono; Helmut Deutsch, piano. Obras de Schumann, Schönberg, Schubert y Mahler.

Sevilla y su nueva melomanía dieron bochomosamente la espalda al barítono Bo Skovhus y dejaron el Teatro de la Maestranza medio vacío durante la actuación del estu-pendo cantante danés, quien, ante un auditorio en familia, prodigó con generosidad las maravillas que posibilita su diestro y bien gobernado instrumento vocal. De principio a fin, el recital fue una genuina exhibición de gran arte. Skovhus puso su saludable materia canora de barítono lírico con tintes tenoriles al servicio de un recital sabiamente trazado que vinculó -sin jamás confrontar- el romanticismo de Schubert y Schumann con el de sus últimos herederos: Mahler y Schönberg.

Fue en estos dos últimos compositores donde alcanzó las más altas cotas de profundidad psicológica y efusividad lírica. Estimulada por un acompañamiento pianístico absolutamente magistral de Helmut Deutsch, la firme y a un tiempo dúctil voz del barítono danés se adentró en las entrañas de esta música dolida, expresiva y palpante para explorar en la melodía y en su implícita belleza desde esa interiorizada sinceridad y falta de artificio que distingue a los más grandes artistas.

Los emotivos lieder de Schönberg y los siempre penetrantes *Rückertlieder* de Mahler fueron recreados en unas versiones cargadas de sutiles efectos vocales e introspectiva profundidad anímica. Sin mostrar la más mínima fisura vocal ni estética, Skovhus cargó de morbidez y sensualidad unas rigurosas lecturas que, también, se sintieron sopesadas y cabalmente equilibradas. A tanta virtud, a tanta belleza, el artista nato y enorme que habita en Bo Skovhus añadió un perfecto dominio del difícil protocolo del recital y una empática manera de ser y de estar.

Justo Romero

Centenario de Carlos V, y de Philip Pickett y sus grupos con la *Misa en si menor* de Bach.

Pablo J. Vayón

## UNA GRANDÍSIMA LIEDERLISTA

**Valencia.** Palau de la Música, 11-III-2000. Amanda Rocróft, soprano; Malcolm Martineau, piano. Obras de Schumann, Debussy, Wolf y Gurney.

**VALENCIA** La soprano británica Amanda Rocróft visitó Valencia en lo que sin duda constituye un momento de plenitud en su carrera artística. Junto al escocés Malcolm Martineau, acompañante siempre atento y sutil, la voz de la lírica sonó purísima, extensa, fresca, siempre timbrada, sin desniveles en un colorido excepcionalmente variado pero coherente en todos los registros. Además, la guiaba una insondable sensibilidad que no se permitió más alarde que la exquisitez expresiva de un canto fluido y natural. Nada se advirtió dejado al azar, sino que cada sílaba del texto (y cantó en tres idiomas), cada nota de la partitura reflejaron una elaborada preparación. Y tras el estudio técnico, la adecuación a cada estilo y compositor.

El programa fue muy bello y versátil. En *Amor y vida de mujer*, de Schumann, pudimos sentir los apuntes de exaltación, anhelo, alegría, felicidad, ternura, melancolía, resignación dolorosa. Las *Arietas olvidadas* de Debussy tuvieron la brumosa sensualidad que

siempre se espera del compositor francés. En la selección del *Cancionero español* de Wolf, tuvo un especial encanto el paso de la picardía característica de *A la sombra de mis cabellos* al clima de éxtasis y beatitud en *Cübre de flores*. Para el final, se reservaron cinco canciones del compositor y poeta inglés Ivor Gurney (1890-1937), de estilo apasionado, más influido por los *Lieder* alemanes que por el movimiento en torno a la canción popular que se produjo en la Inglaterra de su tiempo. A este interés fue tam-



Amanda Rocróft

WILFRIED HÖSL

bién ajeno Hubert Parry, autor de la segunda de las dos propinas (la primera, de Schumann) con que se prolongó el memorable recital. Se lo perdieron muchos: peor para ellos.

Alfredo Brotons Muñoz

## SITUACIONES POR CORREGIR

**Valencia.** Palau de la Música, 3-III-2000. Solistas, Coro y Orquesta de Valencia. Director: Andreas Mitsek. J. Strauss, *El murciélago*.

**E**n tiempo de carnaval y con las Fallas a la vuelta de la esquina, se programó en el Palau una versión en concierto de *El murciélago*. A última hora —muchos espectadores se enteraron segundos antes de que arrancara la obertura—, se cayó del cartel, por enfermedad, el contratenor berlinés Jochen Kowalski. La mezzosoprano que lo sustituyó estuvo vocal y escénicamente fatal, pero un accidente lo tiene cualquiera. De hecho, si el fracaso venía creciendo grande y robusto, era debido al aburrimiento que cundía como efecto sobre todo de que texto y acción se habían descuidado al máximo. Y en eso aparecieron, como únicas invitadas a la fiesta del segundo acto, dos virtuosas del micrófono y el altavoz como Conchita Bautista y Paloma San Basilio. Las reacciones dividieron al público en tres minorías casi iguales en número y una mayoría: respectivamente, los que abandonaron sus locali-

dades, los que silbaron, los que aplaudieron y los que sencillamente se mantuvieron en silencio.

La verdad es que producía pena oír y ver a los miembros del Coro de Valencia mimando palmas y fingiendo una alegría desmentida por el brazalete blanco con que se ataviaron y las octavillas que repartieron en el intermedio. El año pasado intervino en 44 programas diferentes, pero sus condiciones laborales se definen todavía por la temporalidad. Con el esfuerzo y los años de duro estudio que a cada uno de sus miembros y a los solistas les ha costado llegar al elevado nivel artístico en que se encuentran, ¿se imaginan lo que debieron de sentir al ver aparecer como estrellas a dos virtuosas del micrófono y el altavoz? "Los responsables de programación únicamente recogen los aplausos y éxitos pero nada hacen para mejorar la difícil situación de los cantantes", se leía en su texto. Al me-

nos esta vez no fue así: los aplausos del final eran exclusivamente para los artistas.

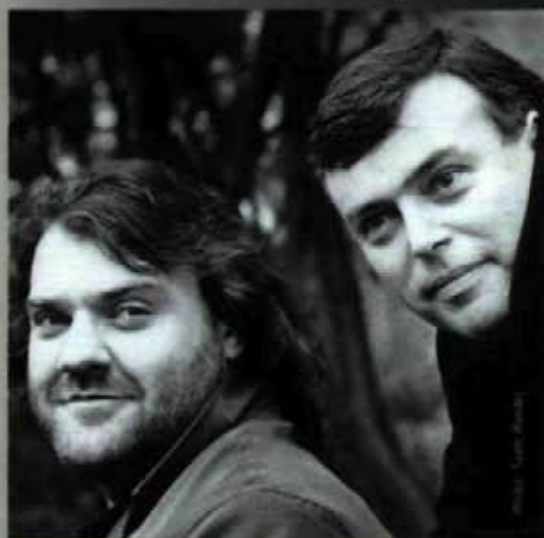
Lo único estimable en este espectáculo se redujo a la ratificación del tenor José Ferrero, las sopranos María José Riñón e Inmaculada Sampedro, los barítonos Carlos López y José Antonio López, el coro y la orquesta, como capaces de desempeñar un papel como poco dignísimo en cualquier contexto internacional.

En el Palau las situaciones de incomodidad cuando no —como ahora— de bochorno han menudeado tras las destituciones de Javier Casal como director del auditorio y de Justo Romero como secretario técnico de la Orquesta de Valencia, esta última a raíz del conflicto en torno al estreno de *Luna*, de José María Cano. Ramón Almazán, que los venía ejerciendo *de facto*, ocupa oficialmente ambos cargos desde el pasado uno de febrero. Urge que tome medidas correctoras.

A.B.M.

## Bryn Terfel Malcolm Martineau

Schumann · Liederkreis op.39



El largamente esperado álbum de Schumann se sitúa al lado de sus dos famosos discos de recitales grabados para Deutsche Grammophon, "An die Musik" de Schubert (0028944529425) y "El vagabundo" una selección de canciones inglesas (0028944594621).



**ROBERT SCHUMANN**  
Liederkreis op. 39  
Romanzas y baladas  
Bryn Terfel  
Malcolm Martineau  
CD 0028944704228



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

www.universalclassics.com

## UN MAHLER CHECO

Valencia. Palau de la Música, 7-III-2000. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vladimír Ashkenazi. Obras de Martinu y Mahler.



Vladimír Ashkenazi

CROWTHERS

Esta ocasión de las *Séptima Sinfonía* de Mahler dividió las opiniones de los espectadores entre el interés, la atención y el entusiasmo. Muchos manifestaron este último sentimiento, pero también los que se conmovieron por todo lo oído.

Ashkenazi, de gesto no tan bello como serio el concepto pero del que en cualquier caso salta a la vista un gran amor por su trabajo, dirigió una lectura concorde con lo que cabía esperar de una orquesta llamada a abanderar el movimiento de recuperación de autores como Mahler para la tradición bohemia, que es a la que primigeniamente pertenece. El, que no reconoce la existencia de estilos nacionales de interpretación, hizo un Mahler casi nacionalista.

La orquesta se mostró como un grupo conjuntadísimo. La cuerda se distinguió por su intensidad, profundidad y densidad, y los

vientos que no les fueron a la zaga en las mismas virtudes. Si acaso, se echó de menos un poco más de agudeza en ciertos contrastes y el matiz piano resultó prácticamente inexistente. En la primera *Nachtmusik* se olvidó que todas las noches no serán tormentosas pero sí, sin duda, oscuras. En la segunda, a la guitarra no se la oyó y a la mandolina en demasía.

Salvadas estas apreciaciones personales, esta sinfonía tuvo el mérito de sonar tan provocativa como cabe suponer que debió de sonarles a aquellos pragueños ante los que se estrenó en 1908. Ahora al menos lo que provocó fue una calurosa reacción general, extensiva a *Los frescos de Piero de la Francesca*, tríptico postimpresionista del checo reconocido como tal Bohuslav Martinu (1890-1959) que sirvió de oportuno prólogo.

Alfredo Brotons Muñoz

## UNA CIERTA DECEPCIÓN

**Valencia.** Palau de la Música de Valencia. 29-II-2000. Volkhard Steudo, violín; Tamás Varga, violonchelo; Gottlieb Wallisch, piano. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Giuseppe Sinopoli. Obras de Webern, Beethoven y R. Strauss.

La Filarmónica de Viena era de las escasas orquestas de primerísima talla mundial que aún no habían pasado por el Palau de la Música de Valencia. Sin embargo, aunque el público que abarrotaba la sala aplaudió mucho, al final era palpable un clima de cierta desilusión. En las inevitables comparaciones, Berlín, Múnich, Chicago, Los Angeles superaban a Viena en el particular escalafón de los asiduos a este auditorio. Las tres obras programadas —cuya coherencia descubría con agudeza Gonzalo Badenes en el programa de mano— recibieron una luz de matices siempre interesantes, pero sólo en contados pasajes realmente deslumbrantes.

Pocas de las veintitrés variaciones de que se compone la seminal *Passacaglia op. 1* de Anton Webern habían transcurrido cuando ya se adivinaba que uno de los máximos valores de que íbamos a disfrutar era la capacidad para que, por grandes que fueran los volúmenes, la compacidad de la imagen sonora no se resintiera: poca cosa por sí sola considerando el nombre de los músicos de que se trataba.

El *Triple Concierto* de Beethoven constituyó pretexto idóneo para presentar a tres solistas de excelencia tanto más admirable por la juventud con que la han conseguido. Sobre un acompañamiento que tuvo la virtud de serlo en el pleno sentido de la palabra y en el que únicamente muy al final se advirtieron algunos desajustes, Gottlieb Wallisch (Viena, 1978), Tamás Varga (Budapest, 1969), y Volkhard Steudo (Leipzig, 1971) hicieron auténtica música de cámara. Destacaron el violonchelista por su poético *cantabile* y el pianista por la perfección de su juego *lega-*



Giuseppe Sinopoli

*to-staccato*, pero también el violinista tuvo sus momentos, como aquel gallardo arranque del segundo episodio en el último movimiento.

En la segunda parte se interpretó el *Zaratustra* straussiano, sobre el que cabía augurar que, por encima de una ejecución impecable en lo técnico, un director como Giuseppe Sinopoli (Venecia, 1946) imprimiría un inconfundible sello personal. No fue así, sino una versión casi rutinaria, en la que se pudo gozar de tres *crescendi* calculados hasta lo más mínimo en intensidad y de texturas diáfanos: en los episodios titulados *De los transmundanos*, *Del gran anhelo* y *De la ciencia*. En *De las alegrías y pasiones* los metales sonaron fuera de cacho y en *El convaliente* sencillamente estuvieron fallones. *La canción del baile* contó, en cambio, con un formidable primer atril de violines.

En conclusión, se esperaba más tanto de la orquesta como de la batuta. Que finalmente lo más celebrado de la velada fuera la obertura de *La fuerza del destino* de Verdi, ofrecida como propina, resultó significativo.

A.B.M.

ensayo



Un pequeño catálogo a tener siempre en cuenta

## Esteban Sánchez: un Fauré que surge en libertad

Por primera vez en CD



## Un sugerente paseo entre acontecimientos nocturnos



EDICIONES SILENCIO PARA TODOS  
DIVERDIA - Mar González, 27 - 28010 Madrid  
Tel: 91 467 77 24 / Fax: 91 467 86 79  
e-mail: silencio@silencio.com

## EL CINE APOLO PRESENTA...

**Berlín.** Staatsoper Unter den Linden. 11-III-2000. Meyerbeer, *Robert le diable*. Jianyi Zhang, Marina Mescheriakova, Nelly Miricioiu, Kwangchul Youn, Stephan Rügamer. Director musical: Marc Minkowski. Director de escena: Georg Quander. Decorados y vestuario: Ruth Schaefer.

**BERLÍN** Después de la *Lulu* de Peter Mussbach y el *Cristóbal Colón* de Peter Greenaway, Georg Quander también ha utilizado en su nueva producción berlina de *Robert le diable* de Meyerbeer el medio cinematográfico, inventándose a un operador que trabaja en una sala de barrio en los años cincuenta y sueña con las aventuras de su héroe de pantalla. Si en la obertura aún se observaron acciones realistas, como la gente que llegaba tarde y era sentada por el acomodador o la colocación de la película en el proyector, pronto se solaparon los dos planos, al convertirse el operador en el protagonista que interviene en el film. Los decorados de Ruth Schaefer mostraban al principio un cine con las típicas paredes acolchadas de la época y varias filas de butacas, un bar y una máquina tragaperras en el vestíbulo; en el acto II, el dormitorio de Robert con carteles y un cuadro de la Virgen en la pared, y al final una mesa de hospital rodeada de biombos. El escenario estaba situado al fondo, tras una pantalla transparente donde actúan los personajes de la historia, lo que conllevaba extraordinarios problemas acústicos. A esto hay que añadir una dramaturgia muy confusa (superposición de fragmentos de película con ampliaciones del rostro de los cantantes). Hay momentos inconscientemente cómicos, como cuando Robert va a batirse en duelo con una triste escoba y un rollo de película, o el divertimento de los esclavos del príncipe de Granada durante el combate.

El acontecimiento de la velada no estuvo, obviamente, en el escenario, sino en el foso, donde Marc Minkowski insufló vida a la partitura (en una nueva edición crítica de la Sociedad Meyerbeer, en la que pudieron escucharse muchas partes inéditas), haciéndola tan vital, rítmicamente precisa y expresiva que puede hablarse de una lograda síntesis entre la experiencia del director historicista y una nueva lectura de la tradición de la *grand-opéra*. Por desgracia, los cantantes no cumplieron con estas premisas. En el papel titular, el tenor Jianyi Zhang se vio claramente vencido por las trampas de este exigente papel, con un luminoso timbre pero con muchos problemas en el agudo, faltándole sobre todo la ligereza,



Kwangchul Youn en *Robert le diable* de Meyerbeer

elegancia y poesía necesarias. Marina Mescheriakova fue una Alice de voz poderosa y algo gutural, además de estridente en el *forte*, aunque se redimió en el gran trío final con etéreos *piani* y una total entrega. Nelly Miricioiu como Isabelle mostró un tono oscuro y melancólico, aunque sonó demasiado madura para el papel, con agudos forzados y rígidos, si bien ofreció una versión interiorizada y muy musical de la célebre cavatina del acto IV. Kwangchul Youn, miembro de la compañía, aprovechó su gran oportunidad como Bertram (sustituía al anunciado Roberto Scanduzzi), con su voluminosa voz de bajo, oscura y muy personal, dando al papel un adecuado relieve en una brillante prestación que fue justamente valorada. En la balada de Raimbaut y en el dúo con Bertram, Stephan Rügamer gustó por su fresca voz tenoril. No tanto los comprimarios, con medios en muchos casos gastados. Aparte de algunas sopranos un tanto agrias, el coro tuvo una magnífica intervención. El compromiso del teatro hacia una obra tan exigente es sin duda meritorio, aunque los resultados, por desgracia, hayan sido dispares.

Bernd Hoppe

## ABEJAS EN BABILONIA

**Berlín.** Deutsche Oper. 26-II-2000. Verdi, *Nabucco*. Alexandru Agache, Susan Neves, Askar Abdrasakov, Marco Berti, Mariana Cioromila, Abbie Furmansky, Volker Horn. Director musical: Marcello Viotti. Director de escena: Hans Neuenfels. Decorados: Reinhard von der Thannen.

A l parecer, hoy en día apenas es posible montar una ópera sin miradas retrospectivas, recuerdos, visiones o acciones paralelas, como ha ocurrido en el nuevo *Nabucco* de la Deutsche Oper, en el que Hans Neuenfels se inventó a un joven llamado Frank Fröhkirch, que junto a su amiga Dagmar entraba casualmente en la representación de la ópera de Verdi



*Nabucco* de Verdi en la Deutsche Oper de Berlín

KRANICHPHOTO

y emitía comentarios sobre la obra o planteaba preguntas que son legibles para los espectadores sobre una pantalla por encima de la acción escénica. El joven es introducido en el juego y comparte el destino de los judíos perseguidos. Al principio es el criado de Abigail que en las coloraturas de su gran aria le hace cosquillas en la espalda con un plumero, luego uno de los brutales encapuchados que realizan la terrible castración del protagonista.

Hay imágenes vigorosas e impactantes, como la solemne entrada de los hebreos en su huida, y sobre todo en el célebre coro, en el que miran inmóviles hacia la sala iluminada y sobre

ellos pende la ropa de los muertos. Otras soluciones fueron absurdas y ridículas, como la cabaletta de Abigail asistida por sus vasallos vestidos de insectos, que saltaban al compás de la música. Cuando al demente Nabucco, con camisa de fuerza y corona de cartón, se le aparecen numerosos dobles -ciegos, encadenados, amordazados, decapitados-, Neuenfels cita una idea de Konwitschny en la controvertida *Princesa de las czardas* de Dresde. Totalmente fuera de quicio resultó el final, con unos jardineros como asesinos con las manos ensangrentadas, torturados y ajusticiados hebreos y una envejecida Abigail; sólo Zaccaria so-

brevive y sigue adelante con su corona de cartón.

Lamentablemente, la producción tampoco consiguió vencer en lo musical. Alexandru Agache, en el papel titular, mostró un timbre quebradizo, con frases entrecortadas y claramente superado por el papel; Askar Abdrasakov, con su color mate y de escaso volumen y su débil *mezza voce*, se mostró poco maduro para Zaccaria. Susan Neves se lanzó con imponente entrega al personaje de Abigail, con ricos graves y agudos algo estridentes.

El tono histórico de su voz resultó ideal, aunque la escena del adiós, cantada con gran intimismo, sorprendió por su capacidad para el canto lírico. Marco Berti cantó el Ismaele de modo no muy cultivado pero vigoroso. Catastrófica la Fenena de Mariana Cioromila, algo borrosa la Anna de Abbie Furmansky y enérgico el Abdallo de Volker Horn.

El coro estuvo equilibrado, y sólida la orquesta bajo la dirección de Marcello Viotti, que llevó la obra con brío, pero no ofreció una lectura muy personal de la partitura.

B.H.

## CON O SIN PELUCA

**Berlín.** Komische Oper. 18-II-2000. Mozart, *La clemenza di Tito*. Johannes Chum, Cornelia Salje, Christiane Oertel, Regina Schörg, Anna Korondi, Johannes Schmidt. Director musical: Yakov Kreizberg. Director de escena: Harry Kupfer. Decorados: Hans Schavermoch. Vestuario: Yan Tax.

En el nuevo montaje de *Tito* de Harry Kupfer, el telón -la célebre pintura de David en el Louvre, con la pomposa escena de la coronación- se hace transparente durante la obertura y deja ver un blanco paisaje urbano sobre un empinado suelo de mosaicos. Después, elementos arquitectónicos son transportados por decadentes cortesanos como si fuesen tartas, entre los cuales pueden reconocerse la puerta de Brandeburgo, Notre-Dame, el Big Ben y otros símbolos de grandes ciudades del mundo. La cima del absurdo en la dirección de actores, que, como a menudo en este teatro, se caracteriza por una frenética actividad y numerosas acciones en el suelo, fue el constante quitarse las pelucas en situaciones dramáticas, lo que produjo un inintencionado efecto cómico. Al igual que la mezcla de

estilos en los trajes, la concepción épica no se mantuvo consecuentemente, pues ya durante el lamento del pueblo, al final del primer acto, se mezclaron los espectadores con el coro. Y hubo un gran contraste estilístico entre la embarazosa y realista homosexualidad entre el emperador y su amigo Sesto y los dos rondos de Sesto y Vitellia, en los que los músicos de los instrumentos obligados aparecen con frac en escena como efecto de distanciamiento. El final muestra una irónica apoteosis, con Tito subido al trono con manto de armiño y una larga cola que se expandía a su alrededor como los tentáculos de un gigantesco pulpo, mientras sus fieles se escondían temerosos cuando los cortesanos, con uñas y garras, se apoderaban de las maquetas de los edificios.

En el papel titular, Johannes Chum

mostró un agradable timbre, con un generoso centro lírico y suficiente potencia en el centro. El ingrato vibrato en el agudo desapareció paulatinamente, aunque la esforzada coloratura hace dudar en cualquier caso de su adecuación al papel. Cornelia Salje como Sesto exhibió una voz de mezzo cálida y redonda, aunque hubiese estado más apropiada como Annio, en el que Christiane Oertel tuvo casi excesiva energía y cierta rigidez. Regina Schörg brindó una inocente Vitellia, con cultivados tonos líricos y apropiado virtuosismo, sin dar al personaje rasgos de histeria y vehemencia, mientras Anna Korondi confirió mucho carácter a Servilia. Muy entregados, como siempre, los solistas del coro, mientras la orquesta, bajo la dirección de Yakov Kreizberg, no siempre alcanzó la suficiente delicadeza. Su versión osciló entre un vibrante dramatismo y *tempi* demasiado lentos.

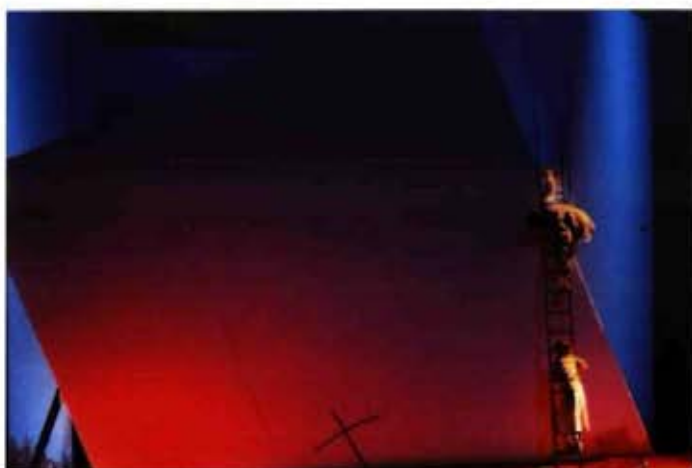
B.H.

## CASCANUECES EN EL SERRALLO

**Dresde.** Semperoper. 19-II-2000. Mozart, *El rapto en el serrallo*. Kathleen Cassello, Natalie Karl, Werner Gura, Günter Missenhardt, Carsten Süß, Ahmad Mesgarha. Director musical: John Fiore. Director de escena y decorados: Marco Arturo Marelli. Vestuario: Dagmar Niefind-Marelli.

**DRESDE** Muy fragmentario e indeciso en la concepción ha resultado el nuevo *Rapto en el serrallo* de Marco Arturo Marelli, que por enfermedad del director de escena llevó a término Jürgen Muck. En su abstracto decorado, con un cuadrado blanco en el centro, cuyas paredes se abrían o desplazaban, consiguió atractivos efectos de color y una luz muy atmosférica, mezclando tonos fuertes como un suelo de arena rojo y un fondo azul, ante el cual

los personajes aparecían a menudo como oscuras siluetas, produciendo imágenes de un bello efecto. También algunas ideas convencieron -como las flores blancas que Pedrillo quiere dar a Osmin como símbolo de paz y luego entierra, tras la brusca reprimenda del guardián del harén, o el último dúo entre Konstanze y Belmonte, con los dos medio enterrados en la arena como en una tumba. Los diálogos resultan muy espesos (en Blonde, además, con inútiles añadidos en inglés), y algunas ideas son metáforas de un teatro



El rapto en el serrallo de Mozart

ERWIN DÖRING

de director ya anticuadas (como la cuerda que une a los personajes en el cuarteto). Los elementos turcos eran tocados por jenizaros en escena, con sus instrumentos de percusión, ataviados como cascanueces orientales. Una escena de gran encanto fue la entrada de Selim al estilo de las marionetas sicilianas, como un teatro dentro del teatro. En su primer encuentro con Konstanze se muestra una espineta (símbolo de tolerancia, armonía y sensibilidad musical), que al final es quemada por un cigarrillo (el hundimiento del arte).

Con ello, la virtud y bondad del gobernante es puesta en duda, aun cuando Ahmad Mesgarha ya desde el comienzo había dado al personaje una mezcla de atracción erótica y colérico furor. Werner Gura como Belmonte sólo pudo plantarle cara en lo vocal, con una voz muy agradable y bien conducida, que dominó casi sin esfuerzo las altas exigencias del papel, con delicados *piani* y segura coloratura. Más intensa en lo escénico fue la Konstanze de Kathleen Cassello, aunque con agudos hirientes, esforzados *staccati* y un fuerte acento americano en los diálogos. Sólo en el aria *Traurigkeit* alcanzó acentos de

conmover dolor. Bastante pálido resultó el Osmin de Günter Missenhardt, sobre todo en los extremos de la tesitura. Simpático el Pedrillo de Carsten Süß, y con bonito timbre la Blonde de Natalie Karl, algo exagerada como actriz. Decepcionante la Staatskapelle bajo la dirección de John Fiore, quien alargó la obertura con *tempi* excesivamente lentos y no supo marcar con incisividad los aspectos guerreros y amenazadores de la partitura.

B.H.

## EL CIRCO DE LA DECADENCIA

**Munich.** Nationaltheater. 2-III-2000. Gounod, *Faust*. Marcelo Álvarez, John Tomlinson, Angela-Maria Blasi, Marita Knobel, Heidi Brunner. Directora musical: Simone Young. Director de escena: David Pountney. Decorados: Stefanos Lazaridis. Vestuario: Marie-Jeanne Lecca.

**MUNICH** Ciertamente, se puede convertir cualquier cosa en otra distinta en virtud de la piedra filosofal. Esto es lo que alquimistas como Fausto pensaron siglos atrás, pero lo que ni Goethe ni Gounod habrían imaginado nunca, y menos aún el mismo Fausto, sentimentalmente implicado en el asunto, es que esta ópera se pudiese transformar en la feria del ridículo por excelencia, en un desfile de marionetas, en el circo supremo de la decadencia. Si se lo propusieron, lo han conseguido: la piedra filosofal parece funcionar "para peor", es decir, lograr la transformación pero en sentido destructivo, dañino, empobrecedor de lo que

otros artistas han pensado.

No puede haber nada en contra de que, como es el caso de esta producción, Fausto se convierta, bajo el influjo de un Mefistófeles a lo Nosferatu pero más *showman*, en un *sunnyboy* californiano, o incluso de que Margarita asesine al recién nacido metiéndolo en un frigorífico (lo que fue abucheado por el público conservador y progresista con unanimidad incontestable), que los coros adquiriesen cierto sabor a musical americano o que la redención del eterno femenino pareciera emanar de un ardoroso club nocturno de mujeres alegres... pero todo eso son, como sabemos, tópicos de la rebeldía más barata y del éxito fácil de un sector de la moder-

nidad que desprestigia la calidad.

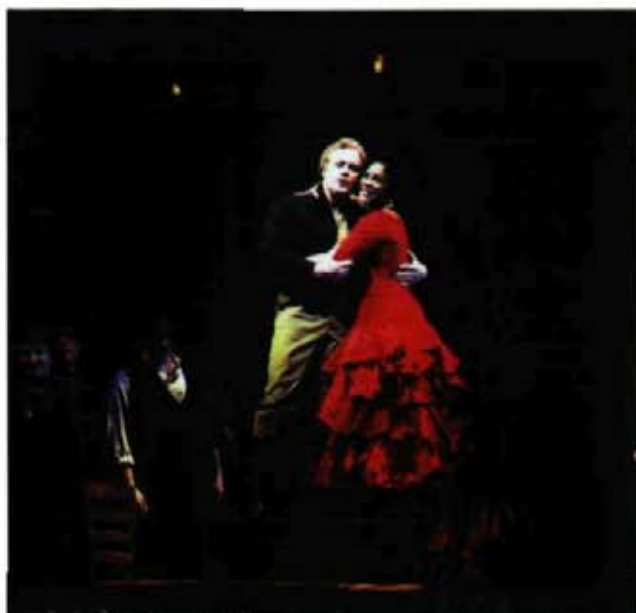
La versión musical fue lírica, en marcado contraste con lo que acaecía por todas partes de ese colorista y abigarrado circo. Simone Young fue una directora musical de calidad, que supo extraer de la orquesta acentos perfectos y un adecuado estilo francés sin recurrir nunca a fortísimos exagerados. El tenor argentino Marcelo Álvarez defendió el papel de Fausto con un timbre de excelente calidad en todos sus registros. John Tomlinson fue un Mefistófeles malévolamente expresivo en su registro medio. La Margarita de Angela-Maria Blasi mostró innecesarias brusquedades en los cambios de registro, teniendo mucho más brillo las voces de Marita Knobel como Marta y Heidi Brunner como Siebel.

Arthur Balder



## CONFUSA CARMEN

**Chicago.** Lyric Opera. 12-XII-2000. Bizet, *Carmen*. Denyce Graves, Richard Leech, Mark McCrory, Janice Watson. Director musical: Yoel Levi. Director de escena: John Copley. Decorados: Robin Don. Vestuario: Robert Perdziola.



Carmen en la Ópera de Chicago

DAN REST

**CHICAGO** La nueva producción de *Carmen* presentó un importante número de debuts en la Lyric Opera y fue excelente en lo musical, aunque visualmente un fracaso. Denyce Graves brindó una vigorosa y excitante Carmen: activa, manipuladora y muy sexy. Además, cantó el papel admirablemente, con tonos redondos, brillantes y maduros. Su rica voz de mezzo corrió sin fisuras a lo largo de todo el papel, y la música de Bizet le ofreció amplia oportunidad para desarrollar su imaginación musical y su talento artístico. Brillantemente vestida por el diseñador Robert Perdziola, y con un enérgico relieve dramático por parte del director escénico John Copley, ella fue el foco central de la función. Su Don José, el tenor Richard Leech, tuvo también una fuerte presencia. Cantó con mucho vigor y pasión, y se mostró claramente implicado en el drama. Su timbre claro y fresco le convirtió en una magnífica pareja para

Graves, e hizo de la romanza de la flor un momento particularmente elocuente. El Escamillo del bajo-baritono Mark McCrory fue apropiado de voz y estilo, pero le faltó impacto dramático. La soprano inglesa Janice Watson lució un tono opulento y notable musicalidad, así como un delicioso legato. Su dúo del primer acto con Don José estuvo impecablemente cantado, y el aria del tercer acto, bellamente fraseada. El director musical, Yoel Levi, plasmó unos concertantes claros y bien ensamblados, al tiempo que extrajo garra y fuerza dramática de la colorista partitura. Los problemas residieron en los decorados de Robin Don, con su inútil confusión de entradas y salidas, acopladas con una elevada área de acción (lo que exigió un equipo de figurantes extra para reforzar al coro), y totalmente desprovistos de color y atmósfera. Ni siquiera la reconocida creatividad del director de escena logró perfilar una producción coherente.

William Wentworth

## ÚLTIMOS LANZAMIENTOS

DECCA

**couperin**

trois leçons de ténèbres  
noël pour le jour de pâques  
motel de saint barthélemy  
magnificat  
Christophe Rousset, organo  
Les Talens Lyriques

1CD 00287 466 72628



**chausson:**

sinfonía en si bemol mayor,  
op.20; poema de l'amour et  
de la mer, op.17; poema, op.25  
Ch. Gullier, violin  
F. Le Toux, baritono  
Orquesta Sinfónica  
de Moscú  
Gilles Dutoit

1CD 00289 468 01025

**mahler**

sinfonía núm. 4  
«el sécul mayor»  
berg: 7 canciones de  
primavera, época  
Barbara Bonney, soprano  
Ricardo Chailly, director  
Orquesta  
Ricardo Chailly

1CD 00289 466 72020



**barbara bonney**

diamonds in the snow  
canciones escandinavas de  
gring, sibelius, stenhammar  
silven y sjoberg  
Barbara Bonney, soprano  
Arianna Papano, piano

1CD 00289 466 76226

## DIEZ AÑOS DE LA ÓPERA BASTILLA

**París.** Opéra de Paris-Bastille. 18-II-2000. Prokofiev, *Guerra y paz*. Nathan Gunn, Olga Guriakova, Margarita Mamsirova, Leonid Bomstein, Elena Obraztsova, Irina Rubtsova, Robert Brubaker, Elena Zarembo, Stefan Margita, Vladimir Matorin, Peter Sidhom, Anatoli Kocherga, Vassili Gerello. Director musical: Gary Bertini. Directora de escena: Francesca Zambello. Decorados: John Macfarlane. Vestuario: Nicky Gillibrand.

**PARÍS** Para celebrar los diez años de la Opéra-Bastille, Hugues Gall, su director, ha hecho las cosas a lo grande, a la medida del buque insignia de la Opéra de París. El teatro parisien se ha puesto su mira en una obra hasta ahora inédita en su repertorio, con un reparto babilónico y una duración excepcional -aunque amputada aquí en cuarenta minutos-, que quiere un presupuesto desorbitado y desaparecerá del repertorio en 2001, después de dos series de representaciones excepcionales. Este gran fresco militar-sentimental, con sus 72 personajes (66 de ellos cantados), a los que hay que añadir una gran cantidad de figurantes, inspirado en la novela homónima de León Tolstoi, ha llevado a la Opéra a vaciar sus arcas. Cada representación, con los 40 solistas reunidos para la ocasión (muchos de los papeles secundarios fueron confiados a los mismos cantantes) y una escenografía faraónica, cuesta 1,2 millones de francos (182.954,70 euros), en lugar de los 200.000 francos (30.492,40 euros) de una producción corriente...

Esta es, sin duda, la razón por la que esta obra se ha representado tan poco. En Francia, aparte de algún concierto organizado por Radio France, París sólo ha podido ver en escena *Guerra y paz* en una ocasión, en 1986,

en una gira de la Opéra de Sofía.

Después de una primera versión en 11 cuadros, estrenada en concierto el 7 de junio de 1945, Prokofiev añadió un cuadro más, y, para el estreno escénico, contempló el dividir la obra en dos veladas, *Paz y Guerra*, pero sólo la primera, con el añadido del cuadro precedente a la batalla del Moskova, se ofreció en el Teatro Maly de Leningrado el 12 de junio de 1946. Sólo dos años después de la muerte del compositor se

representó la obra completa en el Teatro Bolshoi de Moscú, el 15 de diciembre de 1959.

Si esta ambiciosa partitura no es la obra maestra de Prokofiev, ya que resulta demasiado larga (sobre todo en la primera parte, dominada por un académico vals que evoca demasiado sistemáticamente a Chaikovski, mientras la segunda parte está presidida por una orquestación hollywoodiense), la producción de Francesca Zambello combinó también aciertos y fallos. Los segundos estuvieron en la dirección de actores, casi inexistente, mientras los mayores logros se dieron en los grandes movimientos de masas y en las batallas, dignas de secuencias de películas de Abel Gance, explotando las posibilidades técnicas del escenario de la Bastilla. El reparto, en su mayoría eslavo, fue impresionante. Es difícil citar a todos los integrantes, pero al menos hay que resaltar el robusto Kutuzov de Anatoli Kocherga (por desgracia, muy forzado escénicamente en su gran monólogo), a los dos americanos, Nathan Gunn (Andrei) y Robert Brubaker (Pie-



*Guerra y paz* en la Opéra de la Bastille

ERIC MAHOUDEAU

re) y, sobre todo, la voz resplandecientemente juvenil de Olga Guriakova (Natasha), pero también la imperial presencia de Elena Obraztsova (Maria). Por último, la dirección de Gary Bertini, laboriosa y poco inspirada, pero sólida y atenta, lo que no le privó de desajustes felizmente superados por una orquesta de la Opéra en extraordinaria forma.

Bruno Serrou

## LUCES Y SOMBRAS

**París.** Théâtre des Champs-Élysées. 14-III-2000. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. Anne Sofie von Otter, Wolfgang Holzmair, Laurent Naouri, Hanna Schaer, Alain Vernhes. Coro de Radio France. Orquesta Nacional de Francia. Director: Bernard Haitink.

**D**esde septiembre de 1937, *Pelléas et Mélisande* es la obra emblemática de la Orquesta Nacional de Francia. Su fundador, D. E. Ingelbrecht, hizo de la obra de su amigo Debussy su caballo de batalla. Dos años después de su prestación en esta misma obra en la Opéra-Comique bajo la dirección de Georges Prêtre, la Nacional volvía a *Pelléas* en dos veladas extraordinarias en el Théâtre des Champs-Élysées, dirigida esta vez por Bernard Haitink. Las afinidades del gran director holandés aparecieron en plenitud en esta magnífica ejecución, toda ella teñida de luces y sombras, de una fluidez marina y una indefinible sensualidad, exaltando unos timbres extraordinariamente aterciopelados y sonoridades de una coloración milagrosa. Poeta de lo indecible, preciso y ligero a la vez, Haitink obtuvo de las cuerdas de la Nacional texturas de una indescriptible delicadeza y de toda la orquesta un tejido que llevó a la fusión total de todos los atries.

Para servir a esta visión de matices infinitos, Haitink tuvo a su disposición unos cantantes soberbios. Encabezando el reparto, una sublime Mélisande en Anne Sofie von Otter. La bella cantante sueca es la encarnación misma de la intangible heroína de Debussy y Maeterlinck, ilógica, naif y pura, con una voz que parecía venir de otro mundo, un increíble arte para el matiz, un inefable sentido del texto y una irreprochable articulación. Junto a ella, Laurent Naouri hizo un Golaud de una presencia ejemplar y un timbre de una amplitud admirablemente controlada, llevando a su personaje al límite de la neurosis, emocionante hasta en su brutalidad. Alain Vernhes fue un Arkel aún juvenil pero ya sabio, y Florence Couderc ofreció a Yniold una voz fresca y luminosa. Relativa decepción, en cambio, con el Pelléas de Wolfgang Holzmair, tenso e inquieto, que utilizó sus manos como para convencerse de la veracidad del papel, pero que en el cuarto se volvió trágico y sincero, y con la Geneviève de Hanna Schaer, con una voz extrañamente falta de cuerpo.

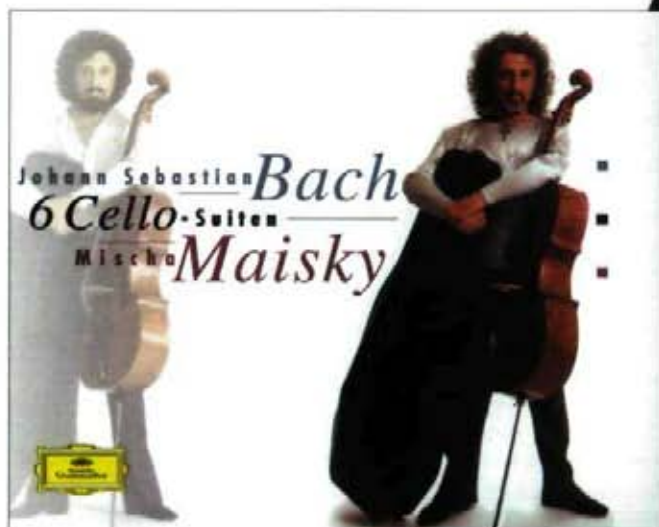
B.S.

New world-tour recording

*Bach*  
The *Cello* Suites  
Mischa *Maisky*

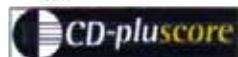


A UNIVERSAL MUSIC COMPANY



3CD 463 314-2  
(2 audio CDs & 1 CD-pluscore)

Con



Funciones adicionales para  
PC'S con lector de CD-Rom:

- Acceso a las partituras editadas por Mischa Maisky
- Un cursor para seguir la grabación y la partitura simultáneamente
- Las obras disponibles en archivos MIDI
- Artículos ilustrados sobre Maisky, las Suites y Bach

Necesidades del sistema:

PC (min. 486), min. 8 MB RAM, Windows 95/98  
Unidad de CD-ROM multisesión, tarjeta de sonido compatible MIDI



Foto: Sam Bardin

## TRES VOCES PARA STRAUSS

**Londres.** The Royal Opera. 20-III-2000. Strauss, *El caballero de la rosa*. Susan Graham, Renée Fleming, Franz Hawlata, Robbin Leggate, Leah-Marian Jones, Tito Beltrán, Donald Maxwell, Christine Schäfer. Director musical: Christian Thielemann. Directores de escena: John Schlesinger-Andrew Sinclair.

**LONDRES** La reposición de la veterana -1984, con Solti, Te Kanawa, Baltsa y Bonney- pero eficaz puesta en escena del tándem Schlesinger-Dudley-Bjornson se esperaba con ansia en Londres. En ella se daban citas que para muchos son, entre las voces que hoy triunfan, las ideales para los tres papeles principales que Strauss reservara a las mujeres en *El caballero de la rosa*. Y a fe que no defraudaron ninguna de las tres. Renée Fleming, que puede parecer en el primer acto -qué forma extraordinaria de cerrar su dúo del final con Octavian- una Mariscal demasado joven, nos convenció en el tercero de que, en efecto, los vientos del amor soplan ya de otro lado. Christine Schäfer es una Sophie deliciosa, al mismo tiempo recatada y con genio, que sabe de dónde procede y que hace de la perplejidad su arma expresiva. Susan Graham es el perfecto Octavian que, como si hubiera nacido para ser Quinquin, sabe ser arrogante cuando se encara con Ochs y vulnerable cuando, al fin, se enfrenta al amor que nunca podrá ser el de María Teresa. Las tres voces, jóvenes, frescas, resuelven con toda soltura cualquier problema técnico, estuendas de línea, inmejorables actrices, parecen sentirse herederas de una estirpe que ha de tener en ellas su continuación en los próximos años. Franz Hawlata, que actuó indispuerto pero sin que se notara, fue un Ochs demasado de una pieza, privando al personaje de cualquier asomo de esa cierta humanidad rústica que pudiera hacerle menos inequívocamente zafio. Donald Maxwell hizo un Faninal eficaz y Robbin Leggate, siempre buen actor, un Valzacchi tan intrigante como corresponde. Magnífico el tenor italiano de Tito Beltrán. La dirección orquestal de Christian Thielemann lució, tras un inicio algo pálido, una seguridad a prueba de bomba. Apoyó muy bien a los cantantes y se entregó a una lectura exactísima en la letra. Le faltó, sin embargo, espíritu, clase, elegancia - los valeses-, sabiduría para entender cuántas cosas se cruzan en este Strauss prodigioso. Aquí la orquesta no es la



El caballero de la rosa en el Covent Garden

base para el canto sino el canto mismo, es la voz que suma y resume todas las voces, es todo. Sin embargo, hay que apuntar en el haber del joven berlinés una estupenda realización del clímax del tercer acto, con un crescendo orquestal acompañando el "dich hab' ich lieb" irreprochable. Andrew Sinclair, que tomó el relevo del anterior trabajo de Schlesinger -recordemos: el director de *Billy el embustero*, *Cowboy de medianoche* y *Marathon Man*- condujo bien una escena a veces superpoblada en un montaje que ha resistido el paso del tiempo, aunque presente detalles de viejo teatro.

ASHMORE

Luis Suñén

## ÉXITO DE EQUIPO

**Londres.** English National Opera. 16-II-2000. Turnage, *The Silver Tassie*. Gerald Finley, Sarah Connolly, Vivian Tierney, David Kemspter. Director musical: Paul Daniel. Director de escena: Bill Bryden. Escenografía: William Dudley.

**D**e vez en cuando, si entras en un teatro diez minutos antes comenzar la representación, encuentras una atmósfera tan electrizante que sabes que no existe ninguna posibilidad de que la obra fracase.

Y así fue el ambiente del estreno de *The Silver Tassie*, una ópera compuesta en colaboración con el estudio de la English National Opera que le permitió a Mark Anthony Turnage el lujo de ensayar grandes fragmentos de la obra con el reparto y la orquesta y, algunas veces, rechazar actos enteros y empezar de nuevo.

Turnage es un compositor lento y meticuloso, probablemente la persona que mejor sabe manejar el timbre orquestal hoy en día. Su ópera anterior, *Greek*, fue concebida como una diatriba contra las desigualdades de la época Thatcher-Reagan. *The Silver Tassie*, que se remonta a la Primera Guerra Mundial, es una obra fallida de Sean O'Casey sobre los celos sexuales y deportivos entre dos soldados irlandeses.

Está modelada a gran escala. El primer acto se centra en un partido de fútbol. El segundo tiene lugar en las trincheras de Francia y consta de un responsorio parecido a un oratorio entre un falso profeta y los soldados. Hasta este momento, la ópera es casi estática y las razones del fracaso de

O'Casey son más que aparentes.

Pero la segunda mitad de la ópera reconstruye los materiales musicales de la primera parte en una conmovedora confrontación entre un soldado, jugador de fútbol, que ha perdido el uso de una pierna y otro que consigue la muchacha y la copa (o tassie). Toda la tensión de la ópera procede enteramente de la música, y Turnage se convirtió en el héroe de la noche. Algunos de sus recursos se los apropió abiertamente de Britten -*Peter Grimes* sobre todo-, pero la ópera es una construcción original y sin duda la novedad más fascinante que se ha visto en Gran Bretaña desde *Gauvain* de Birtwistle, estrenada hace casi una década.

Aunque el triunfo era de Turnage, la obra representó un magnífico esfuerzo de la compañía que funcionó como una piña. Paul Daniel, el director musical de la English National Opera, dirigió con tacto y pasión. Bill Bryden, el director de escena, hizo su trabajo discretamente, y los dos protagonistas, Gerald Finley y Leslie John-Flanagan, conmovían en todo momento. Pero si hubo alguien que entusiasmará al público, ese fue el veterano Gwynne Howell, el falso profeta.

Norman Lebrecht

# ORGÍA SONORA

**Bolonia.** Teatro Comunale. 19-III-2000. Strauss, *Salomé*. Susan Anthony, Hans-Joachim Ketelsen, Chris Merritt, Julia Juon, Matthias Klink. Director musical: Daniele Gatti. Director de escena, decorados y vestuario: Pier Luigi Pizzi.



Salomé de Strauss en el Comunale de Bolonia

PRIMO GNANI

**BOLONIA** Pier Luigi Pizzi planteó hace quince años, en el Teatro Romolo Valli de Reggio Emilia, una *Salomé* muy interesante por su planteamiento y muy bella plásticamente, que ha sido retomada en la actual temporada del Comunale boloñés demostrando una absoluta vigencia. Sobre un escenario único, dominado por una enorme superficie cóncava de color gris metalizado que asemeja un inmenso ojo o una especie de nave espacial, en el interior del cual se encuentra la cisterna del profeta. Una gran esfera plateada colgada del techo (que representa la Luna) termina de dar a toda la escenografía un aire irreal, en el que se desarrolla la tragedia de Salomé, una joven calva (en clara referencia a la versión de Lindsay Kemp) que pasa de una inocencia casi perversa, como Lulu cuando va vestida de Pierrot, a la abierta sensualidad de la mujer despechada, representada por un vestido de un rojo violento. Susan Anthony reflejó admirablemente la primera parte del personaje con un timbre y unas inflexiones casi añiadas y defendió bien la tremenda escena final, si bien aquí se echó en falta una voz de mayor cuerpo. Hans-Joachim Ketelsen delineó un Jochanaan rotundo, de una pieza, y Chris Merritt como Herodes añadió una nueva creación magistral a su ya larga galería de personajes, en una especie de Nerón excesivo a lo Peter Ustinov que no dejó ni una frase sin darle su plena intención. Julia Juon no le fue a la zaga en una Herodías depravada y altiva, formando entre los dos una pareja que casi robó el protagonismo al papel titular. Muy adecuados el Narraboth de Matthias Klink y el paje de Herodías de Ewa Marciniak, así como los pequeños papeles.

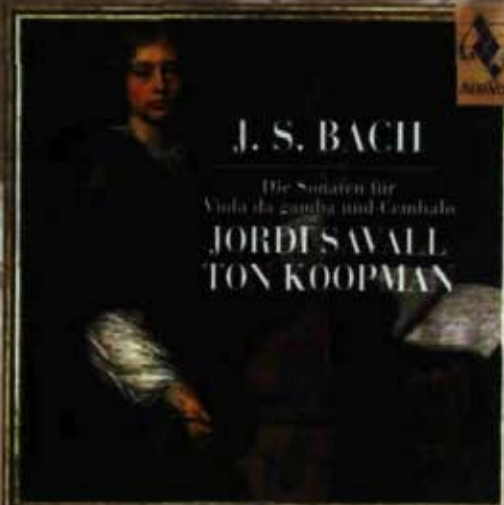
Daniele Gatti demostró su extraordinaria afinidad con esta música con una plasmación orquestal de primer orden, dando a la obra toda su dimensión sinfónica pero sin forzar en ningún momento a los cantantes, y resaltando los elementos más radicalmente modernos de la partitura. La orquesta del Comunale le respondió con absoluto entusiasmo, demostrando una vez más el excelente momento que ha alcanzado bajo el mando del maestro milanés.

Rafael Banús Irueta

## El reencuentro



La voz del intérprete



Ref. AV 9812 (1 CD)

25 años más tarde, la maestría, la libertad

**JORDI SAVALL**

Violas de gamba

**TON KOOPMAN**

Clave

Distribución exclusiva para España  
DIVERSEM - Ely Gussak, 27 - 28010 Madrid  
Tel.: 91 447 77 24 - Fax: 91 447 85 79  
www.diversem.com

ALIA VOX / Export Management  
Tel.: +32 2 646 79 50 - Fax: +32 2 646 94 49 - www.aliavox.com  
Tel.: 91 447 77 24 - Fax: 91 447 85 79  
www.aliavox.com



## CRÓNICAS SICILIANAS

**Palermo.** Teatro Massimo. 3-III-2000. Schoenberg, *Erwartung*. Anja Silja. Poulenc, *La voix humaine*. Raina Kabaivanska. Director musical: Stefan Anton Reck. Director de escena: Giorgio Barberio Corsetti.

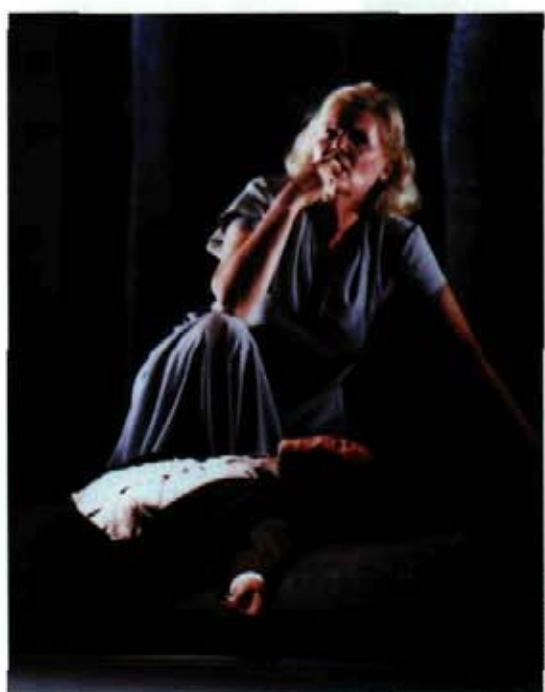
**Catania.** Teatro Massimo Bellini. 4-III-2000. Prokofiev, *El amor de las tres naranjas*. Keith Olsen, Didier Henry, Mario Luperi, Patrizia Orciani. Director musical: Yoram David. Director de escena: Gilbert Deflo. Decorados y vestuario: William Orlandi.

PALERMO  
CATANIA

Extraña pareja musical, por el absoluto contraste armónico, tonal y psicológico que los separa, la de Schoenberg y Poulenc. Extraña

pareja artística, por diferente vocalidad y repertorio en sus respectivas y gloriosas carreras, la de Anja Silja y Raina Kabaivanska. *Erwartung* es la espera trágica en el bosque del amante asesinado. *La voix humaine*, un monólogo surrealista y también irónico -el protagonista es el teléfono-. Ambas obras han constituido un cóctel explosivo por la presencia de las citadas damas. La primera es una intérprete especializada en las asperezas dramáticas, en los riscos vocales incluidos en la terrible partitura. La segunda debutaba un papel que le calza como un guante, donde sólo ha necesitado ser "la Kabaivanska" con su gran magisterio. Giorgio Barberio Corsetti ha respetado la fuerte personalidad de ambas mujeres, materializando las alucinaciones de Silja, que en cada árbol veía un amante, y ocultando una cámara de vídeo en el teléfono de Kabaivanska, cuya cara desfiguró en el sobrecogedor final de la pieza de Poulenc. Stefan Anton Reck logró de la orquesta palermitana un sonido de extrema limpieza y precisión. Éxito abrumador y teatro abarrotado.

La estimulante programación catanesa ha ofrecido una nueva producción de la obra maestra de Prokofiev *El amor de las tres naranjas*, ofrecida en versión francesa, lengua elegida por el autor para su estreno en la Ópera de Chicago en 1921. Sin embargo, como demostraron Abbado y Strehler en la inolvidable producción de la Scala a finales de los 70, es preferible teatralmente la versión italiana (tratándose, además, de la adaptación de un texto de Gozzi) para lograr una



Anja Silja en *Erwartung* de Schoenberg en Palermo

mayor participación del público y de los intérpretes, destacando la impactante Fata Morgana de Patrizia Orciani, el sonoro Mago Celio de Mario Luperi, el volátil Truffaldino de Aldo Orsolini, el malvado Leandro de Marco Camastra y la hilarante cocinera de Aurio Tomicich, sin olvidar las sobresalientes intervenciones de Didier Henry como Pantalone y Farfarello, Keith Olsen en el Príncipe disfrazado de Pierrot y el Rey de Copas de Michael Ryssov, de resonancias wagnerianas.

La puesta en escena de Gilbert Deflo ha insistido en el aspecto cabaretero, estilo años 20, que funciona bien en las situaciones de grotesco desenfadado, pero menos en los momentos exquisitamente líricos, que también los hay. Un hallazgo fue la esquemática escenografía fija (un esqueleto de andamios) y el fantasioso vestuario de William Orlandi, aunque el mérito principal se debió a la exuberante dirección de Yoram David (con mención especial al coro, dirigido por Tiziana Carlini), premiada con prolongados aplausos.

Andrea Merli

MÁS TESOROS  
NAPOLITANOS

**Nápoles.** Teatro de Corte del Palacio Real. 20-II-2000. Latilla, *La finta cameriera*. Roberta Invernizzi, Giuseppe Naviglio, Giuseppe Di Vittorio, Cinzia Rizzone. Capella de Turchini. Director musical: Antonio Florio. Director de escena: Giuseppe Di Vittorio.

**NÁPOLES** Con ocasión de la temporada musical del Centro di Musica Antica de Turchini, se ha escuchado *La finta cameriera* di Gaetano Latilla, compositor hoy prácticamente desconocido, pero que en su época participó, justamente con esta ópera, en la celeberrima *querelle des bouffons* parisiense urdida por los enciclopedistas que cambiaría la suerte del melodrama. Latilla compuso su farsa en 1738, sobre un libreto de Giovanni Barlocchi, en Roma, donde trabajaba como maestro de capilla en Santa María la Mayor; el argumento trata del habitual enredo amoroso, condimentado por transformaciones y malentendidos. La "criada fingida" sería Giocondo, que cambia de identidad para casarse con la bella Erosmina, a la que su viejo y tonto padre, Pancrazio, quiere entregar a Don Calascione, para poder a su vez quedarse libre y casarse con la criada. Antonio Florio y su grupo han presentado la versión veneciana de 1743, con una *mise en espace* a cargo de Giuseppe Di Vittorio que permitía, mediante el uso de pocos pero bien escogidos elementos escénicos (un sofá, un biombo, una silla) crear los diferentes ambientes. La calidad de la música de Latilla es tal que casi no hace falta asociarla a imágenes para apreciar su irresistible comicidad. Lo más fascinante es, sobre todo, la fantasía instrumental del compositor, la calidad de su escritura orquestal, la gracia cautivadora y nunca vulgar de sus melodías, logrando dos horas y media de auténtica diversión. La lectura de Antonio Florio impresionó por la pasión, el amor y el respeto que el maestro evidencia por esta partitura, dando a cada nota el peso y los colores justos. En el numeroso reparto destacaron la estupenda Roberta Invernizzi (Giocondo), los irresistibles Giuseppe Naviglio (Don Calascione) y Giuseppe Di Vittorio (Dorina) y la prometidora Cinzia Rizzone (Bettina).

Carmelo Di Gennaro

# LA TOSCA DE MUTI

Milán. Teatro alla Scala. 18-III-2000. Puccini. *Tosca*. Giovanna Casolla, Salvatore Licitra, Juan Pons, Ernesto Gavazzi, Alfredo Mariotti. Director musical: Riccardo Muti. Director de escena: Luca Ronconi. Decorados: Margherita Palli.



ANDREA TAMONI

Tosca de Puccini en La Scala de Milán

**MILÁN** Para conmemorar el centenario de *Tosca*, la Scala ha repuesto la producción de 1997 debida a Luca Ronconi y estrenada por Semion Bichkov, pero confiando la dirección musical a Riccardo Muti, quien interpretaba así su primera *Tosca* en un teatro (después de hacerla en concierto en Filadelfia) y su segundo título pucciniano después de la *Manon Lescaut* del 98. Y ha sido precisamente su lectura el punto más interesante de esta producción. Una dirección cuidada hasta en el más mínimo matiz, destilando de la partitura sonoridades prácticamente desconocidas, resaltando los colores sombríos (con una presencia casi ominosa de la cuerda grave y de los vientos) y con momentos antológicos como el final del acto II, planteado como una siniestra marcha fúnebre, o el amanecer romano del III, de un insuperable lirismo, sobre el que se alzó con un profundo sentido dramático el tema del adiós a la vida. Magnífica fue también la manera de construir el *Te Deum*, con una extraordinaria atención a todos los planos, así como la tensión creada en el enfrentamiento entre Tosca y Scarpia del acto II. La orquesta de la Scala respondió a las exigencias del maestro napolitano con una absoluta entrega, ofreciendo una inusitada paleta de colores.

Posiblemente en el aspecto vocal, el coliseo milanés podía haber reunido un elenco más a la altura de las circunstancias, aunque el terceto protagonista se mantuvo a un honroso nivel. Giovanna Casolla es una Tosca un poco a la antigua usanza en cuanto a gestos y disposición vocal, pero es una artista de raza y confirió autenticidad al personaje, con agudos autoritarios y mucho temperamento. El joven tenor Salvatore Licitra confía tal vez en exceso en unos medios vocales generosos, a los que aún debe acompañar un fraseo más elaborado. El Scarpia de Juan Pons no es en absoluto maléfico, pero su presencia escénica es innegable, y resulta un placer escuchar unos medios tan sanos y plétóricos en este papel. Muy acertados los comprimarios, entre los que destacaron el Spoletta del siempre eficaz Ernesto Gavazzi y el Sacristán del venerable Alfredo Mariotti.

La producción de Ronconi (realizada en este caso por Lorenza Cantini) juega descaradamente la baza del melodrama, con unos decorados de un barroquismo un tanto agobiante, acentuado por unos elementos escénicos fragmentados y situados en diferentes perspectivas. Pero, en suma, ésta fue la *Tosca* de Muti, y una notable contribución del teatro milanés al centenario de la obra.

R.B.I.

PHILIPS

Classics

## ÚLTIMOS LANZAMIENTOS

**beethoven**  
los 5 conciertos para piano  
Mitsuko Uchida, piano  
Royal Concertgebouw  
Orchestra Symphonie-  
orchester des  
Bayrischen Rundfunks  
Kurt Sanderling

3CD 00299 464 14224



**mozart**  
sonatas para piano  
kv 330, dv331 y kv570;  
rondo en la  
menor kv511  
Alfred Brendel, piano  
1CD 00289 462 90323



**bartók**  
obra para piano solo;  
10 piezas fáciles, bb51;  
3 burlas, op.36, bb55;  
7 esbozos, bb54, etc.  
Zoltán Kocsis, piano  
1CD 00289 462 90224



**mozart:**  
sinfonías nos. 29  
k201/186; núm. 33,  
k319 y núm. 34 k338  
Orquesta Filarmónica  
de Viena  
Riccardo Muti  
1CD 00289462 90620

A Universal music company

www.philips.com

# DE ERROR EN ERROR

**Zurich.** Opernhaus. 3-III-2000. Mozart, *Così fan tutte*. C. Bartoli, L. Nikiteanu, A. Baltza, R. Sacca, O. Widmer y C. Chausson. Coro y Orquesta de la Ópera de Zurich. Director musical: N. Harnoncourt. Director de escena: Jurgen Flimm. Escenografía: Erich Wonder.

**ZURICH** Nikolaus Harnoncourt y Jurgen Flimm han rubricado con un más que discreto *Così fan tutte* su proyecto de renovación de la *Trilogía Mozart-Da Ponte*, que les encargó la Ópera de Zurich, a partir de la temporada 95/96, y que debía sustituir aquella otra *trilogía*, mucho más lúcida y lucida, del genial Jean-Pierre Ponnelle, con el propio maestro berlinés en el foso.

Flimm, que se ha convertido en los últimos años en uno de los *registas* más cotizados de la escena europea [la nueva *Tetralogía* de Bayreuth, que se estrenará este próximo verano, lleva su firma], resulta a veces un tanto banal y frívolo. Después de haber visto a lo largo de los últimos diez años algunos de sus trabajos operísticos -*Alcina*, *El murciélago*, *La perichole* y *Fidelio* en Zurich; sus primeros montajes de *Bodas* y *Così* en Amsterdam; y la *Poppea* de Monteverdi en Salzburgo- a uno le queda la sensación -quizás equivocada- de que el director alemán deja demasiados cabos sueltos en sus planteamientos. Por otro lado, Flimm es uno de esos directores que dejan una gran libertad al intérprete. A veces tanta que son ellos mismos los que se montan sus propias escenas y el conjunto pierde consistencia. Algo de esto ha ocurrido en el presente *Così*.

Con Flimm hay siempre destellos de genialidad, pero falta el rigor conceptual y unitario de otros colegas tales como Wernicke, Mussbach, Bondy o Stein.

En su día ya comentábamos que ninguno de los otros dos títulos mozartianos de Zurich habían llegado a ser del todo convincentes, aunque sí se podían destacar algunos hallazgos interesantes en el planteamiento escénico de Flimm [ver en SCHERZO nº102, pág. 43 la crítica de *Las bodas de Figaro* y en el nº 133 págs. 48-49 la de *Don Giovanni*]. En el caso de este *Così fan tutte* las cosas han ido a peor. La vaguedad de ideas y la falta de un planteamiento mínimamente coherente de la obra han sido los dos aspectos que han presidido el último trabajo escénico del señor Flimm. La ópera arrancaba, en lugar de

una terraza de un café napolitano, en un aula universitaria en la que Don Alfonso ejercía de viejo docente. Ese camino hubiera sido interesante de haber continuado por ahí, aunque fuese poco original, ya que copiaba descaradamente la idea del insólito *Lobengrin* de Peter Konwitschny. A partir de ahí el discurso escénico continuó por una especie de caos organizado. Poco o nada ayudaron los decorados, a base de telones pintados, francamente feos, obra del otras veces excelente escenógrafo Erich Wonder. En ellos se podía ver desde una gigantesca ola que se paseaba sin sentido de un extremo al otro del escenario, durante el primer dúo de Fiordiligi y Dorabella, hasta el exótico zoológico en medio de un desierto nevado en el que ubicó la escena final del banquete nupcial. Entre tanto, la acción se situaba en una especie de garaje náutico con luz crepuscular, en un decorado con fondo desértico o en un antro cerrado lleno de velas repartidas por el suelo con una iluminación más bien discotequera a base de rojos e intensos azules (*Per pietà* de Fiordiligi). En fin, una muestra de sandeces que deberían hacer reflexionar muy seriamente al público y a la crítica sobre la necesidad de aguantar los caprichos y las banalidades de los directores de escena actuales.

En el terreno musical las cosas andu-

algo nuevo. Su visión es tan personal que a veces el oyente podrá estar de acuerdo o no, pero nunca permanecerá indiferente. Harnoncourt subraya de forma muy especial el juego constante que mantienen durante toda la ópera las maderas con las voces a través de un magistral empleo de los *staccati* y los *legati*. Hubo momentos maravillosos como el sensacional quinteto del primer acto, llevado con un mimo y una musicalidad al borde de lo terrenal o el delicadísimo acompañamiento de la orquesta y el clarinete en el *Per pietà* de Fiordiligi. Muy interesante también el planteamiento agógico del terzetto *Soave sia al vento*, concebido mucho más ligero que de costumbre, es decir como un *andante alla breve*, para que el bajo no se ahogue. En fin serían innumerables los detalles y el espacio no da para más.

En la elección de las voces hubo un error de partida imperdonable al juntar tres mezzos en un mismo reparto. Los timbres de la rumana Liliana Nikiteanu (Dorabella) y de la italiana Cecilia Bartoli (Fiordiligi) son muy similares entre sí, por lo que no funcionó ni el empuje vocal tan necesario en sus respectivos dúos, que se encuentran entre lo más logrado de la obra, ni el imprescindible equilibrio de los concertantes. Individualmente estuvieron estupendas las dos hermanas, sobre todo la Bartoli, que hizo un ejercicio vocal sin precedentes, cantó con un gusto exquisito y por primera vez oímos en vivo todas las notas que tiene escritas la peliaguda

parte de Fiordiligi. Tuvo un éxito memorable. Agnes Baltza, por el contrario, fue una Despina tosca, gritona y fuera de estilo. Fue otro gran error contar con ella para este *Così*. Carlos Chausson, más comedido en lo escénico que de costumbre, bordó su Don Alfonso y fue el mejor de los tres hombres. El tenor Roberto Sacca aguantó el tipo en general con discreción, aunque estuvo muy desigual en sus dos arias. El tercer error de Harnoncourt fue aceptar la inclusión del barítono suizo Oliver Widmer en el reparto, un cantante de la casa que no se

encuentra a la altura de sus colegas de reparto ni de la Ópera de Zurich. En fin, el cuarto y gran error fue dejarle a Flimm que hiciera lo que le diera la real gana.



*Così fan tutte* en la Ópera de Zurich

OLI RUST

vieron afortunadamente mucho mejor, sobre todo gracias al delicado trabajo de orfebrería que Harnoncourt hizo desde la orquesta. El director alemán nos descubre las obras, mil veces oídas, y hace que tengamos la sensación de estar ante



# Conciertos

## Programa especial Carlos V

Un recorrido musical a través de los viajes de Carlos V

### "Carolus"

Honor, Guerra y Paz

CAPELLA - Coro CONCERTO - Orquesta CONSORT - Solistas



ERIK VAN NEVEL



25 AÑOS DE EXPERIENCIA EN MUSICA ANTIGUA

Representante exclusivo en España y Portugal  
arte música

Producciones DISCANTUS S.L.

Gran Vía, 800C, 215-216 Madrid (España)

Tel.: (+34) 91 541 96 42 Fax: (+34) 91 541 84 70

E-mail: [concerts@artemusica.com](mailto:concerts@artemusica.com)



Contrataciones

Agencia de Conciertos



Distribución exclusiva para España  
DISTRIB. El Compañero, S. - 28019 Madrid  
Tel: 913 11 71 Fax: 913 11 89 35  
E-mail: [distribucion@com.es](mailto:distribucion@com.es)

# MISCHA MAISKI

## EL CHELISTA MÁS AFORTUNADO DEL MUNDO

Las imágenes que surgen en una conversación con el chelista Mischa Maiski (Riga, Latvia, 1948), pueden ser procesadas como secuencias cinematográficas, entre el *thriller* y el más truculento documental. Maiski es un caballero andante vestido por Issey Miyake. Un agridulce fabulador, que aligera la carga dramática del relato sacando de la manga un chiste sobre sus compatriotas judíos, teñido de especial acidez cuando el escenario es Rusia. "¿Qué sería Moscú, si las chinches se convirtiesen en luciérnagas?", pregunta. Para, tras los obligados segundos de transición, dar respuesta al galimatías: "¡Las Vegas!", dice con una aparatosa sonrisa de complicidad, que intenta ocultar los recuerdos más amargos de las primeras andaduras de este Quijote, representante en el 2000 de Bach en la tierra.

**S** CHERZO.- *¿Le han propuesto alguna vez hacer una película de su vida?*

MISCHA MAISKI.- Ya está hecha. La filmaron hace algunos años, pero no era un documento real; había mucha imaginación. No resultó mal, incluso gustó. Fue la primera incursión, y espero que no será la única, aunque la próxima me apetecería que fuese más completa.

S.- *Porque su vida se puede calificar de cinematográfica, sobre todo ese infierno que debieron ser sus últimos años en la antigua URSS.*

M. M.- Depende de cómo se mire. Desde luego que fueron unos tiempos muy difíciles. Podría referirme a ellos como a un infierno, pero intento mirar las cosas desde el lado bueno. Por eso los considero una experiencia de la que extraer algún elemento positivo, sin pararme a valorar hasta qué punto pudieron ser duros y dramáticos mis dos últimos años en Rusia, durante los que no pude ver mi chelo y no digamos nada tocarlo. Dieciocho meses en prisión, haciendo cemento, y dos meses más en un psiquiátrico. Con todo y eso, pensaba ya entonces que aquello era importante para desarrollar mi personalidad. La experiencia me hizo madurar como ser humano y como músico, porque ambas cosas no pueden ir por separado. Así que no me lamento en absoluto de todo aquello. Si en aquellas circunstancias no pude obtener un diploma del Conservatorio, a cambio conseguí una educación más completa. Es importante contemplar el lado luminoso de las cosas. Siempre existen razones suficientes; siempre hay un ángulo positivo desde el que contemplarlas. Encontrar ese equilibrio es lo realmente importante.

S.- *Le detuvieron por comprar, en una tienda de Moscú reservada a turistas, algo tan necesario para un músico como una grabadora.*

M. M.- Eso fue sólo una excusa. La verdadera razón fue que mi hermana había emigrado a Israel, donde teníamos familia. En aquel gesto, el Gobierno soviético quiso ver la indicación clarísima de que yo la seguiría, y decidieron que no continuase mi educación junto a Rostropovich en el Conservatorio de Moscú. Al no concederme el diploma, me impedían reemprender mis estudios en cualquier otro lugar. Tan mal les sentó, que decidieron hacer lo posible para que no obtuviese una titulación académica. Puesto que yo era un buen estudiante reconocido por todos como tal, no había razones para mi expulsión, y tuvieron que maquinar algo. Meterme en la cárcel era el modo más sencillo de deshacerse de mí.

S.- *¿Recuerda bien aquel periodo?*

M. M.- Perfectamente. Nunca lo olvidaré. Fueron unos tiempos no sólo difíciles sino también peligrosos, con la continua incertidumbre de si el día en que pudiese finalmente salir de allí sería vivo o... [hace un gesto fácilmente traducible]. Y en el primer caso, si sería capaz de continuar como músico. Por suerte, quizás "alguien" me estaba protegiendo. Conseguí salir íntegro y empezar mi vida de nuevo.

S.- *¿Le resultó difícil volver a la música después de abandonarla tanto tiempo?*

M. M.- Yo nunca la abandoné, porque para mí existe una clara diferencia entre el hecho de tocar un instrumento, y la

**Me considero una persona muy feliz con mi vida, pero nunca estoy satisfecho con mis logros**



**Novedad**

## Canta la Maddalena

Maria Cristina Kiehr



**Los más bellos lamentos**

de Rossi, Frescobaldi, Mazzocchi, Ferrari, Agnoletti  
CONCERTO SOAVE, JEAN-MARC AYMES

[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

música en sí misma. Por supuesto que no tenía un chelo conmigo y no podía tocar, pero la música permaneció siempre conmigo, en mi cabeza, en mi alma, en mi corazón. Ella me ayudó en gran manera a superar esa etapa, manteniendo el optimismo sin perder la esperanza.

S.- *Salió de Rusia en noviembre de 1972, el día que se cumplían los 55 años de la Revolución.*

M. M.- Puro azar; y era tanta la gente que se marchaba en aquella época, que como yo era joven y soltero, ni siquiera me dieron una plaza de avión, y tuve que ir a Viena en la tercera clase de un tren nocturno abarrotado, donde ni siquiera podía sentarme.

S.- *Al menos consiguió un pasaporte.*

M. M.- No lo tenía. Lo único que me concedieron fue un visado para irme lejos: hasta Israel, donde vivía mi hermana. Al no haberme educado en las tradiciones sionistas, ésta era básicamente la razón por la que fui allí. Pero ante todo, porque me quería ir de Rusia.

S.- *¿Fue bien recibido en su nuevo hogar?*

M. M.- Inmediatamente empecé a tocar. Interpreté mi primer concierto el 21 de enero de 1973 con la Orquesta de Cámara de Israel dirigida por Gary Bertini. Después, muy pronto, actué junto a la Sinfónica de Jerusalén y la Filarmónica de Israel. Con todos los artistas de Israel, incluida mi hermana. Y por último, con mi hermano, que llegó un año más tarde.

S.- *El salto a Occidente llegó pronto.*

M. M.- En el verano de 1973 viajé por primera vez a Europa Occidental; al concurso Gaspar Cassadó, en Florencia, creado en recuerdo de ese gran chelista español que fue Cassadó, a quien conocí en 1965, siendo estudiante del Conservatorio de San Petersburgo. Volví a verle en Moscú. Estaba de gira, y de paso quería escuchar algún chelista joven. Toqué para él, y el encuentro lo puedo calificar de memorable. Un año después estaba en el jurado del concurso Chaikovski, que gané meses antes de su muerte, que fue el 24 de diciembre de 1966. Después del concurso de Florencia, comencé a interpretar poco a poco por Europa. Entonces viajé a Estados Unidos para estudiar con Gregor Piatigorski: un periodo extremadamente importante de mi vida, que sólo duró cuatro meses. Pero muy intensos, porque pasaba la mayor parte de cada uno de los días junto a Piatigorski. En aquellos meses estuve más tiempo con él que en los cuatro años del Conservatorio de Moscú con Rostropovich, que se pasaba la mayor parte del tiempo dando vueltas por el mundo. Piatigorski estaba muy enfermo, después de haber fumado mucho durante toda su vida, hasta contraer un cáncer de pulmón. Sabía que se estaba muriendo y que era la última oportunidad de compartir sus fabulosas experiencias de toda

una vida, magnificadas por su increíble imaginación. Compartirlas, además, con alguien tan ansioso por asimilarlas como yo: una esponja seca absorbiendo lo que él decía. Le encantaba hablar en ruso, tenía un acento precioso. En aquella época, yo no hablaba nada de inglés, y nos teníamos que comunicar en nuestra lengua natal. Se convirtió en una de las relaciones más importantes que nunca haya tenido. Digo que soy el chelista más afortunado del mundo por muchas y diferentes razones. Entre ellas, esos dos magníficos maestros, Rostropovich y Piatigorski. Ningún otro tuvo este privilegio. No sólo porque fueran grandes maestros, sino que de alguna manera pasaron a ser mis segundos padres. El mío murió siendo yo muy pequeño, y Rostropovich me ayudó mucho en la formación humana de la que llamo "mi primera vida". Y en la segunda, ya fuera de Rusia, Piatigorski, mi otro gran maestro, también se convirtió en un padre para mí. Lo verdaderamente importante de mi relación con estas dos grandes personalidades del chelo, es que fue mucho más intensa que una simple relación musical.

S.- *¿Mantiene contactos con Rostropovich?*

M. M.- De vez en cuando, porque ambos estamos muy ocupados. Nos vimos en agosto de 1998 en el Festival de Tanglewood; yo tocaba con la Sinfónica de Boston y Martha Argerich, y él vino a dirigir unas clases magistrales. Pero le he dedicado tres de mis grabaciones: los conciertos de Shostakovich; la *Sinfonía concertante* de Prokofiev y, por último, los conciertos de Miaskovski, que grabé en 1995 en Rusia con la Orquesta Nacional dirigida por Michail Pletnev, cuando volví por primera vez después de 23 años. Las tres eran piezas muy importantes para Rostropovich. Se puede decir que casi participó en su creación, aparte de que fue el primer artista en interpretarlas. Me sentí simbólicamente importante dedicándoselas, con mi gratitud y mi admiración, porque lo que sé de esta música lo aprendí de Rostropovich.

S.- *El cuento de su vida termina de una manera feliz, teniendo de fondo su casa, que fue residencia de Victor Horta. ¿Está satisfecho? ¿Se alejan los fantasmas del pasado?*

M. M.- Espero que el final no haya llegado aún.

S.- *En el final del cuento, el protagonista, lejos de desaparecer, se casa, es feliz...*

M. M.- Hablando en términos generales, me considero una persona muy feliz con mi vida, con mi situación. Con lo que nunca estoy satisfecho es con mis logros; con la calidad y el modo de tocar. Siempre quiero hacerlo mejor, porque sé que puedo. En lo que respecta a mi situación material, o en lo relativo a mi éxito me siento absolutamente satisfecho. Conozco muchos músicos excelentes que no han conseguido nada de lo que yo he logrado. Yo puedo hacer en la vida lo que quiero por encima de todo, que no es otra cosa que interpretar música grande como solista, haciendo feliz al tiempo a mucha gente, lo que me contenta más aún, pensando que mi profesión no deja de ser un privilegio. Como lo es la posibilidad de grabar discos para dejar un legado.

S.- *Dos de ellos se los dedicó a sus hijos, Lily y Sasha ¿Les ani-*



ma a tocar o preferiría que su hijo se dedicase a jugar al fútbol, el deporte que tanto le gusta?

M. M.- Yo nunca le animé a que jugase al fútbol, pero siempre ha demostrado gran afición a los deportes que tengan que ver con una bola, de mayor o menor tamaño: baloncesto, fútbol, voleyball, tenis, ping pong. A su edad, también me atraían todo tipo de deportes. Pero mi mayor

## Tengo unas fortísimas influencias de Casals en mi manera de tocar y de entender a Bach

sueño es que mis hijos sean músicos algún día, porque tengo fe en esta maravillosa profesión. Me apoyo en diversas razones. La principal, pensar lo fantástico que podría ser dar un día la vuelta al mundo con mis hijos como un trío familiar. A pesar de todo, no voy a empujarles, quiero que a lo que lleguen sea por propia iniciativa. Sasha fue el primero en animarse a tocar el violín, sin haber cumplido los tres años. Y ahora, con diez y medio, está estudiando este instrumento; su hermana, Lily, que tiene dos años más, toca el piano. Ensayan juntos, y el pasado 21 de diciembre, para festejar la llegada del nuevo milenio, organizamos nuestro primer concierto familiar en casa tocando cada uno por su

parte, luego ellos juntos; después yo hice un dúo con Lily y, al final, interpretamos un trío.

S.- ¿Continúa tocando su Montagnana?

M. M.- Y por mucho tiempo. Mi Montagnana es como mi primer gran amor en la vida, del que nunca me voy a separar.

S.- En el cuento ya han aparecido Rostropovich y Piattogorski. Pero aún queda otro nombre en ese camino iniciático: el de Casals. ¿Son las piezas que integran el rompecabezas de su formación?

M. M.- Son las tres piezas más importantes, según como las coloquemos. Pero hay muchas más, porque creo en las enseñanzas que te aporta el género humano a lo largo de la vida. Debes estar aprendiendo siempre. Me siento feliz por haber contado con profesores tan grandes, pero también he aprendido de otros músicos con los que nunca coincidí. Intento aprender de las grabaciones, especialmente de aquellos viejos grandes músicos del pasado. Y en los conciertos, las pocas veces que tengo la oportunidad de acudir a alguno. Estoy convencido de la importancia de entrenar tu cabeza y desarrollar tu gusto musical más incluso que en entrenar tus manos. Tu cabeza debe ir por delante de tus manos, y no al contrario. Así que cuando me preguntan cuánto ensayo, cuántas horas le dedico diariamente al chelo, respondo que depende de lo que para ellos signifique ensayar. Si se refieren al puro ejercicio del instrumento, es muy irregular por la vida que llevo, continuamente viajando. A veces es bastante; otras muy poco. Pero intento ensayar cada día todo lo que puedo incluso sin abrir la caja del chelo.

S.- ¿Casals le dio muchos consejos?

M. M.- Claro que sí, a pesar de que sólo pasamos juntos tres horas, que se convirtieron en una experiencia inolvidable. El encuentro tuvo lugar en la habitación de su hotel en Jerusalén dos meses antes de su muerte. Más tarde, al escuchar sus *Suites* de Bach ya en CD pude comprobar hasta qué punto había fijado en mí su sello. De repente me di cuenta hasta dónde, de qué modo tan profundo, había calado en mi interpretación su modo de hacer esta música. Fue algo más que una sorpresa. Tengo unas fortísimas influencias de Casals en mi manera de tocar y de entender a Bach.

# El Legado Klemperer

10 títulos más que añadir a "El Legado Klemperer"



### BEETHOVEN

Concierto para piano N° 5, "Emperador"  
Fantasía Coral  
DANIEL BARENBOIM, piano  
5 67329 2



### MOZART

Sinfonías 39 y 41 "Júpiter"  
Pequeña serenata nocturna  
5 67334 2



### SCHUBERT

Sinfonías 8 "Incompleta"  
y 9 "La grande"  
5 67338 2



### SCHUMANN Sinfonía 4

TCHAIKOVSKY  
Sinfonía 6 "Patética"  
5 67336 2

### BRUCKNER

Sinfonía 7  
RAMEAU/KLEMPERER  
Gavotte con seis variaciones  
5 67330 2

### MOZART

Sinfonías 25, 29 y 31  
Obertura: *Così fan tutte*  
Adagio y Fuga, KV546  
5 67331 2

### MOZART

Oberturas: *Las bodas de Figaro*,  
*El rapto en el serrallo*,  
*Don Giovanni*  
BEETHOVEN  
Oberturas: *Rey Stephan*, *Fidelio*...  
MENDELSSOHN  
Obertura *Las Hébridas*  
5 67335 2

### MOZART

Sinfonías 33, 34 y 40  
Música fúnebre masonica  
5 67332 2

### STRAVINSKY

Sinfonía en tres movimientos  
WEILL Música de tres cuartos  
HINDEMITH  
Nobilissima visione  
KLEMPERER Vals alegre  
5 67337 2

### MOZART

Sinfonías 35 "Haffner",  
36 "Linzer" y 38 "Praga"  
Obertura: *La flauta mágica*  
5 67333 2

GRABACIONES REALIZADAS  
CON LAS ORQUESTAS  
PHILHARMONIA Y NEW PHILHARMONIA

S.- *Se diría que Bach es su cordón umbilical con la música.*

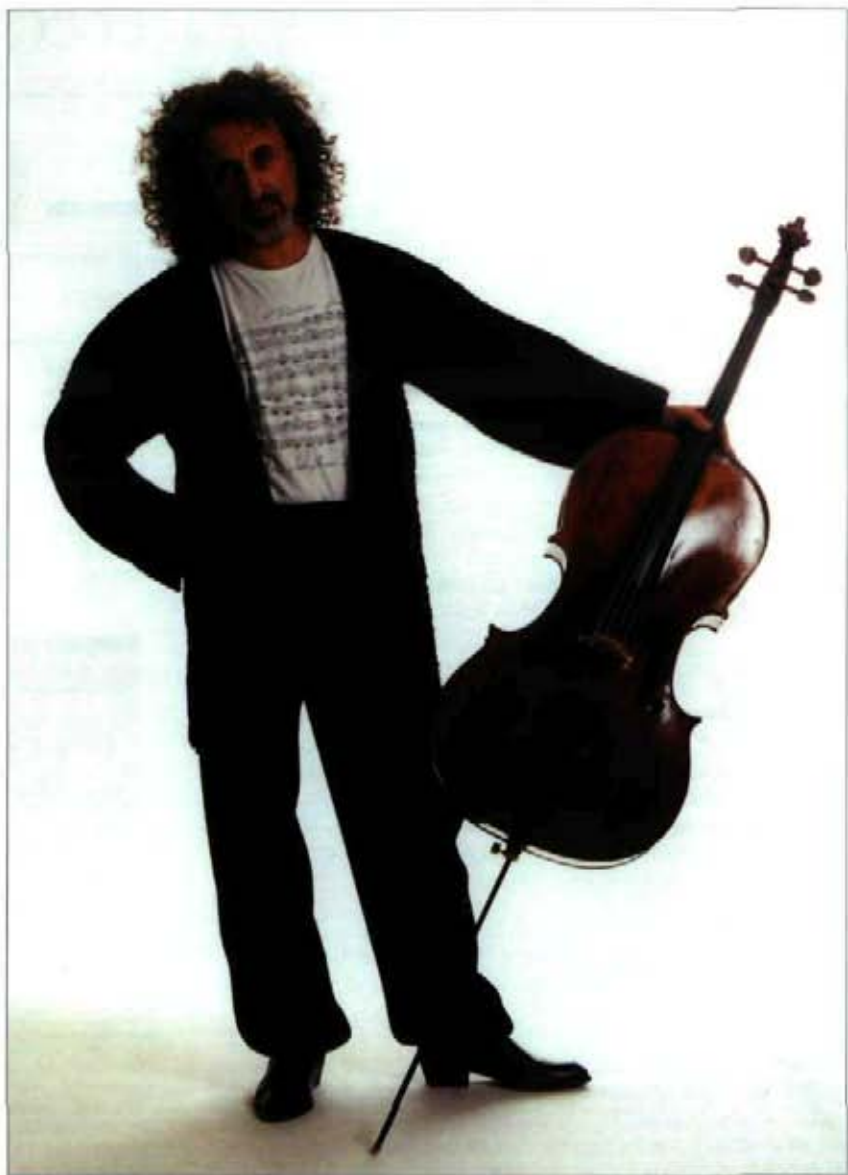
M. M.- Si tuviese que definir la música como mi religión, Bach, y particularmente sus *Seis Suites para cello solo*, serían algo así como mi Biblia. Y aunque yo no sea un especialista en Biblias, sé hasta qué punto son complejas, con tantos ángulos desde los que leerlas una y otra vez, y en cada ocasión descubrir nuevos significados. Por eso son tantas y tan distintas las versiones, las traducciones de la Biblia a las distintas lenguas. Lo mismo puedo decir de esta música. Empecé a tocar las *Seis Suites* de Bach hace más de cuarenta años. Para ser exacto, el 20 de julio de 1959, cuando mi difunto hermano me regaló una copia de la partitura, donde está escrita su dedicatoria "trabaja duro toda tu vida, tan duro como puedas para ser merecedor de esta gran música". La conservo como un tesoro, y la utilizo. Es una edición bellísima, con una portada dura que preside un retrato de Bach, y que, además de las *Suites*, incluye los facsímiles de los manuscritos de Anna-Magdalena, a los que suelo recurrir con frecuencia en busca de inspiración. Desde esa fecha empecé a trabajar con ellas paso a paso, y nunca he dejado ni dejaré de hacerlo, no importa los años que viva. Espero llegar a cumplir 120, y tengo la certeza de que, por mucho que me adentre en esta música, nunca llegaré a alcanzar su verdadera dimensión. Piensas que puedes tocar el horizonte, y te das cuenta de que, cuanto más te acercas, más lejos está.

S.- *¿Es una música que se mantiene joven?*

M. M.- Sí, porque está viva. La gran música siempre está viva. Cambia, se desarrolla y crece contigo, con tu manera de entenderla. Cuando grabé las *Seis Suites* por segunda vez, casi quince años después de la primera, lo hice porque me di cuenta de que había cambiado mi manera de interpretarlas. Aunque no sea de un modo totalmente radical, porque hasta ese punto no se produce ninguna revolución. Cuando alguien me pregunta cuáles son las principales diferencias entre las dos grabaciones, respondo que este nuevo disco es algo así como quince años más joven.

S.- *¿Qué va a hacer de especial cuando se cumplen dos siglos y medio de la muerte del compositor?*

M. M.- A decir verdad, para mí cada año es un año Bach. Del mismo modo que es un año Schubert, Brahms o Saint Saëns. No obstante como este 2000 es muy peculiar, me anticipé grabando las *Seis Suites* que acaban de aparecer en disco. Y voy a hacer una gira por todo el mundo con Bach que empecé el 2 de enero, porque el Primero de Año me quedé en casa para dedicárselo a mi familia, ofreciendo por primera vez en mi vida tres conciertos en un solo día para desarrollar las seis *Suites* y, además, tres *Sonatas*. A lo largo del año, que intuyo va a ser el más duro de mi vida, tengo previstos casi 90 conciertos Bach en todo el mundo. Un gran desafío, para demostrar a los escépticos que esta música tan grande puede divertir, y ser apreciada por todos, no necesariamente los llamados "connoisseurs". Depende de cómo la interpretes. Si te limitas a tocar las no-



SUZIE MAEDER

tas, necesitas una audiencia sofisticada que aprecie la profundidad de la partitura y sea capaz de escuchar lo que hay entre notas. Pero si eres capaz de transmitir con el corazón todas las sensaciones que esta música tiene, se puede comprobar, como solía comentar Pablo Casals, que no hay emociones que albergue el ser humano que no estén allí. La magia consiste en saber escuchar, percibir y traducir. Si procedes de este modo, cualquier amante de la música, puede disfrutar y apreciarla. Puedo asegurarlo, basándome en mi propia experiencia.

S.- *Esos 90 conciertos que citaba. ¿Supera la cifra habitual de cada año?*

M. M.- Nunca pensé tocar tantas veces. Considerando el número de conciertos, este año voy a batir el record. En total tengo firmados 135. Espero no volver a aceptar tantos. Aunque algunos de mis colegas tocan mucho más habitualmente, el modo en que me entrego en cada concierto me supone un desgaste muy grande de energía, puesto que cada uno de ellos, es el más importante de mi vida. Así lo veo y así lo siento. Nada me importa tanto como la calidad, por lo que desde hace unos años prefiero reducir el número de conciertos. Pero ya digo que el 2000 es una excepción.

S.- *¿De ellos, qué "cuota" de conciertos le corresponde a España?*

M. M.- En total, unos veinte. Después de los catorce de la gira entre marzo y abril, regreso de nuevo en verano, y otra vez a finales de año.

S.- *¿Siempre con Bach?*

M. M.- En la mayor parte de los casos, pero no siempre. También interpreto algunos conciertos con orquesta y finalmente algún recital con piano.

S.- *¿Recuerda cuándo vino a España por primera vez?*

M. M.- Perfectamente, porque aquel viaje está ligado a un hecho histórico. Fue en diciembre de 1973. La fecha exacta se puede comprobar fácilmente. Tenía un concierto previsto en Bilbao y debía volar desde Tel Aviv vía Zurich. El avión Zurich-Madrid llegó retrasado y perdí el enlace a Bilbao. Mi manager de aquel momento alquiló un coche para llevarme, y cuando llegué me dijeron que estaban muy apenados porque aproximadamente una hora después de mi salida de Madrid se habían enterado de que el concierto se había suspendido por un dramático incidente. Habían asesinado al Presidente del Gobierno, y durante varios días se habían cancelado todas las actividades. No pudieron avisarme antes porque el teléfono móvil no existía. Así que después de aquel paseo Tel Aviv-Zurich-Madrid-Bilbao, tuve que rehacer el camino sin tocar. Regresé meses más tarde para grabar un programa de televisión en Barcelona, y de paso toqué el concierto aplazado en Bilbao. Desde entonces he vuelto con bastante frecuencia. No tanto como me gustaría, porque me lo paso muy bien cada vez que vengo. Creo que España es uno de los países más bonitos del mundo, con una gente extremadamente agradable, un clima magnífico la mayor parte del tiempo, y una comida fantástica. Me encanta el Rioja, el café, todo. Aparte de estas razones tan personales, están los auditorios españoles, muchos, muy buenos, bonitos y con una excelente acústica.

S.- *¿Ha notado la evolución de la audiencia española?*

M. M.- Creo que si se percibe esa evolución, en contraposición a revolución, No puedo hablar de cambios drásticos, ya que siempre me ha gustado el público español. Nunca he tenido quejas de él.

S.- *Hemos hablado de usted en solitario, pero en su carrera aparecen dos nombres con los que ha trabajado mucho: Martha Argerich y Gidon Kremer. ¿A Kremer lo conoció en Riga?*

M. M.- Nacimos en la misma ciudad, asistimos a la misma escuela de música y más tarde también coincidimos en el Conservatorio de Moscú donde estudiamos más o menos al mismo tiempo. Recuerdo a Gidon desde el momento en que tengo conciencia de mí mismo. Hicimos mucha música juntos. Mi primer disco para Deutsche Grammophon fue el *Doble Concierto* de Brahms, con Gidon Kremer y la Filarmónica de Viena dirigida por Leonard Bernstein.

S.- *Con Martha Argerich también grabó Bach.*

M. M.- No sólo las *Sonatas* de Bach, también las de Beethoven y antes de Deutsche Grammophon grabamos jun-

tos para Philips un disco con música de Schubert y Schumann. Y otro con obras de Debussy para EMI. Nos conocimos hace 24 años y es una de las personas más importantes, si no la más importante, en mi vida musical. Considero que es una de las mayores pianistas que nunca han existido, y un gran privilegio haber tenido la oportunidad de hacer música con ella, y habernos convertido, además de colegas, en grandes amigos.

S.- *En algún momento pensaron grabar juntos repertorio español, ¿continúa vivo el proyecto?*

Music & Productions

## Huelgas Ensemble Capilla Príncipe de Viana

Diseño de programas a medida

Organización de conciertos  
con los mejores ensembles

Plaza de España, 20 - 43850 Cambrils  
Tel: 977 79 55 92 Fax: 977 79 20 87  
e-mail: arecasensor@retmail.es

## Thomas Quasthoff

Recital de debut del nuevo artista exclusivo de Deutsche Grammophon.



El baritono-bajo alemán Thomas Quasthoff es reconocido como uno de los más destacados cantantes de lieder y oratorios de nuestros días. El ya había sido presentado a Deutsche Grammophon en la grabación de "El niño del cuerno mágico" de Mahler con Anne Sofie von Otter y la Orquesta Filarmónica de Berlín dirigida por Claudio Abbado (0028945964821).



### JOHANNES BRAHMS

Lieder und Gesänge op. 32

Fünf Gesänge op. 72

Fünf Lieder op. 94

### FRANZ LISZT

Tre sonetti di Petrarca

Die Loreley

Es muß ein Wunderbares sein  
O Lieb, so lang du lieben kannst

Thomas Quasthoff

Justus Zeyen

CD 0028946318324



M. M.- Con ella me gustaría interpretar todo. Tanto como sea posible, porque estoy convencido de que es una de las personas más valiosas de la música. Alguien que no pone límites al repertorio. A la gente le gusta etiquetar, y ella es una gran especialista en todo tipo de música, si se habla de contemporánea, ella es especialista; cuando se trata de música romántica, también lo es. Y en cierto modo es verdad. Cuando un músico es tan grande como Martha, puede tocar cualquier tipo de música del modo más increíble que podamos imaginar. Mi mayor ilusión de siempre ha sido grabar con ella hasta donde fuese posible, y espero que de una manera lenta pero segura el deseo se vaya materializando. En lo que a la música española se refiere, debo decir que me gusta mucho y que tengo entre mis planes hacer entre otros, siguiendo la serie de grabaciones que he venido haciendo bajo el nombre de *Canciones sin palabras*, un CD con canciones españolas y otro con canciones rusas.

S.- Los anteriores fueron con Hovora y Gililov. ¿Quiere decir que en este caso sería con Martha Argerich?

M. M.- ¡Quién sabe! A mí me encantaría, pero luego las cosas no resultan tan sencillas, por razones puramente prácticas. El sueño de mi vida sería poderlas hacer con Martha, pero, por supuesto la realidad es quien finalmente decide.

S.- ¿Prefiere trabajar con amigos como Kremer o Argerich, antes que con una orquesta, a las órdenes de un director?

M. M.- No se puede comparar. También me gusta tocar con orquestas; pero cuando haces música de cámara con artistas que conoces desde hace muchos años y con los que compartes ideas musicales es distinto, como también lo es el resultado. Se notan los años de experiencias compartidas, frente a los dos días de ensayos que te lleva trabajar con una orquesta. No quiero decir con esto que el tiempo lo sea todo. Puedes encontrarte de repente con alguien con quien desde el primer momento percibes vibraciones similares; sientes que estás trabajando en la misma frecuencia. Es el



THE COLOUR OF CLASSICS





SUZIE MAEDER / DG

caso de Martha, por ejemplo, con quien desde el momento en que nos conocimos supimos que en el terreno musical podríamos estar juntos toda la vida. De hecho, habitualmente no ensayamos mucho y cuando nos ponemos a ello, nunca comentamos acerca de las partituras. Nos limitamos a tocar, a escucharnos, y a sentir cada uno el modo de hacer música del otro. Es una cuestión más de sensaciones que de experiencia.

S.- Puestos a quedarse con un director. ¿Sería Mehta, por su carácter de descubridor de talentos?

M. M.- Por supuesto. Mehta me ayudó mucho en Israel, igual que hizo como bastantes músicos rusos. He tenido muchas oportunidades de trabajar con él, y en todas ellas ha sido un placer porque es el acompañante excepcional con que cualquier músico podría soñar. Además, él es quien me sugirió que fuese a trabajar a Los Angeles con Piatigorski, un buen amigo suyo. La influencia de Zubin Mehta fue definitiva para que me recibiese y me proporcionase aquellos meses tan valiosos de mi vida.

S.- Otro sería Bernstein.

M. M.- Bernstein es uno de los mayores músicos de nuestro tiempo. Cuando decía que me considero uno de los chelistas más felices del mundo era por muchas razones. De un lado mis profesores: Rostropovich, Piatigorski. Por otra, esos maravillosos pianistas, entre los que no había mencionado el privilegio de trabajar con Radu Lupu, a quien conocí en el Conservatorio de Moscú en 1969, hace más de treinta años y con quien más tarde hice dos conciertos con las sonatas de Beethoven. Y en ese grupo de razones por las que me considero tan afortunado está también la suerte de haber sido dirigido en más de 20 ocasiones por Leonard Bernstein, y de grabar tres discos con él. Todos ellos me han proporcionado experiencias maravillosas en la vida.

Juan Antonio Llorente

## Edición Celibidache

Bruckner: Sinfonías Nos. 7-9

SWR Orquesta Sinfónica  
de la Radio de Stuttgart



Este quinto lanzamiento, de la aclamada por la crítica Edición Celibidache continúa con el repertorio que ayuda a construir el mito que fue este gran director: las Sinfonías Nos. 7, 8 y 9 de Bruckner.

Las grabaciones de Bruckner de Stuttgart, continuarán con la edición de sus Sinfonías Nos. 3 y 5 en junio de 2000.

**BRUCKNER:** Sinfonías Nos. 7-9  
+ Schubert: Sinfonía No. 5  
SWR Orquesta Sinfónica de la Radio  
de Stuttgart

3CD 0028944547122

(+ un CD de regalo con un ensayo de

las Sinfonías Nos. 7 y 8 de Bruckner)

Los primeros cuatro lanzamientos

de Celibidache con la SWR Orquesta

Sinfónica de la Radio de Stuttgart:

Brahms: Las 4 sinfonías

3CD 0028945963525

(incluye CD de regalo con ensayos de Brahms)

Obras de Mussorgsky, Stravinsky,

Rimsky-Korsakov y Prokofiev

3CD 0028944513929

(incluye CD de regalo de un ensayo)

Obras de Strauss y Respighi

3CD 0028944619020

(incluye CD de regalo de un ensayo)

Obras de Debussy y Ravel

3CD 0028945319421

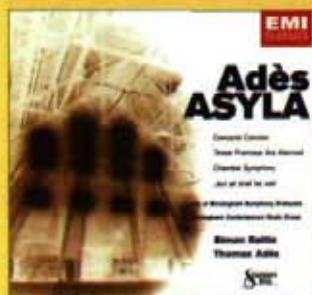
(incluye CD de regalo de un ensayo)



LOS DISCOS  
EXCEPCIONALES



DEL MES DE  
ABRIL DE 2000



**ADÈS:** *Asyla. Concerto Conciso. These Premises Are Alarmed. Chamber Symphony. ...but all shall be well.* **Thomas Adès, piano. O.S. de la Ciudad de Birmingham. Birmingham Contemporary Music Group. Directores: Sir Simon Rattle, Thomas Adès. EMI 5 56818 2.**

Adès es uno de los más firmes valores entre los compositores del presente. Versiones espléndidas de Adès y Sir Simon Rattle, que demuestra su amor por la música de hoy.

Pg.: 66



**BACH:** Varias obras. "A la manera italiana". **Rinaldo Alessandrini, clave. OPUS 111 OPS 30-258.**

A estas alturas no se descubre la calidad y la trayectoria de Alessandrini. Su Bach es luminoso y meridional. Al margen de la exposición clara y una perfecta articulación, logra transmitir un calor especial.

Pg.: 80



**HAENDEL:** *Arias de Giulio cesare, Rinaldo y Alcina. Cantata Tra le fiamme HWV 170. Cantata No se enmendará jamás HWV 140.* **María Bayo, soprano. Capriccio Stravagante. Director: Skip Sempé. ASTREE E 8674 DDD.**

La voz de la soprano navarra suena dúctil y redonda, con una precisión absoluta en las agilidades y un extraordinario dominio estilístico. Un disco admirable, y uno de los mejores recitales protagonizados por la gran artista española.

Pg.: 91



**MAHLER:** *Sinfonía nº 4 en sol mayor. BERG: Siete canciones de juventud. Barbara Bonney, soprano. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Riccardo Chailly. DECCA 466720-2.*

Otra diana de Riccardo Chailly, esta vez con una Cuarta de Mahler que si no llega a la cima absoluta de todas las versiones modernas, desde luego muy poco le debe de faltar.

Pg.: 94



**SIBELIUS:** *Suite Lemminkäinen, op. 22. Lemminkäinen y las doncellas de la isla. El regreso de Lemminkäinen. Fragmento de Lemminkäinen en Tuonela.* **Orquesta Sinfónica de Lahti. Director: Osmo Vänskä. BIS CD-1015.**

Un apasionante rompecabezas que hará las delicias de los amantes de la música de Sibelius. Un gran disco que sitúa esta versión de las *Cuatro leyendas* a la altura de las más grandes.

Pg.: 104



**IDA HAENDEL. Violinista. Encucú: Sonata para violín y piano nº 3, op. 25. Szymanowski: Mythes, op. 30. Bartók: Primera Rapsodia. Danzas folklóricas rumanas. **Vladimir Ashkenazy, piano. 2 CD DECCA 455 488-2.****

Esta gran dama del violín deja el sello de su técnica extraordinaria al mismo tiempo que la comprensión profunda de su lenguaje, perfectamente secundada por un Ashkenazy que muestra aquí sus virtudes de excelente pianista: agilidad, energía, variedad de acentos...

Pg.: 109



**DOROTHEA RÖSCHMANN. Soprano. Haendel: 9 arias alemanas. Telemann: Cuarteto en mi menor para flauta, violín, violonchelo y bajo continuo. Cuarteto en sol mayor para flauta, oboe, violín y bajo continuo. Akademie für Alte Musik, Berlin. HARMONIA MUNDI HMC 901689.**

Un programa bellissimo, que se erige en versión de referencia en la obra de Haendel junto a la de Arleen Auger en Berlin Classics.

Pg.: 110

La distinción de **DISCOS EXCEPCIONALES** se concede a las novedades discográficas que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia. En este apartado no se tendrán en cuenta las reediciones.

Los símbolos que aparecen en las fichas discográficas corresponden a:

**TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA**

- N** Novedad absoluta que nunca antes fue editada en disco o cualquier otro soporte de audio o video.
- H** Es una novedad, pero se trata de una grabación histórica, que ge-

neralmente ha sido tomada de un concierto en vivo o procede de archivos de radio.

- B** Se trata de grabaciones que ya han estado disponibles en el mercado internacional en algún tipo de soporte de audio o de video: 78 r.p.m., vinilo, disco compacto, video o Laser disco.

**PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO**

- PN** Precio normal: cuando el disco cuesta más de 2.500 Ptas.
- PM** Precio medio: el disco cuesta entre 1.200 y 2.500 Ptas.
- PE** Precio económico: el precio es menor de 1.200 Ptas.

# Scherzo DISCOS

Año XV - nº 143 - Abril 2000



S. ARGERICH

Martha Argerich

## MARTHA CON TULIPANES

**P**oco a poco la firma EMI está rescatando a Martha Argerich para los discos. Primero fue su vuelta triunfal con los conciertos para piano y orquesta de Chopin acompa-

ñada por quien fuera su marido, el director suizo Charles Dutoit. Casi al mismo tiempo, la recuperación de su grabación en los estudios londinenses de Abbey Road de un recital Chopin, cuando la pianista argentina tenía sólo veinticuatro años, nos retrotraía a la época de su eclosión como una de las grandes figuras del teclado de la segunda mitad del siglo.

Enseguida llegarían dos discos procedentes del Festival de Saratoga de 1998 en los que Martha se rodeaba de gentes como Itzhak Perlman, Michael Collins, Chantal Juilliet, Isabelle van Keulen y, cómo no, su siempre fiel Nelson Freire. Por su parte, DG nos ofrecía un recital en Tokio en el que sus compañeros eran Gidon Kremer y Mischa Maiski en obras de Shostakovich y Chaikovski. Martha aparece de nuevo en plenitud de facultades, haciéndonos olvidar los problemas de salud, los momentos difíciles. Vuelve a ser la pianista apasionada y temperamental, dotada de una técnica prodigiosa y de una musicalidad sin mácula. Siempre personal, siempre diferente a todos, su lección era también el reencuentro de muchos aficionados con una de sus referencias generacionales. Ahora EMI recupera fragmentos de dos recitales y un par de conciertos que tuvieron lugar en Amsterdam en 1978, 1979 y 1982. En los recitales, la Argerich se enfrenta a obras de Bach, Chopin, Bartók, Ginastera, Prokofiev y Scarlatti. En los conciertos -con la Orquesta de Cámara de Holanda dirigida por Szymon Goldberg y la del Concertgebouw por Heinz Walberg- se trata del nº 25 de Mozart y el *Primero* de Beethoven. En el próximo número de SCHERZO aparecerá el comentario crítico de ambos discos. Ya lo saben los incondicionales: mientras escuchan, pongan un ramo de tulipanes en el altar de la diosa.

## SUMARIO

<b>ACTUALIDAD</b> .....	59
<b>ESTUDIOS:</b>	
Obras de Adès en EMI, <i>L.S.</i> .....	66
Obras para órgano de Bach por Isoir, <i>E.M.M.</i> .....	68
Sinfonías 7-9 de Bruckner por Celibidache, <i>E.P.A.</i> ..	69
Música contemporánea en Anacrusi, <i>J.P.</i> .....	70
Britten como intérprete, <i>R.A.M.</i> .....	72
<b>REEDICIONES:</b>	
Telefunken Legacy, <i>L.S.</i> .....	74
DG dobles, <i>J.A.G.G.</i> .....	74
EMI grabaciones del siglo, <i>E.P.A.</i> .....	75
Decca leyendas, <i>E.P.A.</i> .....	75
Mondo Musica, <i>A.V.</i> .....	76
BMG Twofers, <i>L.S.</i> .....	77
Seon, <i>R.O.B.</i> .....	77
Decca dobles, <i>J.A.G.G.</i> .....	78
EMI forte, <i>C.V.N.</i> .....	79
<b>DISCOS DE LA A A LA Z</b> .....	80
<b>ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS</b>	
<b>EN ESTE NÚMERO</b> .....	117
<b>LIBROS</b> .....	118
<b>LA GUÍA</b> .....	120

### FE DE ERRATAS

En el número anterior, en la crítica del disco de Sonatas de Soler por Hinrichs (pág. 117), faltaba una línea. Donde dice: Hinrichs evoca la irrupción y la gracia que se asocia a lo femenino... Debe decir: Hinrichs evoca la irrupción de la mujer en el salón dieciochesco, emanando el virtuosismo y la gracia que se asocia a lo femenino...

Nuestras disculpas a los lectores y a nuestro colaborador.



## MIGUEL BASELGA

### "SI ALBÉNIZ HUBIERA SIDO FRANCÉS, LO TENDRÍAMOS HASTA EN LA SOPA"

Nacido en Luxemburgo en 1966, Miguel Baselga estudió piano en Lieja con un alumno de Eduardo del Pueyo. Aunque es el propio maestro, del que recibió enseñanzas particulares desde 1981, quien sustenta los cimientos musicales de Baselga, cuyo segundo disco de un ambicioso "proyecto Albéniz" ve ahora la luz.

**S**CHERZO.- *¿Qué le debe a Del Pueyo?*

MIGUEL BASELGA.- Él decía que lo importante era formar la mano y la cabeza de los alumnos. Así que le debo todo; la manera de pensar, que me ayudó a desarrollar mi propio sistema y la filosofía del acto físico de tocar un instrumento.

S.- *¿Sus enseñanzas le predispusieron hacia la música española?*

M. B.- No, con él estudié el repertorio clásico de los pianistas, el enciclopédico; de Bach a la música de los compositores del siglo XX, aunque lo contemporáneo se paraba en Bartók. Lo posterior, decía, "me ha pillado muy mayor".

S.- *Usted se ha adentrado en muchos contemporáneos, incluyendo a Barber, o el portugués Braga Santos, de*

*quien estrenó recientemente un concierto en Lisboa. ¿Cuál es su actitud frente a los nuevos creadores?*

M. B.- Todos conocemos la existencia de esa escuela de compositores que ve en la música una especie de extraño ejercicio matemático-espiritual-místico. No para ser escuchada, ni para gozar, ni para transmitir nada. Por ese tipo de creadores no experimento ninguna atracción. Mientras el compositor considere que la música sirve para transmitir sensaciones -agradables o desagradables- y se toque el piano con las manos, no tengo ningún inconveniente en interpretarla.

S.- *En estos momentos, su actividad parece orientada al ritmo impuesto por sus grabaciones.*

M. B.- La vida te va encaminando hacia un sitio u otro. Pero lo que me

está ocurriendo no es distinto a lo que le sucedió a muchísimos cantantes, directores e intérpretes de este país, que empezaron dedicándose fundamentalmente a la música española. Alicia de Larrocha, por ejemplo, no tocó otras cosas que no fueran españolas hasta bien avanzada su carrera. Cuando empieza a viajar, a grabar, a tener una actividad profesional, recurre a lo que los demás no hacen. Bis, mi discográfica, tiene decenas de personas que toquen Rachmaninov o Ravel. Sin embargo, la música española sigue siendo un campo acotado por la etiqueta de español a la hora de tocarla. En su catálogo sólo tenían algunas obras para guitarra de Albéniz o Tárrega. Por eso empecé a trabajar con ellos.

S.- *¿También usted defiende la teoría de ser español para tocarla?*

M. B.- Creo que no. Como no hay que ser alemán, austriaco, ruso o francés para interpretar la de compositores de esos países.

S.- *Su cambio fue a la inversa, después de interpretar Ravel, Bach o Schu-*

mann. ¿La razón es eminentemente práctica, marcada por el disco?

M. B.- Así es. La dimensión de una carrera una vez que grabas es muchísimo mayor. Barenboim decía en cierta ocasión "hoy, quien no graba no existe. Si es difícil hacer una carrera como solista, cuando no grabas, prácticamente imposible". Y si él lo dice, tendrá sus razones. Cuando empiezas a grabar te ves sometido a la dictadura del mercado. Nos dedicamos a esto para el público; para que vayan a conciertos y compren discos. Entrás en un terreno en el que no puedes elegir. Tal vez dentro de unos años, pero no ahora.

S.- ¿Con qué se queda de la obra de Albéniz frente a otras músicas?

M. B.- Lo que voy a decir obedece a un descubrimiento personal. Después de haberme dicho en el colegio que España tuvo un mal siglo XIX, que empezó con las rimas de Becquer y terminó con la generación del 98 y por medio no había nada, me di cuenta de que las primeras obras de Albéniz no tienen absolutamente nada que envidiar a Mendelssohn, y que en muchas cosas se puede considerar un precedente de Mompou y de otros compositores. Y comprendí que hay un siglo XIX muy bueno que no me enseñaron.

S.- Eso le ocurrió por recibir una enseñanza francófila.

M. B.- Ya se sabe cómo son los franceses. Todo lo que no es suyo, no les interesa, y son unos especialistas en poner todo a favor de lo suyo, ensalzando como maravillosos algunos compositores que son una porquería. Si Albéniz hubiera sido francés, lo tendríamos hasta en la sopa. Su problema es ser español.

S.- ¿En cuántos discos va a reunir su proyecto Albéniz?

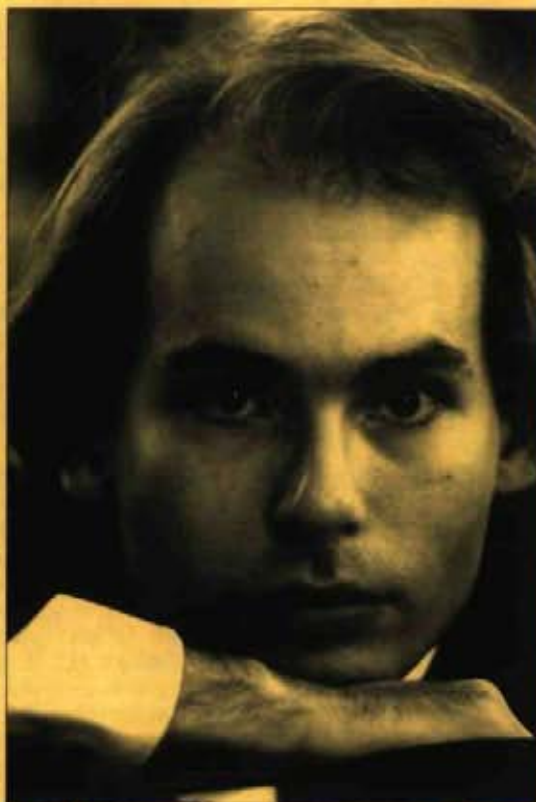
M. B.- En siete u ocho, dependiendo de si se hacen o no los conciertos.

S.- Incluye alguna obra no grabada?

M. B.- En este disco último hay varias. De *La Vega*, siguiendo una costumbre extendida, Albéniz hizo dos versiones, la corta, en enero de 1897, y la larga, un mes después. Ahora aparece la segunda, y la primera, que, no sólo no se ha grabado nunca, sino que ni siquiera está editada (el manuscrito está en la Biblioteca Nacional de Catalunya) posiblemente la grabe.

S.- ¿Acude siempre al manuscrito?

M. B.- Siempre que he podido y el manuscrito está disponible y "consultable" lo he procurado, para ese trabajo complementario de corrección y de



Miguel Baselga

BEATRIZ ATARES

comprobación de primeras ediciones.

S.- En cada disco alternará obra conocida con otra menos familiar para el oyente.

M. B.- Yo las calificaría mejor, siempre entrecomillando, de "buenas" y "notan buenas". Con Albéniz, como con cualquier otro compositor encuentras con obras maestras, que todo el mundo conoce, y otras que no lo son tanto. Lo que intento es que cada disco contenga una de caly otra de arena.

S.- ¿No corre el riesgo de que la cal abogue la arena?

M. B.- Pero la alternativa de poner todo lo bueno de un lado y lo no bueno del otro es peor. Y desde el punto de vista comercial es algo muy arriesgado.

S.- ¿Por qué fragmentar la Iberia?

M. B.- En este disco, he redactado unas notas explicando la razón de gra-

barla por cuadernos, después de que algunos críticos han apelado a la inviolabilidad de la obra, argumentando que filetearla es un sacrilegio. Aporto datos y hechos, como el de estar acostumbrados a escuchar el segundo cuaderno como Rondeña-Almería-Triana, cuando Albéniz lo compuso, lo estrenó y terminó la primera edición en sentido contrario: Triana, Almería, Rondeña. Estoy grabando la *Iberia* tal como se concibió. Albéniz componía un cuaderno, lo editaba y lo estrenaba. Y con el siguiente procedía del mismo modo. Además, se puede demostrar que la *Iberia* no es una sonata o una sinfonía de cuatro movimientos. No hay un nexo entre las obras.

S.- ¿Está satisfecho con su presencia en los auditorios españoles?

M. B.- No. Hasta que se llega a determinado nivel, uno siempre quiere más. Y cuando se le pregunta si está satisfecho, la respuesta es no. ¿Por qué? No es preciso que lo cuente. Se sabe que existen muchos intereses creados y muchas influencias, y es lo que hay. Pero tampoco me quejo, porque podría estar muchísimo peor.

Juan Antonio Llorente

## PRÓXIMA APERTURA

En Palma de Mallorca  
de la tienda  
especializada  
en música clásica

*Tot Clàssic*

Compact Disc, Cassette,  
Video y D.V.D.

Calle Costa de la Pola, 16 B  
(cerca del Teatro Principal)  
07003 Palma de Mallorca

Tel.: 971 713369

Fax: 971 722210

## EL RETORNO DE TOSCANINI

La figura de Arturo Toscanini vuelve a estar de actualidad, discográficamente hablando. Para empezar, la siempre despierta firma Naxos lleva ya unos meses dirigiendo su atención hacia la imponente serie de grabaciones que el mítico director italiano llevó a cabo con la Sinfónica de la NBC y que la RCA había retirado de su catálogo oficial. Registros que forman parte de la historia de la fonografía, como el *Concierto para violín* de Mendelssohn (con Jascha Heifetz), acoplado con el preludeo y los encantos del *Viernes Santo del Parsifal* wagneriano, la *Quinta Sinfonía* y el *Triple Concierto* de Beethoven, la *Segunda Sinfonía* y el poema sinfónico *La hija de Pobjola* de Sibelius, la *Séptima Sinfonía*, el *Septimino* y la obertura de *Egmont* de Beethoven, *Una vida de héroe* de Richard Strauss y la *Sinfonía n.º 99* de Haydn, el *Concierto para violonchelo* de Dvořák (con Edmund Kurtz), la *Patética* de Chaikovski, el *Concierto de Brandemburgo n.º 2* de Bach, etc. Los últimos volúmenes publicados incluyen, entre otras obras, la *Suite n.º 3* de Bach, la *Segunda Sinfonía* de Schumann, la obertura de *Fausto* de Wagner, más fragmentos orquestales de *Parsifal* de Wagner y la *Segunda Sinfonía* de Schubert. Una de las obras que más interés revisten es el otoñal ciclo *La canzone dei ricordi* del compositor italiano Egisto Martucci, que Toscanini tenía previsto dirigir en Bolonia cuando las autoridades fascistas le prohibieron actuar (y que aquí canta la mezzo Bruna Castagna, una de sus más habituales colaboradoras).

A éstos habría que añadir dos documentos de incalculable valor: el concierto de reapertura de la Scala de Milán, en 1946 (con una juvenil y resplandeciente Renata Tebaldi en la plegaria del *Moisés* de Rossini y un autoritario Tancredi Pasero en el prólogo de *Mefistofele*) y *La flauta mágica* del Festival de Salzburgo de 1937 (con un cuadro vocal casi insuperable en su momento: Helge Roswaenge, Jarmila Novotna, Alexander Kipnis, Willi Domgraf-Fassbaender...). Casi todos estos compactos han sido comentados ya en nuestras páginas de crítica discográfica por Arturo Reverter y José Antonio García García.

Pero, además de Naxos, también la casa Testament aporta en estos días una importante contribución a la discografía con la publicación de las

*Cuatro Sinfonías* de Johannes Brahms que el maestro italiano ofreció en el Royal Festival Hall de Londres, en el otoño de 1952, al frente de la Philharmonia Orchestra, recogidos en un álbum de tres discos que comprende también la *Obertura trágica* y las *Variaciones sobre un tema de Haydn*. Estos conciertos constituyeron la única visita de Toscanini a la capital británica después de la guerra, tras sus regulares actuaciones en los años 30 con la Sinfónica de la BBC, y provocaron una enorme expectación. Hubo más de 60.000 peticiones para las 6.500 localidades disponibles, y las colas para conseguir entradas devueltas y puestos de pie se formaron dos días antes. Toscanini recibió por cada uno de los conciertos 1.800 libras esterlinas, el mayor salario pagado hasta entonces a un músico en el Reino Unido.

Estas sinfonías habían sido objeto de numerosas grabaciones piratas

de vida pero ya se había erigido en una de las mejores orquestas inglesas. Como señala Edward Greenfield en *Grammophone*, "El resultado es una revelación. Esta nueva publicación es la más clara demostración de que las grabaciones para RCA de Toscanini y la Orquesta Sinfónica de la NBC realizadas durante los últimos años de su vida (incluido su ciclo Brahms del mismo año) ofrece sólo una imperfecta imagen de un directo que, en su tiempo y para toda una generación anterior, estuvo considerado universalmente como el más grande del mundo. Esta reputación se ha debilitado con los años, pero espero que esta edición ayude a poner las cosas en su sitio". Y prosigue el crítico británico: "Aunque las grabaciones monoaurales hechas en el Royal Festival Hall son inevitablemente limitadas, la claridad y definición hacen desaparecer muy pronto cualquiera de estas limitacio-



Toscanini durante los ensayos en Londres con Guido Cantelli, Herbert Downes y Manoug Parikian

(entre ellas, las de la Sociedad Arturo Toscanini, a través de las cintas de la BBC), pero nunca se habían publicado los originales, grabados por Walter Legge para EMI, y que ahora han sido recuperados por Testament, el sello que lidera Stewart Brown (al igual que ocurriese con el *Ocaso de los dioses* de Knappertsbusch en Bayreuth para Decca), gracias a una excelente labor de reprocesado de los ingenieros de la propia EMI. Fue el mismo Legge el que convenció a Toscanini para que se pusiera al frente de la Philharmonia, que entonces sólo contaba seis años

nes. Uno llega incluso a olvidar las molestas toses. La gloriosa trompa de Dennis Brain tiene un resplandeciente brillo, y los timbales están tal vez demasiado presentes pero son muy dramáticos, especialmente en la *Primera Sinfonía*. No sólo la trompa de Brain, sino también las maderas de Gareth Morris en la flauta, Sidney Sutcliffe en el oboe y Frederick Thurston al clarinete son claramente más dulces que sus homólogos de la Orquesta de la NBC del propio Toscanini en las grabaciones de Brahms realizadas durante el mismo período".

## FLEMING ES ALCINA

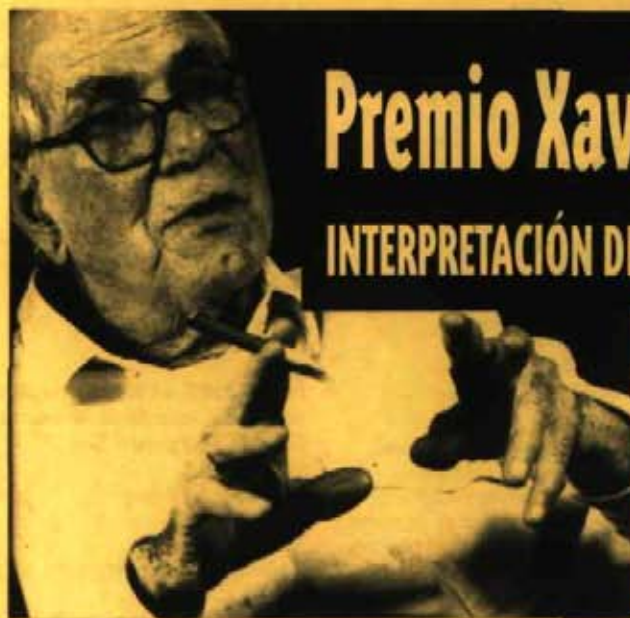
Como complemento a las triunfales representaciones de la *Alcina* de Haendel ofrecidas a finales de la pasada temporada en la Ópera de París, la firma Erato ha publicado una grabación discográfica de la ópera debida a los mismos intérpretes de aquella producción de Robert Carsen, dirigida musicalmente por William Christie, al frente del conjunto vocal e instrumental Les Arts Florissants. El reparto, que incluye a varias estrellas del canto actual, está encabezado por la soprano norteamericana Renée Fleming. El papel de la mítica hechicera supone para esta magnífica cantante su primera incursión en el repertorio barroco, sumándose así a tan ilustres predecesoras fonográficas en el personaje como Joan Sutherland o Arleen Auger. Junto a ella



Susan Graham y Renée Fleming en Alcina de Haendel

MAHOUDÉAU

comparten el protagonismo la mezzo estadounidense Susan Graham como Ruggiero, el caballero que sucumbe a sus encantos (del que Teresa Berganza hacía una de sus más memorables creaciones en la versión de Decca dirigida por Richard Bonynge), y la soprano francesa Natalie Dessay, que tiene sobrada oportunidad de mostrar su brillante coloratura en las arias de Morgana. El elenco lo completan por la contralto Kathleen Kuhlmann (Bradamante), el tenor Timothy Robinson (Oronte), la soprano Juanita Lascarro (Oberto) y el bajo Laurent Naouri (Melisso). El registro fue efectuado en vivo, del 10 al 20 de junio de 1999, en el Palais Garnier, aunque la versión discográfica comprende algunas páginas que no se interpretaban en la producción escénica.



© Josep M. Oliveras

# Premio Xavier Montsalvatge 2000

## INTERPRETACIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA PARA PIANO

**DIRIGIDO A PIANISTAS (HASTA 35 AÑOS)**

Dotación: 1.000.000 PTA / 6010 euros

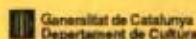
Premio especial Associació Catalana de Compositors:  
50.000 PTA / 300 euros

Inscripción abierta hasta el 30 de septiembre 2000

organiza:



colaboran:



INFORMACIÓN E INSCRIPCIONES:

Centre Cultural la Mercè

Pujada de la Mercè, 12 - 17004 Girona

Tel. 972 22 33 05 - Fax 972 21 83 45

E-mail: ccm@ajgirona.org

www.ajuntament.gi

2000

## cuarenta y nueve festival

## Palacio de Carlos V

viernes 23 junio  
**La Petite Bande**  
 R. Terakado violín  
 S. Kuljken violín y director  
 Obras de J. S. Bach

domingo 25 junio  
**Orchestra of the Age of Enlightenment**  
 A. Pay clarinete  
 G. Leonhardt director  
 Obras de W. A. Mozart

jueves 29 junio  
**Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya**  
 F. P. Zimmermann violín  
 A. Ros Marbà director  
 Obras de X. Montsalvatge,  
 A. Berg, P. I. Chaikovsky

sábado 1 julio  
**Orquesta Sinfónica de Madrid**  
 E. Marton soprano  
 García Navarro director  
 Obras de I. Albéniz-E. F. Arbós,  
 P. I. Chaikovsky, R. Wagner

viernes 7 julio  
**London Symphony Orchestra**  
 B. Haitink director  
 Obras de J. Haydn,  
 D. Shostakovich

domingo 9 julio  
**London Symphony Orchestra**  
 J. López Cobos director  
 Obras de  
 J. S. Bach-L. Stokowsky,  
 J. A. García-F. Guerrero,  
 A. Bruckner

## Jardines del Generalife

sábado 24 y lunes 26 junio  
**Die Zauberflöte**  
 W. A. Mozart música  
 E. Schikaneder libreto  
 Versión escénica de Comediants  
 J. Font director escena  
 J. Guillén escenografía, vestuario y artefactos,  
 A. Faura luces, M. Colomé coreografía  
 Orquesta Ciudad de Granada  
 Coral Ciudad de Granada y  
 Coro Cantate Domino  
 H. Peeters (Sarastro),  
 D. van der Walt (Tamino),  
 R. Holzer (Drador),  
 M. Poblador (Reina de la Noche),  
 M. Ramos (Pamina, su hija),  
 M. Rodríguez, M. Pintó e  
 I. Mentxaká (Damas), M. Casas (Papagena),  
 S. Cole (Monostatos),  
 W. Rauch (Papageno), V. Esteve Madrid  
 y J. Ferrer (Sacerdotes y Caballeros),  
 A. Altemir, B. Barnaus y J. Sesé (Niños)  
 J. Pons director musical

Coproducción del Gran Teatre del Liceu de Barcelona,  
 el Festival Mozart de La Ciuñeta y el Festival  
 Internacional de Música y Danza de Granada

viernes 30 junio  
**Ballet Nacional de España**  
 A. Gómez director  
**Eritaña**  
 [I. Albéniz mús., Antonio coreogr.]  
**Silencio Rasgado**  
 [J. Pardo mús., A. Gómez coreogr.]  
**Mensaje**  
 [V. Amigo mús., A. Gómez coreogr.]  
**Luz de alma**  
 [Música popular, J. Latorre, coreogr.]  
**Oripandó**  
 [D. Franco, A. Amaya, E. Bermúdez,  
 Chaleco, P. Ontiveros, "Patata",  
 A. Ramón y M. Palacín mús., A. Galia,  
 Currillo, I. Bayón e I. Galván coreogr.]

lunes 3 julio  
**Ballet Cristina Hoyos**  
**Al compás del tiempo**  
 [J. L. Rodríguez y El Juani mús.,  
 C. Hoyos coreogr.]

jueves 6 julio  
**English National Ballet**  
 D. Deane director  
**Apollo**  
 [I. Stravinsky mús.,  
 G. Balanchine coreogr.]  
**Pas de deux de Don Quixote**  
 [L. Minkus mús., M. Petipa coreogr.]  
**Three Preludes**  
 [S. Rachmaninov mús.,  
 B. Stevenson coreogr.]  
**Tchaikovsky pas de deux**  
 [P. I. Chaikovsky mús.,  
 G. Balanchine coreogr.]  
**Études**  
 [C. Czerny mús., H. Lander coreogr.]

sábado 8 julio  
**English National Ballet**  
 D. Deane director  
**Les Sylphides**  
 [F. Chopin mús., M. Fokine coreogr.]  
**Impromptu**  
 [F. Schubert mús., D. Deane coreogr.]  
**Pas de deux de Le Corsaire**  
 [R. Drigo mús., M. Petipa coreogr.]  
**Pas de deux de El lago de los cisnes**  
 [P. I. Chaikovsky mús., M. Petipa coreogr.]  
**Grand pas classique de Raymonda**  
 [A. Glazunov mús., F. Franklin coreogr.]

## Teatro Alhambra

domingo 2 y martes 4 julio  
**Teresa Nieto en Compañía**  
**Tánger**  
 [E. de Diego mús., T. Nieto coreogr.]

Estreno. Encargo del Festival

## Catedral y Monasterio de San Jerónimo

sábado 24 junio  
**The Sixteen**  
 H. Christophers director  
 Obras de J. Desprez, C. Morales

domingo 25 junio  
**The Sixteen**  
 H. Christophers director  
 J. Coe violonchelo  
 Obras de J. S. Bach

sábado 1 julio  
**Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya**  
 Coral Càrmina y Cor Lieder Camera  
 D. Menéndez barítono  
 J. Perianes piano  
 A. Tamayo director  
 Obras de O. Messiaen,  
 A. Schönberg, A. Scriabin  
 En colaboración con L'Auditori de Barcelona

sábado 8 julio  
**Odhecaton**  
 Cornetti e tromboni  
 Ensemble pian & forte  
 L. Tamminga órgano  
 P. da Col director  
 Obras de N. Gombert, G. Fantini,  
 J. Desprez, etc. para la coronación de  
 Carlos V en Bolonia

domingo 9 julio  
**Schola Gregoriana Hispana**  
 F. J. Lara director  
 Obras del Códice Calixtino, Códice de  
 Florencia, Códice del Monasterio de las  
 Huelgas, Ph. de Vitry,  
 G. de Machaut

## Recitales en el Auditorio Manuel de Falla, el Patio de los Arrayanes, la Catedral y el Hospital Real

lunes 26 junio Auditorio  
**P. Hantaï** clave  
 J. S. Bach  
**El clave bien temperado II (1ª parte)**

martes 27 junio Hospital Real  
**Grupo de Música Barroca "La Folia"**  
 P. Leenhouts flauta de pico  
 P. Bonet director  
 Obras de W. Williams, H. Purcell,  
 M. Marais, D. del Puerto\*, J. S. Bach,  
 G. P. Telemann, J. Kuhnau

\*Estreno. Encargo del Festival



# 23 junio a 9 julio 2000

# internacional de música y danza de granada

miércoles 28 junio Auditorio  
**P. Hantai** clave  
J. S. Bach  
*El clave bien temperado II (2ª parte)*

sábado 1 julio Catedral  
**I. Ferro** órgano  
Obras de J. C. F. Fischer,  
L. v. Beethoven

domingo 2 julio Patio de los Arrayanes  
**T. Berganza** soprano  
**J. A. Álvarez Parejo** piano  
Obras de C. Monteverdi-C. Orff,  
H. Wolf, J. Haydn, M. de Falla

martes 4 julio Hospital Real  
**Dúo Pérez-Molina**  
Obras de F. Liszt, L. v. Beethoven

sábado 8 julio Catedral  
**J. M. Azcuc** órgano  
Obras de J. S. Bach

## Música electroacústica en el Planetario

En coproducción con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Parque de las Ciencias de Granada

martes 4 julio  
Creaciones visuales de J. Barrio,  
A. Avellana\*, B. Caravaggio y  
C. Urbina sobre músicas de  
J. C. Duque, D. Alarcón\*, Zaraski,  
M. Wingate, L. G. Bodín  
\* Estreno

miércoles 5 julio  
*Phonos: 25 años*  
Obras de A. Palaudarias, E. Resina,  
A. Moya Villén, G. Brncic, R. Ventura,  
C. Lupprian, A. Lewin-Richter,

jueves 6 julio  
Obras de B. Pritchard, J. Sanz,  
C. Jordan, A. Macdonald-N. Virgo,  
D. Azourman, J. Oslon

sábado 24 junio a domingo 9 julio  
**Fausto**  
Instalación interactiva de Sergi Jordà

## Músicas de América en Santa Fe

miércoles 5 julio  
**Orquesta Ciudad de Granada**  
I. Karabchevsky director  
Obras de Ch. Ives, A. Copland

## Fiesta de la música

domingo 2 julio  
Auditorio Manuel de Falla  
**Concierto de Presentación**  
con J. L. Pérez de Arteaga

lunes 3 julio  
8 conciertos en patios y recintos históricos de Granada de la mano de Juventudes Musicales de España y con la colaboración del Conservatorio Superior "Victoria Eugenia" y la Fundación Itaca

Palacio de Daralhorra  
**J. Mor** violonchelo  
Obras de J. S. Bach,  
G. Crumb, G. Cassadó

Palacio de los Córdova  
**I. Rodríguez** clarinete  
**M. Fornells** piano  
Obras de R. Schumann, E. Denisov,  
J. Brahms, A. Berg, S. Brotóns

Casa de los Tiros  
**Y. Clares** piano  
Obras de L. v. Beethoven, F. Chopin,  
I. Albéniz, R. Schredin

Casa de los Marqueses de Caicedo  
**"3+1" Quartet de Saxòfons**  
Obras de J. S. Bach, J. B. Singelée,  
A. Ventas, A. Llanas, P. Iturralde

Antiguo Convento Franciscano  
(Parador de Turismo)  
**G. Hermosa** acordeón  
Obras de J. S. Bach, B. Precz,  
P. Makkonen, Z. Fernández  
Gerenabarrena, G. Hermosa\*,  
O. Messiaen, A. Piazzola, A. Astier  
\* Estreno

Casa de Castril (Museo Arqueológico)  
**Sitges 94**  
Obras de D. M. González de la Rubia,  
F. J. Gil Valencia\*, B. Díaz,  
J. R. Hernández Bellido\*, J. C. Blanch  
\* Estreno

Patio del Ayuntamiento (Antiguo Convento de Carmelitas Calzados)  
**Banda de Música del Conservatorio Superior "Victoria Eugenia"**  
A. Giner director  
Obras de G. Jiménez, E. Cebrían,  
J. Turina, J. Albero, M. de Falla

Colegio Máximo de Cartuja  
**Coro Manuel de Falla**  
M<sup>a</sup> Carmen Arroyo directora  
Obras de F. Guerrero

## Cafés concierto

domingo 25 al viernes 30 junio  
**M<sup>a</sup> Aragón** mezzosoprano  
F. Turina piano  
Obras de X. Montsalvatge,  
O. Esplá, E. Halffter, R. Halffter,

E. Franco, A. García Abril,  
M. A. Coria y C. Guastavino  
sobre poemas de R. Alberti

domingo 2 al viernes 7 julio  
**Ensamble de Madrid**  
Selecciones de zarzuelas en versiones para sexteto originales de F. Moreno Torroba, F. Chueca y F. A. Barbieri

## Flamenco en el Ayuntamiento

sábado 1 julio  
**Arcángel y M. Heredia** cante  
J. C. Romero guitarra

sábado 8 de julio  
**Ch. Lobato y Rancapino** cante  
J. Carmona "Habichuela" guitarra

## Trasnoches

viernes 23 y 30 junio, y 7 julio  
Carmen de los Chapiteles (C. del Avellano)  
**Emilio Maya**

sábados 24 junio, y 1 y 8 julio  
Peña La Platería (Albalcín)  
**Segundo Falcón**

lunes 26 y miércoles 28 junio  
Terraza de "El Cambario" (Sacromonte)  
**Pepa de Benito**

lunes 3 y miércoles 5 julio  
Terraza de "El Cambario" (Sacromonte)  
**Nene de Santa Fe**

## XXXI Cursos Manuel de Falla

Sus contenidos se estructuran en torno a cuatro núcleos básicos: creación, interpretación, investigación y pedagogía musical. Este año contará con Clases Magistrales de canto coral, canto solista, piano y órgano, Talleres de pedagogía, música de cámara (para instrumentos de cuerda), danza y fotografía de espectáculos, y Cursos de análisis musical (para compositores), educación musical y la música en la época de Carlos V, impartidos por Peter Phillips, Andrea Giraldez, Javier Algarra, Arturo Tamayo, Mark Withers, Guillermo González, Emilio Ros-Fóbreas, Michael Thomas, Saville Kushner, Robert Stake, Yvan Normmik, Enrico Fubini y Howard Gardner, entre otros.

**Fechas de celebración**  
Abril-mayo, junio-julio, septiembre-noviembre.

**Información**  
Telf: (34) 958 210 429, Fax/contestador: (34) 958 210 389  
E-mail: cursos@granadafestival.org  
www.grnadafestival.org/cursos.htm

El Festival Internacional de Música y Danza de Granada es una iniciativa del

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA

AYUNTAMIENTO DE GRANADA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA

En la presente edición cuenta con el patrocinio de la

FUNDACIÓN CAJA DE GRANADA

SUPERCABLE

CETURSA-SIERRA NEVADA, S.A.

FUNDACIÓN PULEVA

LA CAIXA

SOLEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES

CERVEZAS ALHAMBRA

ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES (AIE)

INECO

y la especial colaboración de

TURISMO DE GRANADA

TURISMO DE ANDALUCÍA

SOLEDAD ESTATAL PARA LA CONMEMORACIÓN DE LOS CENTENARIOS DE FELIPE II Y CARLOS V

FUNDACIÓN ITACA

CITROËN-RONDAMÓVIL, S.A.

THE BRITISH COUNCIL

CANAL SUR

RNE-RADIO CLÁSICA

## Información y reservas

Festival Internacional de Música y Danza de Granada  
Apartado de Correos 64  
18080 Granada  
Tel.: 958 221 844  
Fax: 958 220 691  
Email: taquilla@granadafestival.org  
www.grnadafestival.org

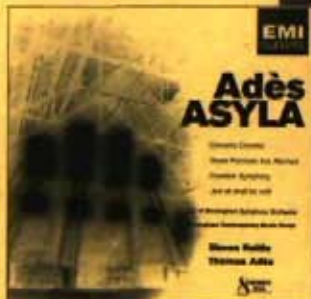


# AQUÍ HUELE A GENIO

Thomas Adès (Londres, 1971) es no ya un músico de moda sino uno de los más firmes valores entre los compositores del presente. Pocas veces la crítica, el público y lo más conspicuo del mundo musical -como todos los universos endogámicos, tan puñetero a veces- han estado tan de acuerdo en resaltar el talento de alguien. Las claves pueden estar en la imaginación, el sentido rítmico, la amplísima paleta de su colorido tímbrico, la mezcla perfectamente dosificada de asunción de la tradición y consciencia de modernidad que toda su obra reúne. Tantas muestras de saber hacer abruma y marean a un tiempo y hacen pensar a quien escribe estas líneas si el futuro de lo que ha comenzado de tal forma responderá a un presente tan radiante. Pero la evidencia del hoy se muestra espléndida y a eso hay que ceñirse. El aficionado español recibe de una tacada tres discos que recogen toda la fonografía de Adès a excepción de su ópera *Powder her Face* que, es de suponer, aparecerá pronto entre nosotros a la vista de la buena recepción que ha obtenido por el mundo adelante. De estos discos -que recogen obras escritas entre 1990 y 1998-, dos habían aparecido en Inglaterra hace un par de años en la serie que EMI dedica a los más brillantes debutantes. El otro es ya fruto del éxito obtenido. En el primero de aquellos nos encontramos con un Adès recogido en lo camerístico, quintaesenciado su estilo más interiorizado en los guiños sentimentales de *Catch* o en la bellísima *Darknesse Visible*. La huella de Kurtág -y la del asombroso Liszt crepuscular- se advierte en *Still Sorrowing*, mientras en *Under Hamelin Hill* son referencias tan distintas como las de Adams y Ligeti las que nos vienen a la memoria, para ser Britten y Messiaen los dioses tutelares de Adès en *Five Eliot Landscapes*. *Traced Overhead* es obra más madura y también más compleja en su escritura pianística, mientras *Life Story* nos lleva a la descripción de lo cotidiano, con su punto de grandeza y sordidez a un tiempo. Del segundo de los discos recuperados para nuestro mercado hay que destacar el magnífico impulso rítmico de *Living Toys* -sobre todo en dos de sus fragmentos: *Aurochs* y *Militiamen*, a lo que hay que añadir el modo de tratar la trompeta solista en *Battle*. *Arcadiana* es música de enorme belleza, lírica y elegiaca, vivaz también, que muestra la influencia de Britten -rastreada en otras piezas del autor- y hasta, de nuevo, del último Liszt. En la *Sonata da Caccia* el pretexto es el barroco-neoclasicismo también, pues- y en *The Origin of the Harp* y el precioso coral *Gefriolsae Me* la música se engolfa en sí misma para atacarnos directamente por el camino de la emoción.

El tercero de los discos aquí recogidos, el que presenta a un Adès ya figura de relieve para sus valedores fonográficos, es también el que muestra lo más reciente de su producción junto a dos obras, respectivamente, de 1990 y 1993. La primera de ellas es la *Chamber Symphony*, fresquísima

en sus ideas, ambiciosa en su impulso juvenil decidido a decirlo todo. ... *but all shall be well* -cuyo título procede de los versos de Eliot- es la primera composición de Adès para gran orquesta y es una suerte de paráfrasis libre del tratamiento que, a las mismas palabras, da Britten al final del segundo acto de *El sueño de una noche de verano*, con su



Thomas Adès SHEILA ROCK

melo- día ascendente y descendente que vuelve a evocar a Liszt -esta vez al de las *Consolaciones*. *Asyla* es sencillamente magistral, y no deja de ser significativo cómo la personalidad del compositor, su deseo de claridad sin concesiones a lo que de peyorativo

**ADÈS:** *Catch*, op. 4. *Darknesse Visible*. *Still Sorrowing*, op. 7. *Under Hamelin Hill*, op. 6. *Five Eliot Landscapes*, op. 1. *Traced Overhead*, op. 15. *Life Story*, op. 8b. **Valdine Anderson y Mary Carewe, sopranos; Thomas Adès, piano y órgano; David Goode y Stephen Farr, órganos; Lynsey Marsh, clarinete; Anthony Marwood, violín; Louise Hopkins, violonchelo.** EMI Debut 5 69699 2. DDD. 76'36". Grabación: 1996. Productor: Simon Woods. Ingeniero: Simon Rhodes. Ⓢ PE

**ADÈS:** *Living Toys*, op. 9. *Arcadiana*, op. 12. *Sonata da Caccia*, op. 11. *The Origin of the Harp*, op. 13. *Gefriolsae Me*, op. 3b. **Thomas Adès, clave; Michael Niesemann, oboe barroco; Andrew Clark, trompa; Robert Quinney, órgano. Cuarteto Endellion. Coro del King's College de Cambridge. London Sinfonietta. Director: Markus Stenz.** EMI Debut 5 72271 2. DDD. 64'21". Grabaciones: 1995-1997. Productores: Tryggvi Triggvason, Thomas Adès y Simon Woods. Ingenieros: Tryggvi Triggvason, Simon Rhodes y Mike Cox. Ⓢ PE

**ADÈS:** *Asyla*, op. 17. *Concerto Conciso*, op. 18. *These Premises Are Alarmed*, op. 16. *Chamber Symphony*, op. 2. ...*but all shall be well*, op. 10. **Thomas Adès, piano. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: Sir Simon Rattle (Asyla). Birmingham Contemporary Music Group. Director: Thomas Adès.** EMI 5 56818 2. DDD. 61'10". Grabación: 1998. Productores: Tony Harrison y Stephen Johns. Ingeniero: Mike Clements. Ⓢ PN

ha tenido este concepto en nuestros días -y sin renunciar a la audacia de las combinaciones instrumentales-, se impone a una suerte de homenaje evidente a Stravinski, Messiaen o Varèse en el que el ritmo, la sorpresa tímbrica, la fluidez del discurso resultan simplemente apabullantes. *Concerto Conciso*, para piano y conjunto de cámara, es un juego en el que un punto de sofisticación parece proponernos como una broma culta en la que las sorpresas, los cambios de clima, el gesto cómplice con la tradición ocupan un lugar de absoluta pertinencia. *These*

*Premises Are Alarmed* es una brevísima pieza para gran orquesta -fue compuesta para la inauguración de la nueva sede de la Hallé de Manchester- que busca, sobre todo, el lucimiento de la formación pero que, en su brillantez, no renuncia a una escritura refinada, transparente. *Asyla* parecería por momentos un homenaje a Stravinski, pero, con serlo, es más que eso. Sus veinticinco minutos de duración ofrecen un amplio desarrollo expresivo, un contraste fascinante entre luz y sombra, de nuevo la revelación de la claridad saliendo de un magma pletórico, ese lugar de asilo, de recogimiento, de consuelo, de calma que tiene que ver con su título -tan significativa esta cuestión siempre en Adès, amigo de los juegos de palabras.

En resumen, que estamos ante un compositor a quien difícilmente a su edad podría pedirle más. En su brillantez, en su ambición -nótese el nada baladí detalle de dotar a casi todas sus obras de número de opus- en la pluralidad de sus ideas, en la presencia no disimulada de sus maestros está hoy su realidad y su potencia, lo que también significa que el futuro, como decíamos al principio, sea tan prometedor como inquietante. Son los gajes de tanta sabiduría aparentemente antes de tiempo. No se pierdan estos discos -y si han de elegir uno, escojan el reseñado en tercer lugar que, además, recogen versiones espléndidas, con notas altísimas para todos sus intérpretes, incluido el propio Adès, que es un pianista de primera, y, cómo no, ese Sir Simon Rattle que vuelve a demostrar su amor por la música de hoy. El mismo que revela ese magnífico empeño que es el proyecto Sounds Investment. Los veintitrés ciudadanos británicos que pusieron su dinero para que se compusiera y se grabara el *Concerto Conciso* ven sus nombres en letras de molde en los créditos del disco que lo incluye. Pueden estar satisfechos.

MADRID, 1999

# CICLO DE GRANDES INTERPRETES

Organizado por SCHERZO  
con el patrocinio  
de CANAL PLUS y MUZZIK  
y la colaboración  
del Ministerio de Educación y Cultura (MAGPI)  
y la Fundación Hazen Hossehrueders

**sch rzo**  
REVISTA DE MÚSICA

**MUZZIK**  
SATELITE  
CANAL DIGITAL

**CANAL+**

## DEZSÖ RÁNKI

### CONCIERTO

piano

Martes, 11 de Abril.  
19:30 horas.

HAYDN: *Sonata en mi bemol mayor, Hob. XVI/49*  
SCHUMANN: *Humoresque, op.20*  
DEBUSSY: *Images (Libros I y II)*  
BARTOK: *Sonata, Sz 80 (1926)*

AGOTADAS TODAS  
LAS LOCALIDADES

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA  
SALA SINFÓNICA

COLABORAN:



FUNDACIÓN HAZEN  
HOSESCHRUEDERS

# BORDEANDO LA CORRECCIÓN

La música organística de Bach constituye un interesante espejo para ver en ella reflejados diversos estilos interpretativos y modos de entender y -en el peor de los casos- pretender la actualización del arte barroco. El problema del instrumento adquiere connotaciones especiales, por su complejidad, implicaciones económicas y vulnerabilidad -pocos de época de Bach quedaron intactos en Europa central después de la Segunda Guerra Mundial- de cara a la historia primitiva de las obras y sus consecuencias sobre las interpretaciones en directo o el disco. Sólo hay que comparar los ejemplares de la lectura que se comenta con los de aquellos músicos que como Koopman han intentado un acercamiento lo más fiel posible a la historia.

Se presenta, por lo tanto, ahora de nuevo la grabación completa de Isoir; no se trata en sentido estricto de una reedición, pues los discos aparecen bajo la misma signatura y simplemente se han reunido en una caja de cartón. Muy alabado

por la crítica francesa, el trabajo le llevó al músico dieciséis años (1975-1991), coincidiendo con el paso de la era analógica a la digital, incluso los registros más recientes acusan el transcurso del tiempo. Sus versiones son siempre plásticas y serenas, pero tienden a una cierta homogeneidad de registración e incluso se dan algunas libertades en la reproducción de los textos bachianos. Los discos siguen un orden sobre todo cronológico, aunque también se dan agrupaciones temáticas.

En el primer CD, las sonoridades, volúmenes y registraciones de Isoir evidencian sus conexiones con un estilo a la antigua usanza, como atestiguan el grueso pedal en el preludio del díptico *BWV 531*. Una aproximación a las piezas juveniles dotada de una transparencia limitada, que en su búsqueda de lirismo se atasca en una apreciable pastosidad (*Fantasia* de la *BWV 561*). El mundo de los corales (CD nº2) no alcanza dimensión poética y hasta incurre en una notable pesadez (*BWV 741*), siguiendo siempre en la línea de un universo tímbrico rocoso (*Preludio y fuga BWV 566*). Verdaderamente, el cosmos de los corales (CD nº3) es el que más a prueba pone la capacidad del intérprete para variar por medio de los registros o el talento, cosa que en los ejemplos de esta entrega consigue de manera correcta y plausible, si bien algo prosaicamente y por medio de una sonoridad que enlaza con la música organística eclesiástica del XIX.

Lo ligado de la articulación (CD nº4)



André Isoir

DE LAMADRID



crea un efecto de *sfumato* en el preludio de la *BWV 543*, pero la fuga está expuesta de forma mucho más clara. Grandes bloques nebulosos vuelven a adueñarse de la música en el Grave de la *BWV 572*. Pueden apreciarse algunos de los mejores recursos interpretativos (CD nº5) en la fluidez del preludio de la *BWV 532* y en la excelente planificación y efectivo despliegue de la fuga de la *BWV 535*.

Otro disco que contiene algunos buenos logros de la serie es el sexto, con cuatro toccatas y fugas y la *Fantasia y fuga BWV 542*. Desde luego que las obras están vistas a través de un prisma más bien convencional -a lo Franck-, pero dentro de esa estética el resultado es magnífico, sólo hay que escuchar la misteriosa presentación de la *BWV 565*, la registración de grandiosidad creciente, el juego de masas y volúmenes. Un monumentalismo algo rancio, pero que se toma imponente en la fuga de la *BWV 542*.

Los *Conciertos* a partir de Vivaldi y el duque Johann Ernst (CD nº7) suponen otra caída de interés, pues Isoir no le saca gran partido a las posibilidades de la orquesta metafórica -cosa que sí hace, por ejemplo, Koopman- en que se convierte el órgano por medio de los colores y las dinámicas. Un momento sobresaliente se encuentra en la lírica exposición del Largo del *Concierto BWV 596*.

El octavo volumen contiene una in-

terpretación que no parece muy acertada, por su tremendismo, de la *Passacaglia BWV 582*, así como la ingenuidad de la *Fughetta BWV 701*, y la excelente naturalidad melódica -que evidencia la por otro lado innegable musicalidad de Isoir- del coral *BWV 650*. Muchos de los corales del *Orgelbüchlein* (CD nº9) semejan estar entendidos siempre desde una función de plegaria y algunos contrastes obtenidos por medio de la registración (colores, volúmenes) resultan incluso efectistas, escasamente naturales, a la luz de lo que hemos aprendido gracias a las interpretaciones preocupadas por el contexto histórico de las obras que no permitiría mezclas como las ofrecidas por Isoir.

Sonoridades monumentales en los pódicos de los preludios y fugas (CD nº10) y registraciones algo pastosas, caso de la fuga del *BWV 548*, en un disco que es probablemente el más cerrado y monótono de la serie. Se salva por el instante de poesía pastoril del *Trío BWV 583*.

Las *Sonatas en trío* (CD nºs 11-12) son excesivamente parsimoniosas, como prueba el fraseo letárgico del Andante de la *BWV 528*. Cuenta con algo de ligereza el Vivace del *BWV 530*, aunque entre las composiciones que completan este segundo disco vuelve a haber ejemplos de pesantez, como el coral *BWV 727*.

La cuestión crucial de la dicotomía entre unidad y diversidad hace acto de presencia en la *Misa para órgano* (CD nºs 13-14), pero la sensación general que se impone tiende más bien a la dispersión. El paso a la fuga *BWV 552* es hasta brusco.

En el último disco, dedicado a la segunda parte de los *Corales de Leipzig*, se confirma la visión de la grandeza de Isoir, aquejada de una cierta rigidez.

**BACH: Obras para órgano. André Isoir, órgano. 15 CD CALLIOPE 9703/9717. ADD/DDD. 1023'. Grabaciones: 1975-1991. © 1986-1991. Distribuidor: Auvidis. PN**

Enrique Martínez Miura

## BRUCKNER ESENCIAL (I)

Como ya dijimos en su momento al comentar el segundo álbum de Celibidache/Filarmónica de Munich en EMI (SCHERZO nº 129, págs. 56 y 57), aquí tenemos ya la primera parte del no menos importante Bruckner de Stuttgart, recreado por el rumano en su época de director musical de la Sinfónica de la Radio de esta ciudad alemana en la década de los setenta. Deutsche Grammophon ha optado por dividir estas grabaciones en dos lanzamientos, pensamos que siguiendo una cuidadosa táctica comercial al considerar acertadamente que siempre se venderán mejor dos álbumes de cuatro compactos cada uno publicados con algunos meses de diferencia, que uno de ocho como única publicación. El primero, que motiva esta reseña, consta de las *Sinfonías Séptima* a *Novena* (más la *Quinta* de Schubert), y el segundo con *Tercera*, *Cuarta* y *Quinta*, suponemos saldrá publicado en los próximos meses con alguna que otra sinfonía de Schubert como complemento (podría ser la *Incompleta*) más el correspondiente compacto de ensayos. Del álbum que ahora comentamos sólo hay que hacer esta puntualización: ni la grabación de la *Séptima*, a pesar del cuidadoso reprocesado, ni la interpretación de la misma, están a la altura de otros registros del propio Celibidache con esta obra, como veremos seguidamente. Salvo esto, el resto del álbum es un prodigio y merece ser tratado como lo que es: otro testimonio del más grande director bruckneriano conocido, con buenas tomas sonoras, acertados comentarios de Tilmann Köster en los idiomas de siempre, atractiva presentación y precio especial.

La toma de la *Séptima* procede de un concierto público del 8 de junio de 1971 (fue retransmitida en su día por Radio Nacional de España a través de los Programas de Intercambio Internacional..., eran otros tiempos). Es la cuarta grabación conocida de Celibidache de esta obra (más las piratas, que ahora no hacen el caso) y, en opinión del firmante, la menos conseguida de las cuatro. La Orquesta de Stuttgart y el maestro de Iasi comenzaban entonces a colaborar asiduamente, pero todavía no habían llegado al grado de compenetración idóneo. Cualquier oyente medianamente avisado se dará cuenta de ello: la claridad dinámica no es la que habitualmente nos deja pasmados en otros registros, y el refinamiento tímbrico no es tampoco el de las Filarmónicas de Munich o Berlín (orquestas con las que Celibidache ha dejado versiones extraordinarias de esta obra), si bien se pueden apreciar aquí detalles concretos de tensión, expresividad, plenitud sonora y concentración en los dos primeros movimientos que pertenecen a las más altas cimas de interpretación bruckneriana. No se consigue aquí la prodigiosa alquimia sonora

de sus versiones citadas de Munich y Berlín (EMI y Sony) ni el immaculado grado de perfección instrumental, pero, insistimos, esta lectura tiene su indudable atractivo y viene complementada además con ensayos del primer movimiento que ayudan a comprender mejor esa fuerza de convicción implacable que Celibidache pone de manifiesto en estos pentagramas.

La *Octava* es otro mundo (procede del concierto del 23 de noviembre de 1976), quizá sea de las mejores recreaciones brucknerianas de Celibidache, al mismo nivel que sus dos soberbias lecturas tomadas por Sony y EMI en diversos conciertos, a pesar de que siempre se suele considerar a la orquesta de Stuttgart por debajo de la de Munich. Los *tempi* aquí son más ligeros (la duración es de 83 minutos, mientras que en las dos anteriores que hemos comentado desde estas páginas pasaba de los 100); el discurso sonoro no se complace en exceso en los deleites tímbricos, como alguno le podría reprochar, sino que fluye intenso y variado, con esa fascinante mezcla de misticismo, vigor, sensualidad, intelecto y refinamiento de texturas orquestales. A destacar el moroso primer movimiento, aquí más misterioso y dramático que nunca; el bellissimo Adagio, que se nos muestra como una de las más profundas revelaciones de la música de Bruckner y, como siempre, la coda final, en la que parece que la orquesta está en el límite de sus posibilidades, tal

es la fuerza, intensidad y plenitud sonora que el maestro imprime. No es de extrañar que esta versión se considerase como la cima de la colaboración de Celibidache con la Orquesta de Stuttgart, según nos cuenta Tilmann Köster en el libreto. Una versión así nos demuestra una vez más que "el sinfonista más grande de todos los tiempos" (Celibidache dixit) estaba en las manos de su recreador más profundo y original.

La *Novena* (concierto del 5 de abril de 1974) es otra joya y puede ser un complemento idóneo a la que lanzó EMI en el álbum citado al principio (aquella sobrepasaba los 75 minutos; ésta dura exactamente 59'18" y quizá sea más accesible e incluso más recomendable por su menor deflección tímbrica y su mayor intensidad). Como siempre, hay que destacar la minuciosa planificación, las arrolladoras progresiones dinámicas, la elasticidad de los ritmos internos y el fascinante colorido orquestal, o sea, las mismas cualidades que su versión de Munich, aunque de nuevo la calidad de la orquesta de Stuttgart se revela inferior. Además de su sabiduría arquitectónica y de su rigor estilístico, encontramos también la esencia mística de la obra y su transfigurado adiós a la vida. El Adagio, especialmente, es una experiencia en todos los órdenes. Por supuesto, como se nos cuenta en el libreto, "no hay necesidad de lastrar a la música de filosofía para comprender la esencia orgánica de la forma bruckneriana, para dar

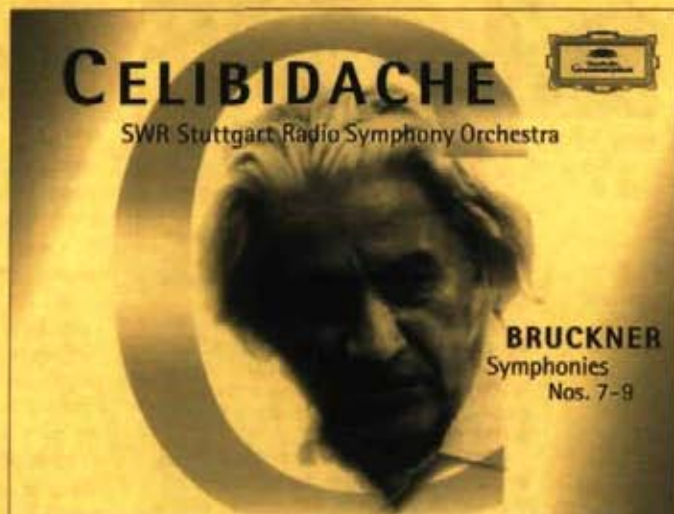
a la intensidad su progresión natural, para encontrar las proporciones justas". Es una versión para entrar en contacto con la profunda verdad de esta música; como decía el propio Celibidache, "la experiencia suprema está mucho más próxima de lo que creemos".

El álbum se completa con una preciosa *Quinta* de Schubert, aquí más heredera que nunca de la *Sinfonía nº 40* de Mozart, ligera, transparente, exquisita y refinada sin dejar de estar provista de una naturalidad y una poesía únicas. Bajo otro prisma interpretativo, pero al mismo nivel que la milagrosa luminosidad de un Becham (EMI) o el cálido lirismo de un Bruno Walter (Sony). Magníficas lecciones las de los

ensayos brucknerianos (primer movimiento de la *Séptima* y tercero de la *Octava*). Las grabaciones no son tan perfectas como las de EMI, pero se nota que han sido cuidadosamente reprocesadas y en líneas generales permiten apreciar sin problemas la amplia gama dinámica y riqueza tímbrica de este mago del sonido. Naturalmente, el álbum merece la mayor de las calificaciones a pesar de la relativa decepción de la *Séptima*. No lo dejen pasar de largo bajo ningún concepto; quien haya escuchado a Bruckner con cierta asiduidad sabrá de inmediato de qué estamos hablando.

Enrique Pérez Adrián

schetzo 69



CELIBIDACHE

SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra

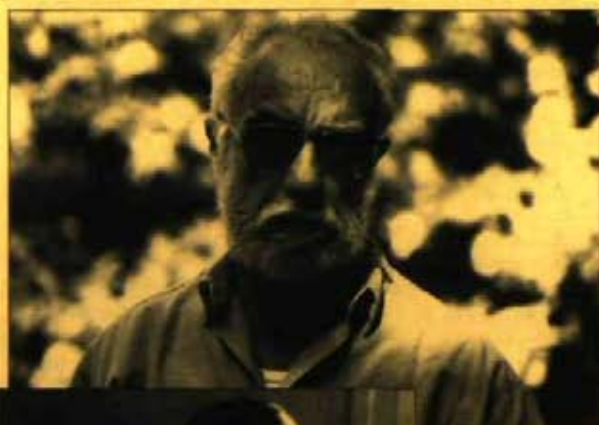
BRUCKNER  
Symphonies  
Nos. 7-9

**BRUCKNER:** *Sinfonías nºs 7 a 9.*  
**SCHUBERT:** *Sinfonía nº 5, Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart.*  
**Director:** Sergiu Celibidache. 4 CD  
**DEUTSCHE GRAMMOPHON 445471-2.** ADD. 66'32", 57'16", 54'05" y 59'18" (+ CD gratis con ensayos del primer movimiento de la *Séptima* y del *Adagio* de la *Octava*). Grabaciones: Stuttgart, en vivo, VI/1971 (7\*), XI/1976 (8\*), IV/1974 (9\*) y X/1979 (Schubert). Productor: Christian Gansch. Ingenieros: Erich Prümmer, Frank Richter, Susanne Schneider y Alfred Didion. Ⓜ PN

# ANACRUSI Y LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Desde sus inicios, el sello Anacrusi se propuso dar a conocer la creación actual en óptimas condiciones de sonido y a partir de interpretaciones de calidad. La dificultad ha sido ese empeño de "dar a conocer" siendo como es el mercado discográfico español. La caótica distribución de compactos que están fuera del circuito de las multinacionales del ocio ha hecho que, hasta ahora, fuera poco menos que imposible encontrar estas grabaciones; unas grabaciones que, de entrada, son interesantes, pero que además, en algún caso, merecen un mayor predicamento. Anacrusi ha decidido distribuir sus compactos a través del correo electrónico y ahora presentamos ocho de ellos, algunos ya conocidos y otros que son novedad, con el deseo de que hallen el eco que merecen. Las dos primeras referencias del sello comprenden obras de Josep Soler, uno de los más importantes compositores de la actualidad. En ambos se aprecia a un autor magistral, cuya música será, sin duda, de las que superarán la criba de la historia. Un volumen con frag-

mentos orquestales de su importante producción operística y otro de sus recientes obras para piano (1997-1998) interpretadas por él mismo, son dos discos dignos de engrosar la discoteca de todo melómano que se precie de serlo más allá de lo poco o mucho que le interese la música contemporánea. Luego encontramos un recital del pianista Miguel Álvarez-Argudo, un especialista en la creación actual, con obras de siete compositores catalanes y en el que la *Tercera Sonata* de Soler ocupa más de un tercio de la duración total del compacto. Otros dos compactos, estos del cuarteto de flautas traveseras Fu-Mon, también tienen como característica la variedad de estilos y tendencias en el breve espacio de una hora y, como en el caso del recital pianístico, sirve como panorámica y como introducción a la diversidad creativa de nuestro tiempo. En la primera de las dos magníficas grabaciones de Fu-Mon nos encontramos con obras de dos creadores no catalanes, Sofia Gubaidulina y Yoshihisa Taōra (cuya composición da nombre al grupo) e igualmente, y



Josep Soler (arriba) y Robert Gerhard

junto a cuatro obras de Josep Soler, encontramos en el compacto del dúo Gil-Villalba (más una intervención del organista Agustí Bruach) una sonata de un compositor ya clásico, uno de los llamados "clásicos del siglo XX": Paul Hindemith. La versión que de su *Sonata para clarinete y piano* realizan Gil y Villalba merece la máxima

atención. Relacionada con el propio Hindemith está la última de las cuatro obras de Soler que nos ofrece este compacto. Se trata de *Paisatge amb cranis*, composición para clarinete y órgano que no es sino unas variaciones sobre el tema introductorio de la *Nobilissima Visione* del compositor alemán. A otro clásico del siglo XX está consagrado otro de los compactos que presentamos: Robert Gerhard. Cada grabación con obras de Gerhard merece ser celebrada y ésta es, probablemente, la mejor grabación con música liederística de su autor, aparte de ser la única que pretende representar los diversos periodos creativos de su obra. Una entusiasta labor de investigación y búsqueda de originales ha dado lugar a este compacto de lo más recomendable a cargo de un excelente dúo. Y finalmente, una obra para piano de Garreta y otra de Morera, ambas interpretadas con el rigor y la musicalidad que caracterizan a Jordi Masó. Este último compacto escapa un poco al panorama que dibujan los restantes al no ser sus autores ni "clásicos del siglo XX" ni autores contemporáneos, sino dos compositores que se movieron entre el siglo XIX y el XX, y entre el nacionalismo musical de raíz romántica (explícitamente wagneriano en el caso de Morera) y la música popular (ambos fueron autores de sardanas de calidad que elevaron el nivel del género). En resumen: ocho compactos variadísimos, con significativas presencias, con interpretaciones dignísimas y con un sonido espléndido que hace plena justicia a un(os) repertorio(s) que merece(n) mayor atención. Esperemos que la nueva distribución de este material redunde positivamente en su conocimiento.

**SOLER:** *Cuatro poemas para orquesta* (fragmentos orquestales de *La tentation de Saint Antoine* y *de Jesús de Nazaret*). *Diversas orquestas. Directores: Osmo Vänskä, Andrés Ligeti y Antoni Ros Marbà.* ANACRUSI 001. ADD/DDD. 48'55".

**SOLER:** *Obras para piano.* Josep Soler, piano. ANACRUSI 002. DDD. 52'38".

**MIGUEL ÁLVAREZ-ARGUDO:** *Pianista. Obras de Brotons, Roger, Balsach, Padrós, Charles, Sardà y Soler.* ANACRUSI 003. DDD. 58'34".

**FU-MON:** *Cuarteto de flautas. Obras de Taōra, Nuix, Roger, Rodríguez-Picó y Gubaidulina.* ANACRUSI 004. DDD. 56'30". *Obras de Charles, Brncic, Rossinyol, Amargós, Padrós y Humet.* ANACRUSI 010. DDD. 52'20".

**HINDEMITH:** *Sonata para clarinete y piano.* SOLER: *Escena amb cranis. Introducció, fuga i giga. Au pays de la soif et de la peur. Paisatge amb cranis.* Joan Pere Gil, clarinete; Miquel Villalba, piano; Agustí Bruach, órgano. ANACRUSI 007. DDD. 67'13".

**GERHARD:** *Canciones.* Elena Gragera, mezzosoprano; Anton Cardó, piano. ANACRUSI 011. DDD. 78'47".

**GARRETA:** *Sonata en do menor.* MORERA: *Tres danses.* Jordi Masó, piano. ANACRUSI 009. DDD. 48'09". *Productores e ingenieros: Miquel Roger. Distribuidor: anacrusi.com. © PN*



# CONCIERTOS AGUSTO SL.

AGENCIA DE CONCIERTOS

Calle Viento n°15, 2ºB, Majadahonda, 28220 MADRID

Tel.: (+34) 916340205, Fax: (+34) 916340250, E-mail: conciertosagosto@eipoint.com

Miembro de IAMA (International Artist Managers' Association)

Tenemos el honor de representar en exclusiva para España  
a algunos de los Artistas que serán las  
**Estrellas del Siglo XXI**

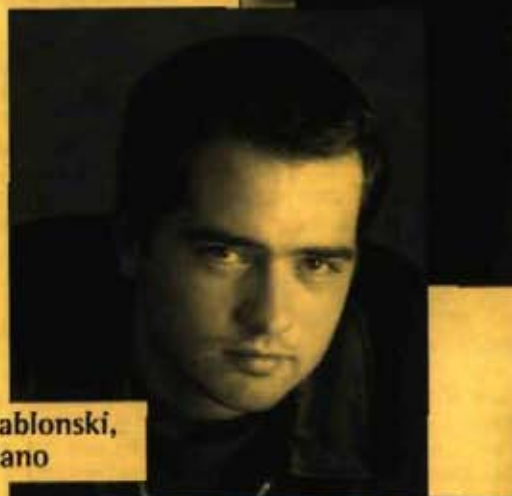
Leif Ove Andsnes,  
Piano



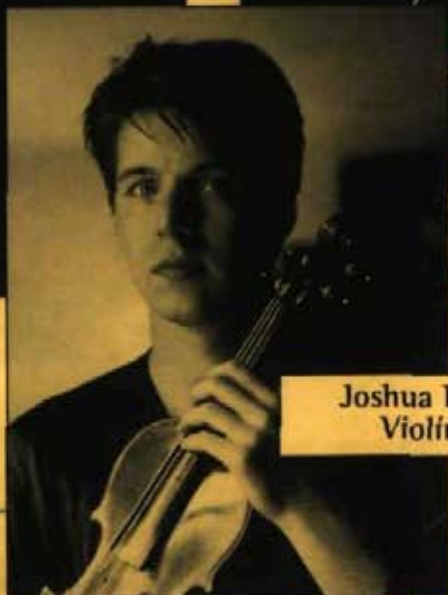
Hilary Hahn,  
Violín



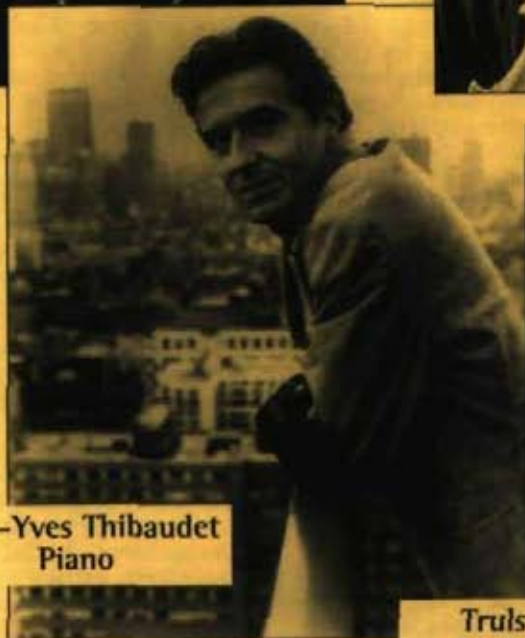
Peter Jablonski,  
Piano



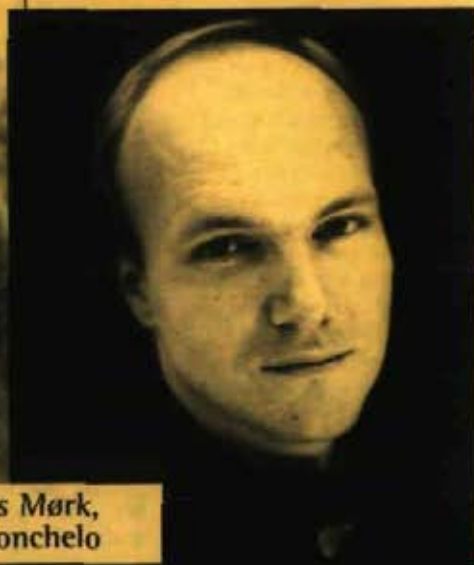
Joshua Bell,  
Violín



Jean-Yves Thibaudet  
Piano



Truls Mørk,  
Violonchelo



## BRITTEN FOR EVER

Tercera y última entrega de la colección de 15 CD que la BBC ha dedicado a Benjamin Britten como intérprete; comenté las dos anteriores en los números 137 y 140 de SCHERZO. Para quienes

hayan leído esas reseñas, un vistazo a la ficha puede orientar rápidamente sobre qué disco de la entrega actual puede resultar atractivo. Comenzando por lo menos bueno —que en Britten supone una calidad considerable— el volumen 12 agrupa dos poemas sinfónicos de Chaikovski con el *Amor brujo* de Falla: singular emparejamiento. En el número 137 elogí las versiones de la *Serenata Op. 48* y de la *Suite n.º 4*, pero el Chaikovski romántico, literario, dramático, exige unas cualidades rectoras que Britten no poseía; o acaso, el carácter de estas obras no le resultaba del todo afin. Además, *Francesca da Rimini* requiere una orquesta técnicamente más aguerrida y de sonoridad más poderosa que la Inglesa de Cámara. Tampoco la versión de *Romeo y Julieta* es de referencia, dentro de una amplia discografía dominada, en ambas obras, por directores rusos y "afines": Markevich, Mravinski, Rojdestvenski, Svetlanov, Stokowski, Celibidache... La música de Falla encaja mejor en la sensibilidad de Britten y la parte orquestal, aun carente del duende de Argenta, López Cobos o Giulini, está admirablemente tocada. Anna Reynolds no pronuncia del todo mal, pero su timbre muy pálido, inapropiado para Candelas, deslució el conjunto.

Por el contrario, el volumen 14, en que Britten dirige sus obras, se recomienda solo. Hay que advertir, sin embargo, que no se trata de las más familiares ni accesibles; pero quienes deseen ampliar horizontes tienen en este CD una inmejorable oportunidad. En los dos CD en que Britten toca el piano, los cantantes se benefician de su extraordinaria calidad como colaborador. La capacidad de hacer que también el piano cante, y de colorear y matizar la línea musical, es asombrosa; así lo destacan en sus atinadas notas Roger Vignoles y Graham Johnson. En el volumen 15, cantado en su totalidad por Peter Pears, destacan los resultados obtenidos en el ciclo de Britten *En esta isla* y en las canciones inglesas, pero no menos admirables son *Ganymedes* o *El hijo de las musas*, de Schubert. En las reseñas precedentes ya he señalado tanto el gran arte de Pears como lo poco atractivo de su timbre que —al menos al firmante— acaba por fatigar. El volumen 11, también con Britten al

piano, es más variado y sugestivo. La histórica colaboración con Fischer-Dieskau en *10 Lieder* de Schubert es única; pero aun más memorable, si cabe, es la versión de *El pastor en la roca D. 965* con Thea King al clarinete y una Heather Harper radiante de voz. En las *Tres Canciones sobre Miguel Ángel* de Hugo Wolf, Shirley-Quirk sigue los pasos de Hotter, aunque con resultados más modestos: ni la voz ni la técnica, ni el arte alcanzan la calidad eximia del modelo.

Y dejamos para el final otro CD espléndido, que acopla idóneamente —ahora sí— el *Nocturno* de Britten con una sensacional *Sinfonía n.º 14* de Shostakovich, dedicada a Britten, en la que cantan de modo estremecedor



Benjamin Britten

Vishnevskaja y Reshetin. La versión no tiene un pero, y puede compararse a las mejores (Rostropovich, Barshai): incisiva y amarga, precisa y honda, bastaría para acreditar a Britten como un gran director. ¡Y qué obra espléndida! Un broche de oro para esta admirable serie.

Roberto Andrade

**Vol. 11. SCHUBERT.** *10 Lieder. El pastor en la roca D. 965. WOLF: 3 poemas de Miguel Ángel. Tres Canciones de Navidad. Dietrich Fischer-Dieskau, baritono (Schubert); Heather Harper, soprano; Thea King, clarinete (El pastor); John Shirley-Quirk, baritono (Miguel Ángel); Peter Pears, tenor (Canciones Navidad). Benjamin Britten, piano. BBCB 8011-2. ADD. 67'. Grabaciones: Snape Maltings, VI/1972; VI/1971. Productores: Richard Butt, James Burnett.*

**Vol. 12. CHAIKOVSKI:** *Romeo y Julieta. Francesca da Rimini, Op. 32. FALLA: El amor brujo. Anna Reynolds, mezzo soprano; Steuart Bedford, piano. Orquesta de Cámara Inglesa. Director: Benjamin Britten. BBCB 8012-2. ADD. 72'08". Grabaciones: Snape Maltings VI/1968 (Romeo), VI/1971 (Francesca), VI/1972 (Falla). Productor: James Burnett.*

**Vol. 13. SHOSTAKOVICH:** *Sinfonía n.º 14 Op. 135. BRITTEN: Nocturno, Op. 60. Galina Vishnevskaja, soprano; Mark Rezhentin, bajo; Peter Pears, tenor (Nocturno). Orquesta de Cámara Inglesa. Direc-*

*tor: Benjamin Britten. BBCB 8013-2. ADD. 77'32". Grabaciones: Snape Maltings, VI/1970 (Sinfonía) y Londres, XI/1967 (Nocturno).*

**Vol. 14. BRITTEN:** *Our hunting fathers, Op. 8. Who are these children?, Op. 84. Canticle III: Still falls the rain Op. 55. Lachrymae, Op. 48. Peter Pears, tenor (Op. 8, 84, 55). Margaret Major, viola (Op. 48). Dennis Brain, trompa. Benjamin Britten, piano (Op. 84, 55 y 48) y director (Op. 8). BBCB 8014-2. ADD. 69'03". Grabaciones: Aldeburgh, VI/1956 (op. 55); Estudio BBC VI/1961 (Op. 8) y V/1963 (Op. 48); Snape Maltings IX/1971 (Op. 84).*

**Vol. 15. SCHUBERT:** *7 Lieder. BRITTEN: En esta isla Op. 11. WOLF: 6 Lieder sobre textos de Mörike. ARNE, QUILTER, WARLOCK, TIPPETT: 6 canciones sobre Shakespeare. POPULAR: The Salley Gardens. Peter Pears, tenor. Benjamin Britten, piano. BBCB 8015-2. ADD. 78'42". Grabaciones: Suffolk, VI/1969 (Schubert, Britten); Snape Maltings, VI/1972. Productor: James Burnett.*

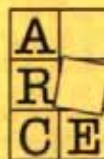
Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN



# La cultura pasa por aquí



AV Monografías	CD Compact	Éxodo	Leer en primavera, verano, otoño, invierno	Reales Sitios
Ábaco	El Ciervo	Experimenta	Letra Internacional	Reseña
Academia	Cinevideo 20	FotoVideo	Leviatán	Revista HispanoCubana
ADE-Teatro	Clarín	Gaia	Litoral	Revista de Libros
Afers Internacionals	Claves de Razón Práctica	Goldberg	Matador	Revista de Occidente
África América Latina	CLIJ	Grial	Melómano	RevistaAtlántica de Poesía
Ajoblanco	Con eñe	Guadalimar	Nickel Odeon	Ritmo
Álbum	El Croquis	Guaragua	Nueva Revista	Scherzo
Archigula	Cuadernos de la Academia	Hélice, revista de poesía	Ópera Actual	El Siglo que viene
Archipiélago	Cuadernos de Alzate	Historia, Antropología y Fuentes Orales	La Página	Síntesis
Archivos de la Filmoteca	Cuadernos Hispanoamericanos	Historia Social	Papeles de la FIM	Sistema
Arquitectura Viva	Cuadernos de Jazz	Ínsula	El Paseante	Temas para el Debate
Arte y parte	Cuadernos del Lazarillo	Intramuros	Política Exterior	A Trabe de Ouro
Astrágalo	Debats	Jakin	Por la Danza	Turia
Atlántica Internacional	Delibros	Lápiz	Primer Acto	Utopías/Nuestra Bandera
L'Avenç	Dirigido	Lateral	Quaderns d'Arquitectura	Veintiuno
La Balsa de la Medusa	Ecología Política	Leer, el magazine literario	Quimera	El Viejo Topo
Bitzoc	Er, Revista de Filosofía		Raíces	Visual
La Caña				Voice
				Zona Abierta



Asociación de  
Revistas Culturales  
de España

**Exposición, información,  
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75. 28004 Madrid  
Teléf.: (91) 308 60 66  
Fax: (91) 319 92 67  
<http://www.arce.es>  
e-mail: [arce@infonet.es](mailto:arce@infonet.es)

## RELIQUIAS

Con una presentación impecable -a la que sólo falta la inclusión de los textos cantados y, cómo no, la traducción al castellano de las notas al programa- y una estupenda reconstrucción sonora de las magníficas grabaciones originales, llegan las primeras entregas de la nueva serie Telefunken Legacy con las que Teldec, heredera del mítico sello alemán, inicia el lanzamiento de lo mejor de los archivos de su casa madre. Algunos de estos discos son en todo o en parte conocidos de los aficionados, pues han estado en otros sellos a raíz de su paso al dominio público. No se trata tanto de la comparación entre el ayer y el hoy como de disponer de testimonios de un pasado que o se quedó ahí -el mundo de Franz Lehár, por ejemplo- o que representa -caso de las muestras dedicadas a Roswaenge, Mengelberg, Krauss o Kleiber- lecciones a retener.

Empecemos por el Beethoven -*Sinfonías Quinta y Sexta*- de Willem Mengelberg en grabaciones de 1937 con la Orquesta del Concertgebouw, verdadero hito fonográfico a sumar a lo que llegaría de la mano de Toscanini o Furtwängler. Impresionantes versiones; eso sí: libérrimas, acentuando aquí y allá, arreglando incluso la orquestación en algún momento, pero dotadas de una enorme fuerza, de una grandísima seguridad no sólo en la técnica sino en las ideas que ayuda a poner en pie. Imprescindible (3984-28408-2). En el disco dedicado a poemas sinfónicos de Richard Strauss -registros de 1938 y 1941-, Mengelberg no es, desde luego, el más pimpante de los narradores en el *Don Juan* aunque sí sea adecuadamente dramático, cosa que consigue con creces en una rutilante *Vida de héroe* dotada de esa flexibilidad expresiva que requiere la suma de episodios, de la ternura a la confrontación. El *Till Eulenspiegel* de Clemens Krauss es interesantísimo, pero más por el lado trágico, serio, que por el del humor que también debe caracterizar al personaje al inicio de la obra (3984-24809-2). Apasionante el paseo por las cualidades de Erich Kleiber en grabaciones, con la Filarmónica de Berlín, que van de 1930 a 1934, es decir los años en que reinaba en la Ópera de Berlín y en los que traducía en sonidos su divisa: "Los dos enemigos de una gran interpretación son la improvisación y la rutina". De ahí seguramente esa mezcla de análisis y golpes de genio que revelan sus versiones. Aquí de Beethoven -*Obertura Coriolano*- a Stravinski -*Fuegos artificiales*- pasando por Lanner, Berlioz -la *Obertura de "Benvenuto Cellini"* y la *Marcha húngara de "La condenación de*

*Fausto*-, Nicolai -la *Obertura de "Las alegres comadres de Windsor"*- y sus incomparables Strauss -Johann con *Aceleraciones* o una incomparable *Obertura de "El murciélago"*- y Richard -unos extraordinarios vales de *El caballero de la rosa* (3984-28407-2). Con Johann Strauss seguimos en un disco que nos trae grabaciones de 1931 a 1941 protagonizadas por Erich Kleiber y Clemens Krauss, es decir, dos referencias de cómo dotar a esta música, al mismo tiempo, de flexibilidad y de elegancia. A

su lado, nombres que hoy son historia -y ni siquiera, pues las enciclopedias los ignoran- como Selmar Meyrowitz, Hansgeorg Otto o Wilhelm Franz Reuss, lo que da a este disco de repertorio conocido -de la *Obertura de "El barón gitano"* a *Rosas del sur*, pasando por *El bello Danubio azul* o el *Vals*

*del Emperador*- una especial pátina de antigüedad a descubrir (3984-28411-2).

Magnífico el disco dedicado a la música de Franz Lehár. Las grabaciones, de 1929 a 1940, nos sitúan en ese mundo lanzado hacia o plenamente establecido en el desastre al que se le proponía otro más feliz con esta música a veces excelente y que aquí llega en voces como las de Joseph Schmidt, Marcel Wittrisch, Aulikki Rautawaara, Peter Anders, Anton Dermota o Elizabeth Schwarzkopf, acompañadas por variadas batutas entre las que sorprende la de Hans Schmidt-Isserstedt (3984-28406-2). Siguiendo con lo vocal, el recuerdo de dos nombres fundamentales: la soprano Hilde Konetzni y el tenor Helge Roswaenge con arias de Beethoven, Weber, Wagner, Meyerbeer, Massenet, Puccini y Verdi en grabaciones que van de 1932 a 1937. Ella, de excelente impulso dramático apoyado en la belleza de una voz a la que algunos críticos de la época le achacaban cierta irregularidad técnica. Él, uno de los grandes tenores del siglo: elegante, de noble acento, expresivo siempre, capaz de convencer por igual como Walter en *Los maestros cantores* que como Des Grieux en la *Manon* de Massenet (3984-28410-2). De Erna Sack -"El ruiseñor alemán", como se le llamaba en tiempos- se dijo que su voz era "un capricho de la naturaleza", y que no se había escuchado un sobreagudo igual desde los tiempos de Lucrezia Agujari, que murió allá por 1783. Ciertamente, su arte de la coloratura impresiona incluso con un repertorio no siempre de facundia -*Ciribiribin* de Pestalozza podría ser el epitome-, pero también con Johann Strauss o Franz Lehár, en los que brillan unas cualidades que aplicó también al mundo del lied, del que aquí -tomas de 1935 a 1939- no se ofrece ningún ejemplo (3984-28412-2).

Y cerramos el repaso con el Cuarteto Calvet -uno de los grandes de los años

treinta, aun en las antípodas estilísticas de los Pro Arte o Busch- y su Beethoven -*Op. 18, nº 1* y *Op. 131*-, introspectivo y demasiado serio en el primero de la serie beethoveniana, con pocos rastros de sombra clásica-, de *tempi* morosos que jamás pierden la línea a pesar del riesgo asumido. El *Op. 131* se construye con una solidez que resalta con eficacia los valores formales de la obra sin perder un punto de libertad expresiva que se hace evidente en el Presto. Son lecturas de evidente valor histórico -1936 y 1938-, que hoy sorprenden ante lo que en este punto se ha avanzado, pero que revelan el estupendo hacer de un cuarteto muy equilibrado, caracterizado sobre todo por la búsqueda de la claridad y la ausencia, a pesar de la propuesta citada en el *Op. 18, nº 1*- de todo énfasis (3984-28413-2).

L.S.

## UN ENVÍO ELEGANTE

Lo es Ozawa, sin discusión en su manera de recrear *El cascanueces* en versión íntegra, lo de más interés de los dos discos (DG 459 478-2) con justeza, igual que la suite de *La bella durmiente*. Comienza muy bien la también de Chaikovski *Romeo y Julieta*, que se descarna perdiendo



morbidez según la batuta de analítica tendencia del japonés. Más atención hay que poner en las *Sinfonías nºs 1 y 5* de Mahler, que dirige Sinopoli a una espléndida Philharmonia (459 472-2): es un Mahler válido, con exceso atildado en el sonido, como resalta en la *Titán* y en el muy edulcorado *Adagietto* de la *Quinta*, pero al tiempo el director italiano resalta el hiper-crítico y distorsionado "centrum" de la música del bohemio. En este bloque sinfónico se incluyen las *Sinfonías nºs 7, 8 y 9* de Beethoven dirigidas por Rafael Kubelik a las orquestas Filarmónica de Viena, la de Cleveland y la de la Radio de Baviera con su Coro y un cuarteto en el que se integra Teresa Berganza (459 463-2). Me parecen unas versiones atesorables por la claridad y la sinceridad musicales del checo, su sentido rítmico y esa su

"limpieza" al construir que nos lleva a escuchar detalles inhabituales y nunca fuera de sitio; a caballo entre el clasicismo y el romanticismo.

El peso específico del doble cedé con *Lieder* de Brahms en versión de Jessye Norman acompañada por Barenboim al piano no admite comentario (459 469-2). Son dos artistas que tienen particularidades y tal vez su Brahms tiene un algo de mediterraneidad en su musical exquisitez: se recogen los *Lieder* para voz femenina, tan unidos a las preferencias femeninas del hamburgués, con sus textos.

Apetecible también la *Luisa Miller* verdiana (459 481-2), con acertada dirección de Maazel a las huestes del Covent Garden, donde se opone la arrogancia de Domingo a la blandura de Ricciarelli, junto con el desempeño magistral de Bruson.

En cuanto al bloque clásico y barroco de lo enviado, hay dos joyas: una son *Los gustos reunidos* o *Nuevos Conciertos* de Couperin, publicados en 1724, esplendorosos en su intento de conjugar los estilos francés e italiano de la época (459 484-2), e interpretados en dos discos "Archiv" —el resto son DG, y todos de serie media— primeramente por Holliger, Brandis, Nicolet, etc. No le andan a la zaga los consagrados a *Trios para cuerda* de Beethoven, *opus 3* y *9*, junto con la *Serenata en re mayor op. 8* (459 466-2): en ellos maneja sus armas de bello sonido y fraseo exquisito el Trío Italiano (nada menos que Gulli y Giuranna, secundados por el chelista Caramia). Tampoco hay que desdeñar (459 475-2) el volumen que se dedica a la *Obra para piano a cuatro manos* de Mozart en manos de dos pianistas más que descolantes en este repertorio, y aquí en magnífica simbiosis: Christoph Eschenbach, dedicado hoy a la dirección de orquesta, y Justus Frantz. Completa la entrega la versión dirigida por Karajan (459 460-2) de la *Misa en si menor* de Bach, versión pesante en grabación brumosa, con un buen equipo de cantantes (Janowitz, Ludwig, Schreier, Kerns y Ridderbusch): sólo para incondicionales del salzburgués, suponiendo que lo soporten en este repertorio.

J.A.G.G.

## GRABACIONES DEL SIGLO

Continúa EMI con su extraordinaria colección dedicada a las grandes grabaciones de su fondo de catálogo. En esta ocasión se trata de diez compactos del signo más variado, aunque, como verán, hay cinco joyas de valor inestimable que no conviene perder de vista. Comenzamos por ellas. En primer lugar, dos Mahler de indudable peso específico: los *Knaben Wunderhorn* por George Szell (5 67236 2) y la *Segunda* por Otto Klemperer (5 67235 2). En las canciones, quizá Szell se deje fascinar por la pura magia orques-

tal, y su refinamiento, elegancia y precisión no acaban de dar con el idioma, con la simple apariencia popular y el fuerte sentimentalismo que requieren estos *Lieder* (escúchese la versión de Prohaska en Vanguard). Pero, a pesar de todos los pesares, es uno de los grandes discos mahlerianos de la EMI; Fischer-Dieskau está glorioso, y la Schwarzkopf, aun con dificultades vocales, da lecciones de consumada *Liederista* por sus immaculadas dicción y expresividad. En cuanto a la versión de la sinfonía, ya hemos repetido en



infinidad de ocasiones que se trata de una de las lecturas verdaderamente grandes: la poderosa tensión dramática creada por el director, y la extraordinaria calidad de orquesta, solistas y coros, la hacen una de las versiones favoritas de todos los públicos. El altísimo nivel se mantiene también en el disco Elgar/Vaughan Williams de Sir John Barbirolli (5 67240 2), en el que se recrean (y cómo!) varias obras para cuerdas de ambos compositores haciendo hincapié en el lado romántico, en su riqueza tímbrica y en su absoluta convicción; admirables ejecuciones orquestales. Maravillosas también las traducciones de música de Bizet (*Arlésiana* y *Sinfonía*) por Sir Thomas Beecham (5 67231 2), con sensibilidad, gusto irreprochable y arte refinado e inimitable de este gran director. El disco con el *Concierto* de Ravel y el n.º 4 de Rachmaninov (5 67238 2) fue prácticamente el que nos reveló la existencia de Benedetti-Michelangeli cuando se grabó allá por el año 1957; son dos traducciones ejemplares con las típicas cualidades del pianista italiano: toque concentrado, impecable técnica y claridad absoluta. Excelente dirección de Gracis. La traducción de Ravel es todavía hoy una referencia.

Aldo Ciccolini grabó la obra completa para piano de Satie entre 1983 y 1986 (con Gabriel Tacchino para las obras a cuatro manos), de la que se extrae ahora una amplia y atractiva muestra en este disco (5 67239 2). El pianista francés se muestra igual de afortunado en las piezas humorísticas que en las más meditativas, siempre vivo, brillante y con la suficiente flexibilidad rítmica, dándonos su convincente visión de este autor admirado por unos (Ravel), discutido por otros (Debussy) y adorado por los de más allá (Cocteau). Los *Preludios* de Debussy por Gieseking

(5 67233 2) son reeditados otra vez después de haber pasado por múltiples colecciones; aún hoy sorprenden su absoluta precisión, magia soberana y riqueza de matices, una de las grandes versiones de esta música a pesar de que ha llovido mucho desde que el pianista alemán grabase estas miniaturas en los años 1953-54 y de que hoy tengamos a varios grandes del teclado con excelentes versiones en su haber (Zimmerman sobre todo). Los dos *Conciertos* de Chopin por Samson François ya fueron comentados en su día desde estas páginas cuando se reseñó la obra completa del músico polaco por este excelente artista (SCHERZO n.º 135); de las versiones sólo hay que lamentar el rutinario acompañamiento de Fremaux y su desajustada orquesta de Montecarlo. Los *Caprichos* de Paganini por Perlman (5 67237 2) son una joya para los amantes o profesionales del violín: su deslumbrante virtuosismo, imaculada técnica, perfecta afinación y soberbia musicalidad son las virtudes más evidentes de este excelso instrumentista en este registro: no se puede ir más lejos. Finalmente, los dos *Conciertos de chelo* de Haydn por Rostropovich en misiones de solista y director (5 67234 2) son dos buenas versiones, qué duda cabe, aunque su mejor Haydn fue el *Concierto en do* dirigido por Britten para Decca; de cualquier forma, técnica impecable y fogoso temperamento en un admirable compacto, magníficamente acompañado, además, por la siempre solvente Academia de St Martin in the Fields.

En suma, lo más discutible de estos diez nuevos compactos es el acompañamiento de Fremaux en los *Conciertos* de Chopin. Todo lo demás, como han visto, es un toque de distinción y, además, en excelentes grabaciones magníficamente reprocesadas. No pueden dejar pasar de largo los seis títulos que siguen: Mahler/Szell, Mahler/Klemperer, Elgar/Barbirolli, Bizet/Beecham, Ravel/Benedetti-Michelangeli y Debussy/Gieseking.

E.P.A.

## NUEVOS DECCA-LEGENDS

Prosigue Decca con su serie media dedicada a las más importantes grabaciones de su fondo de catálogo, esos registros míticos que vuelven a ver la luz en condiciones técnicas inmejorables y que enganchan al comprador no sólo por su contenido, sino también y sobre todo por quién lo interpreta, además de por su buena presentación y atractivo precio medio.

No obstante, en esta ocasión el nivel alcanzado no logra la altura del anterior, aunque como veremos hay cosas de indiscutible importancia en la historia fonográfica de cada una de las obras que se comentan. En primer lugar, una notable versión de *Dido* y *Eneas* (466387-2), si bien el registro de 1961 seguro que hace

enarcar las cejas y resoplar a la parroquia purista; se trata de la interpretación que Anthony Lewis dirigió ese año a la Orquesta de Cámara Inglesa, con un buen equilibrio entre solistas y conjuntos vocal y orquestal, y consiguiendo un trabajo colectivo tan inteligente como sensible; cuenta, además, con la extraordinaria in-



tervención de una Janet Baker en plenitud vocal, con una capacidad de matización y unas sutilezas expresivas propias de la fenomenal artista que ya entonces era la mezzo británica. Como es sabido, *Las cuatro estaciones* de Vivaldi por Neville Marriner (466232-2, 1969), colmaron los sueños típicos de cualquier casa discográfica, a saber, ganar dos discos de oro y pagar todas las grabaciones desafortunadas hechas aquel año. La versión, extremadamente personal, es antes la pintura de un clima que un cuadro descriptivo propiamente dicho; los matices de la orquesta casi imperceptibles, el nuevo equilibrio sonoro, el colorido tímbrico y la magnífica actuación de la Academia, además del excelente violín de Alan Loveday, son los componentes de esta excelente versión, completada por varios conciertos vivaldianos para diversos instrumentos. La *Misa Nelson* de Haydn por Willcocks (458623-2, 1962) ya había sido publicada en un álbum con todas las *Misas* de Haydn y comentado también en estas páginas; aislada del resto, cumple perfectamente por idioma y realización a pesar de la fuerte competencia (Bernstein, Marriner, Colin Davis y Hamoncourt); aquí viene acoplada con el *Gloria* de Vivaldi, también por Willcocks e igualmente reedición. Otro precioso disco, esta vez dedicado a Mozart, es el protagonizado por un joven Peter Maag al frente de la Sinfónica de Londres (466500-2, 1959) con varias obras orquestales infrecuentes del salzburgués: *Nocturno, K. 286*, *Serenata, K. 239*, cuatro interludios de *Tbamos, rey de Egipto*, ópera de *Lucio Silla*, la *Sinfonía n.º 32* y diversas *Danzas alemanas*. El arte directorial del suizo se revela idóneo para estas músicas: sencillo, plácido, transparente, apacible, fluido y estilizado; un Mozart que recuerda mucho al de Krips por su gracia, vida y elegancia. No son enfoques innovadores, por supuesto, pero son interpretaciones extraordinarias, uno de los Mozart más genuinos y atractivos.

Del integral Chopin por Vladimir Ashkenazi nos llegan ahora las *Baladas* y

*Scherzi* (466499-2, 1964), versiones duras, agresivas, técnicamente perfectas, sembradas de efectos virtuosísticos y no siempre a la altura expresiva que se podía esperar de un pianista excepcional como Ashkenazi; superior, en cualquier caso, a un Pollini en la cima del cerebralismo y la asepsia, cuya esencia poética de esta música se le escapa literalmente de los dedos (DG); e inferior a un Arrau, maestro de expresividad y canto inigualables para el compositor polaco (Philips). El gran pianista Clifford Curzon nos trae dos obras de Schumann y una de Schubert (466498-2, 1954), aunque ni en la *Fantasia* del primero, ni en la *Wanderer* del segundo, brille especialmente; su técnica no era perfecta para estas obras eminentemente virtuosísticas, teniendo que moderar los *tempi* para poder salir airoso de las mismas. Por supuesto, hay musicalidad, belleza de sonido, sentido cantábil, claridad de texturas, nobleza y convicción. *Las escenas de niños* es lo mejor del disco, versión de extrema delicadeza y lirismo ejemplar. En conjunto es un disco notable, pero la competencia es brutal y hay miles de opciones preferibles a éstas (Arrau, Haskil, Argerich, Pollini -aquí sí-, Richter, Horowitz...). Los *Conciertos* de Schumann y Grieg por Lupu y Previn (466383-2, 1973) son dos buenas muestras de ambas obras; Lupu subyuga por su densidad sonora y maestría constructiva, mientras que Previn ofrece un ejemplar apoyo al pianista rumano. *Las famosas versiones* de Khachaturian por él mismo al frente de la Filarmonía de Viena (*Gayaneh* y *Espartaco*, 460315-2, 1962) fueron un éxito de ventas de la Decca que suponemos puede volver a repetirse en esta edición; el disco se completa con las *Estaciones* de Glazunov dirigidas por Ansermet. Idóneo para seguidores de ambos compositores.

El lanzamiento termina con los inevitables Karajan. El más atractivo de los dos es el dedicado a Richard Strauss (466388-2, 1959-1960) con tres de sus poemas sin-



fónicos más populares, *Don Juan*, *Till y Zarathustra*, además de la danza de *Salome*, en donde asistimos a una imponente suntuosidad sonora y a un fascinante sentido de la arquitectura orquestal; recordemos que todas estas obras (más *Muerte y transfiguración*) ya fueron comentadas en su día desde estas mismas páginas (cfr. SCHERZO, n.º 100). *Tosca* (466384-2, 1962), finalmente, es la típica grabación operística de Karajan de los años sesenta

que ha envejecido mal: su refinamiento tímbrico, su concepción eminentemente sinfónica y su abandono lánguido y voluptuoso sitúan esta versión en los antipodas de la de De Sabata en EMI (una versión que no dudaría en calificar como la mejor ópera grabada en estudio de todas las existentes, así de claro y de contundente). Taddei encarna a un Scarpia excelentemente cantado, pero muy encorsetado por la peculiar concepción de Karajan; la Price es una atractiva y sensual heroína pucciniana, mientras que Di Stefano todavía conservaba un bello timbre, acariciante y seductor. Buenos secundarios e insufrible Corena (como Sacristán), sobreactuado y con tics y modos de otras épocas que lo hacen verdaderamente insoportable. La orquesta nos recuerda continuamente que está ahí, parece la diva absoluta del registro, y la grabación, con trucos y efectos especiales a los que tan aficionado era John Culshaw, es bastante artificiosa aunque muy espectacular.

Como ven, nada del otro jueves, aunque a la Baker, en *Dido y Eneas*, hay que escucharla; el disco Mozart de Peter Maag también merece atención particular, y el Strauss de Karajan es sensacional. Excelentes grabaciones.

E.P.A.

## MONDO MUSICA

Con los registros que se van editando de esta colección, se podrá conocer los resultados artísticos que se han producido en el Teatro La Fenice de Venecia, con una trayectoria, incluido el incendio, que tiene puntos de contacto con el Liceu, de Barcelona. Uno de los días más interesantes fueron estas representaciones de *Don Carlo*, de Verdi (MFOH 10609), (11-12-1973), que tienen como valor añadido la incorporación de fragmentos que habitualmente y menos en aquellas fechas no se daban en los teatros; en el reparto encontramos a Katia Ricciarelli en un gran momento vocal, que sabe dar nobleza y musicalidad al doliente personaje; a su lado Fiorenza Cossotto imprime la fuerza a la Princesa de Eboli, por la calidad de su timbre y su estilo comunicativo. Destaca por presencia Nicolai Ghiaurov que consigue dar prestancia, con un fraseo detallista al atormentado rey, mientras que Piero Cappuccilli da exuberancia vocal a Posa. completan el reparto Veriano Luchetti, sin especial relieve y Gianfranco Casarini, un correcto Inquisidor, todos bajo la dirección de Georges Prêtre, que no acaba de conseguir una versión redonda.

*Simon Boccanegra*, también de Verdi (MFOH 10700) (26-3-1970), cuenta con un grupo de cantantes interesantes como María Chiara, que destaca en momentos sutiles, Mario Zanasi, barítono que tiene un buen instrumento, pero que da una visión algo abierta y poco matizada del dux y Ruggero Raimondi, que da expresividad al vengativo Fiesco, con intención en las frases centrales y una cierta limitación en los

extremos. Junto a ellos un poco interesante Lino Martinucci como Gabriele, todos regidos por la batuta del eficiente Antonino Votto.

*I quattro Rustegbi*, de Ermanno Wolf-Ferrari (MFOH 10701) (9-2-1967), tiene el especial interés de ser una obra, de la que existen pocas grabaciones y que tiene un inspirado contenido melódico; es una ópera en la que prima el trabajo de equipo y aquí encontramos un grupo de profesionales integrado por Adriana Martino, Rena Garaziotti, Edda Vincenzi, Giorgio Tadeo, Paolo Pedani, Ugo Benelli y Alfredo Mariotti, que resalta suficientemente los valores de la obra, con una visión concertada de forma correcta por Bruno Boggo. En *Don Pasquale*, de Donizetti, (MFOH 10706) (7-4-1968) se incluyen cantantes correctos como Mariella Adani, en una versión algo lineal pero segura, Umberto Grilli que resalta más el aspecto vocal que el estilístico, Rolando Panerai que enfoca el personaje de forma algo abierta pero efectiva y Carlo Badioli, que simplemente cumple, con Carlo Franci en el fofo versión poco transparente de la obra.

A.V.

## MUY BUENOS RUSOS

Vuelven los Twofers de BMG con material de la antigua casa rusa Melodia. Como siempre en esta serie de precio medio, el interés es muy alto, las versiones magníficas, el sonido notable, las notas al programa -no en castellano- útiles y rigurosas. Salvo error, se trata de primeras apariciones en disco compacto y, en algún caso -el *Poema del éxtasis* de Scriabin en la versión de Svetlanov-, de primicias absolutas. Empecemos por ahí, pues, por el disco dedicado a las *Sinfonías Segunda y Tercera*, el *Poema del éxtasis* y el *Concierto para piano y orquesta* de Scriabin -la orquesta es la Sinfónica de la URSS y las grabaciones se realizaron entre 1963 y 1990. Comenzando por la novedad, diremos que el *Poema del éxtasis* es apabullante, intenso, poderosísimo. Toda la mezcla de espíritu lanzado hacia adelante y de atmósfera enfebrecida se consigue aquí por la vía de un dejarse llevar sin freno por la pendiente de la cuasi locura. Con un sonido que pareciera aún más agreste que el habitual en las orquestas rusas, metido el oyente por mor de la toma sonora -realizada en concierto público- en medio del conflicto, el trompeta Krivosheyev y el maestro Svetlanov dejan a aquel literalmente exhausto. Las sinfonías reciben, ni que decir tiene, excelentes lecturas, sobre todo la *Tercera*, que fue siempre en la versión de Svetlanov una de las referencias tras, naturalmente, la sublime de Kondrashin con la Concertgebouw (Étcetera). El *Concierto para piano y orquesta* es una obra irregular y hermosa, injustamente poco tocada a pesar de po-

seer muy buenos momentos y ligar, curiosamente, en algunos, al ya aquí visionario en ciernes Scriabin con el melodioso Rachmaninov. El para mí desconocido Alexei Nasedkin es muy buen solista, pero hay una referencia que sigue estando ahí: Ashkenazi-Maazel (Decca). Magnífico álbum (2 CD 74321 66980 2). Gennadi Rozhdestvenski, también habitual en esta serie, lle-



ga ahora con dos entregas sin desperdicio. De un lado, *El lago de los cisnes* de Chaikovski. De otro, las *Sinfonías Primera, Segunda, Tercera y Cuarta* y la música incidental para *Hamlet* de Prokofiev. En el ballet, como puede imaginarse, Rozhdestvenski pone en juego toda su experiencia de años en el Bolshoi, su estupenda organización de la trama y se diría que hasta su capacidad improvisatoria al servicio de un concepto que quizá sorprenda por su gravedad, lo que no quiere decir falta de fluido escénico sino puesta en valor de los conceptos dramáticos de la pieza. Todo lleva a subrayar que aquí está también el mejor Chaikovski sinfónico, el dominador de la expresión y de la forma. La Orquesta de la Radiotelevisión de la URSS suena, claro está, muy rusa, y por eso estamos en un mundo de colores distinto al de Ozawa (DG) en la que sería la otra opción estilística, lo que pareciera dejar en una suerte de inteligente punto medio a Tilson Thomas (Sony) y a Previn (EMI). Esta de Rozhdestvenski me parece hoy, precisamente por su verdad escénica, y con una orquesta menos rutilante que las de sus rivales, la más interesante de todas (2 CD 74321 66979 2). En Prokofiev encontramos otra vez esa seriedad en el planteamiento dramático que hace que la *Sinfonía "Clásica"* parezca menos un ejercicio que un arranque de genio. En la *Segunda* se advierte el crecimiento del mundo, la carga de expresividad en aumento que llevaría a trocar su maquinismo más que aparente en una peligrosa desviación para los responsables de la salud moral del pueblo soviético. La *Tercera* traduce en manos de Rozhdestvenski toda la dimensión trágica y como desbordada de la ópera *El ángel de fuego*, de la que procede. De la *Cuarta* se nos ofrece la versión de 1947, es decir, la que debió sufrir los arreglos a que obligaron las purgas de la época, y que estrenaría el propio Rozhdestvenski, en Moscú, diez años más

tarde. Son versiones de referencia a añadir a las aparecidas en las integrales de Weller (Decca) y Järvi (Chandos), la *Primera* de Ancerl (Supraphon) y la *Tercera* de Kondrashin (Philips). La música para *Hamlet* es irregular pero, en general, muy interesante. Fue escrita entre 1937 y 1938 y, tras el estreno, no volvió a la luz hasta que la recuperó Rozhdestvenski en 1954. Los solistas son dos nombres ilustres: Natalia Gerasimova y Anatoli Safulin. Las grabaciones van de 1962 a 1968 (74321 66978 2). Lo menos mollar del lanzamiento es el álbum dedicado a la música para piano de Chaikovski -*Gran Sonata, Album para los niños, Doce piezas, op. 40, Romanza, op. 5, Vals-Scherzo, op. 7 y Capriccio, op. 8*, que ya sabemos que no era lo mejor de su autor. Eso no quiere decir que carezca de interés, pues lo tiene por la rareza del repertorio y por la estupenda prestación del pianista Mijaíl Pletnev, que da a la *Sonata* su apariencia de grandeza un punto artificiosa y a las piezas y piececillas que la acompañan su encanto indudable. Las grabaciones van de 1986 a 1988 (2 CD 74321 66975 2).

L.S.

## SEON, INTERESANTES PERO CORTOS

Siete referencias (cinco de ellas dobles, o sea, doce discos en total) componen el nuevo lanzamiento Seon. Por esas cosas que pasan de vez en cuando y que uno no llega a comprender muy bien, los dos ejemplares de mayor interés han sido también editados por Sony en otra de sus series económicas (Essential Classics) hace pocos meses, o sea que la repetición en distinto formato y en serie media no se termina de entender muy bien. En cualquier caso, si perdieron entonces la ocasión no dejen pasar ahora la oportunidad. Me refiero a las *Inventiones y Sinfonías* de Bach por Leonhardt (SBK 60879), una interpretación magistral, tan sencilla y austera como dotada de esa lógica y grandeza insustituibles del holandés. En las *Suites para chelo* del mismo autor por Bylsma (SB2K 60880, su primera grabación de finales de los 70), la reiteración se entiende menos, no por la excelente traducción del holandés, un clásico de la interpretación historicista de estas obras, sino porque la propia Sony dispone de una grabación posterior que, dado que la que ahora se ofrece apareció hace bien poco en la mencionada serie de Essential Classics, podía haberse recuperado en su lugar. Sea como fuere, lo dicho para Leonhardt es también aplicable aquí. No la dejen pasar. Tampoco olviden otro álbum excelente, con diversas *Obras para clave* de Duphy y Forqueray por Leonhardt (SB2K 60875). El holandés puede a veces parecer en exceso "serio" en este repertorio, pero su au-

toritas y elegancia resultan indudables y uno tarda bien poco en rendirse a su arte. También es absolutamente recomendable el álbum dedicado a *Sonatas-trío* de Telemann procedentes de distintas series (*Essercizi Musici*, *Der Getreue Musikmeister*, *Trietti Metodici e 3 scherzi*, *Manuscrito de Darmstadt*) por un conjunto estelar que incluye a Brüggén, los tres hermanos Kuijken, Dombrecht, Bylisma, van Asperen y Leonhardt (SB2K 60883). Quien conozca y aprecie la estupenda música del alemán



disfrutará a lo grande, y las interpretaciones no admiten reproche. Los amantes de la organería encontrarán materia de interés en el recital de Johann Sonnleitner (SB2K 60872), que bajo el título *Órganos del renacimiento y el barroco* ofrece con solvencia una serie de obras de los siglos XVI-XIX, desde C. P. E. Bach a Brahms o Mendelssohn, pasando por Fischer, Froberger, Haydn, Pachelbel y Pasquini entre otros. Emplea para ello instrumentos de la Pfarrkirche de Imbach, la Pfarrkirche Stift de Ardagger, la Domkirche de Eisenstadt y la Piaristenkirche de Viena, que representan aproximadamente dos siglos de la historia de la construcción de estos instrumentos en Austria. Stanley Hoogland (fortepiano) y Jaap Schröder (violin) ofrecen una visión historicista más que plausible, luminosa, vitalista y bien equilibrada —aunque el papel más protagonista del teclado no puede, por supuesto, obviarse de las *Sonatas K. 8, 26, 301, 360, 454 para piano y violín* de Mozart (SB2K 60886), que complementa adecuadamente un ejemplar anterior de esta misma serie a cargo del dúo Kuijken/Leonhardt (esta vez, por fortuna, no se repiten las obras). Por último, otro intérprete recurrente en esta serie, Konrad Rühlend, al frente de su Capella Antiqua de Munich, ofrece un recorrido por la música de Dufay, con *Movimientos del ordinario de la Misa, Motetes y obras profanas* (SBK 60870). Recreación plausible, aunque me temo que ha envejecido peor que otras, y en la actualidad otros grupos ofrecen prestaciones vocales superiores (aquí hay algún momento relativamente flojo, como el *Rondó l'attendray tant qu'il vous playra*). En todo caso, interesante lanzamiento, con especial mención para Bach/Leonhardt, Bach/Bylisma, Duphly-Forqueray/Leonhardt y Telemann/Brüggen. Una llamada de atención

final: la ventaja de precio de esta serie se está viendo mermada por unas duraciones raquíticas, probablemente porque sigue la estela de su antiguo formato LP. Con la excepción del segundo disco del álbum de Bylisma, ninguno sobrepasa los sesenta minutos, muy pocos (tres, uno de ellos por pocos segundos) los cincuenta y el resto se mueve en torno a los cuarenta y tantos. Aunque se trate de serie media, un álbum que apenas totaliza noventa minutos de música en dos discos (o sea, apenas diez minutos más de lo que cabe en uno) y que cuesta como dos discos, acaba saliendo casi por el mismo precio que uno de serie cara bien aprovechado.

R.O.B.

## DIVERSIDAD

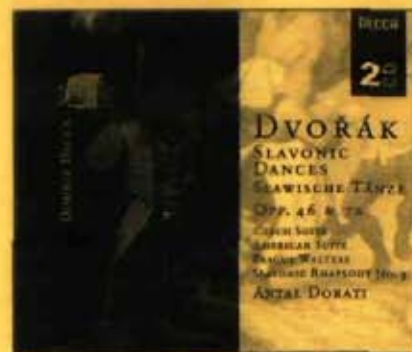
Double Decca es una de las series de rescate de catálogo más prestigiosas entre las de precio medio, y por eso llama la atención que en el envío que paso a comentar se dé la condición del título de manera aún más acusada que en otros. Uno de los pilares de la interpretación al violonchelo, las *Suites* de Johann Sebastian Bach para el instrumento en manos de Lynn Harrell (466 253-2) nos sale al paso en interpretación válida, clara, cantada con respeto y con detalle, más vertida a lo romántico que a lo histórico, pero el atemorado instrumento suena con timbre hueco, que se extraña: una lástima. Media docena de los once *Chandos Anthems* escritos por Haendel mientras estaba al servicio del conde de Carnarvon aumentados en número de ejecutantes para la grabación por David Willcocks con el celestial coro del King College y la Academy (458 389-2) en versión-regalo a este precio. A la par anda el doble cedé con obras sacras de Monteverdi (458 829-2), con aportaciones de coros como el del St. John's College de Cambridge y el Monteverdi (mejor

de trompa por Barry Tuckwell, acompañados ambos por Maag.

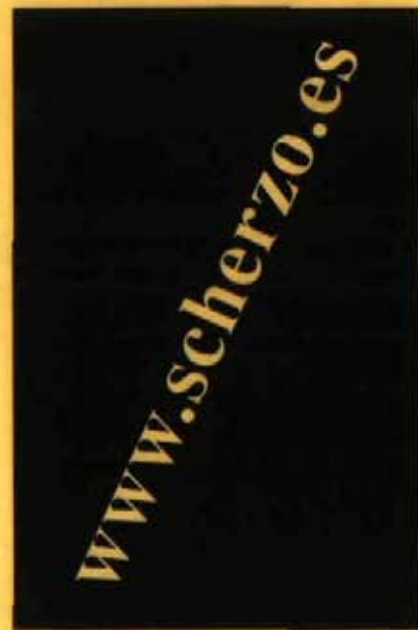
Muy bueno también el tratamiento que Antal Dorati hace de las *Danzas eslavas op. 72* de Dvořák y su *Suite Americana*. Hay más cosas en los dos discos (460 293-2): *Danzas eslavas op. 46*, *Suite Checa*, *Valses de Praga*, *Rapsodia eslava*, *Polonesa*, *Polka* y *Nocturno*, siempre adecuadamente tratados por el maestro húngaro. Entre lo mejor del Ashkenazi director está su Scriabin grabado en los 90 al frente de la muy competente orquesta de la Radio de Berlín de la que era Director titular entonces (460 299-2); lo arrebatado y lo líricamente visionario de las tres sinfonías del ruso y el *Poema del éxtasis* son traducidos con alta calidad. En su vertiente de pianista, el mismo artista ofrece (466 250-2) las *Sonatas* de Chopin, los *24 Estudios* y lo mejor, la *Fantasia en fa menor op. 49* en interpretaciones sin mácula. A la zaga le queda, teniendo calidad, eso sí, el doble (458 361-2) dedicado a obras de Liszt para el piano con acompañamiento orquestal, entre las que se halla como curiosidad el arreglo que hizo el húngaro de la schubertiana *Fantasia del caminante*: ésta se adjudica en el disco a Jorge Bolet, como la *Danza de la Muerte*, *Malediction* y *Fantasia sobre temas húngaros*, mientras que los dos *Conciertos* y las *Variaciones sobre una canción de cuna* de Dohnányi están encomendados a Julius Katchen. Soberbios los dos discos (466 459-2) bajo el genérico *Serenade*, con las serenatas para cuerda y viento de Chaikovski, Brahms, Dvořák, Suk y Wirén: a cual mejor.

No deja de tener interés en su cualidad de "collage", el volumen que presenta *40 Marchas famosas* (466 241-2) extraídas en su mayoría del terreno sinfónico y operístico, con inclusión en el segundo disco de algunas —pocas— de las más conocidas en el mundo anglosajón.

J.A.G.G.



el segundo), dirigido el primer disco casi en su totalidad por George Guest, y el segundo por Gardiner, Malcolm y Hogwood, con resultados entre buenos y arrebatadores. Tampoco en el camino de la renacentista a lo clásico falta el divino Mozart con una muestra cumplida de sus *Conciertos para instrumentos de viento* (466 247-2) entre los que están el magnífico de Gervase de Peyer al clarinete y los



## LA FUERZA DE UN CATÁLOGO

El sello británico EMI ha editado, en la serie Double Forte, media docena de referencias entre las que se encuentra una de las joyas de la casa que llevaba mucho tiempo descatalogada e inencontrable. Las *Sonatas para violín y piano* de Beethoven por Pinchas Zukerman y Daniel Barenboim (5 73647 2 y 5 73650 2) forman parte de las lecturas escogidas de estas obras. Las interpretaciones resultan frescas y espontáneas, al tiempo que ya en 1971, mostraban signos de una endemoniada madurez. Habrá quien prefiera versiones de más "peso" o de una mayor densidad, pero resulta refrescante ver cómo contagian con un espíritu jovial. Este planteamiento, no obstante, no está reñido con la reflexión y el cuidado. Todo lo contrario. Escuchar la *Kreutzer*, con su diversidad expuesta de forma cristalina, desmonta cualquier intento en este sentido. Como complemento a estos cuatro discos se incluye la bellísima lectura del *Trio op. 50* de Chaikovski junto a la irrepetible Jacqueline Du Pré.

Una selección de las piezas más representativas de Aaron Copland contiene algunas grabaciones interesantes (5 73653 2). A este grupo pertenecen las conducidas por Eduardo Mata, como un *Danzón cubano* arrollador y *El Salón México* que, sin poseer la fuerza y finura de un Bernstein,

resulta efectiva y muy dramática. Más gruesa, aunque igualmente válida, es la *Suite de "El pony rojo"* en manos de Enrique Bátiz al frente de la Filarmónica de la Ciudad de México. Por último, Leonard Slatkin muestra, en *Billy el Niño* y en *Appalachian Springs*, su consabida irregularidad. Frente a momentos de calidad, como la introducción de la primera obra, se contraponen otros de una desidia incomprensible.



Dedicados a Bach hay dos volúmenes. El primero contiene las *Sonatas y Partitas para violín solo* a cargo de Josef Suk (5 73644 2). Versiones reflexivas y tranquilas para unas obras con referencias de gran calado, como las de Kagan (Erato), Milstein (DG) o Kuijken (Harmonia Mundi). El checo se toma las cosas con calma para mostrar, con envidiable claridad, su enorme belleza y complejidad estética. El me-

canismo y la articulación son impecables, con un sonido cristalino y un inteligente sentido del rubato. Y aunque en el cómputo general no llega a la grandeza de las tres opciones citadas anteriormente, la versión merece la pena como complemento. El segundo consta de los *Conciertos para clave BWV 1052-1058* con Andrei Gavrilov al piano y Neville Marriner frente a la Academy of St. Martin in the Fields (5 73641 2). Salvados los aspectos técnicos, que están plenamente superados, queda una aproximación pianística excesivamente vehemente. Gavrilov emplea unos *tempi* acelerados, pero al mismo tiempo sabe mantener un sonido transparente. El acompañamiento británico resulta correcto. Unas versiones juveniles e impetuosas que sorprenden, pero no encantan.

Por último, el malogrado Yuri Egorov presenta un programa Debussy y Chopin (5 73656 2) grabado en 1984, cuatro años antes de su fallecimiento en accidente de circulación cuando sólo contaba 34. En los dos libros de *Preludios* y en las *Estampas* de Debussy, el pianista muestra toda su elegancia, aunque carezca de la profundidad de los grandes traductores (Zimmerman, Arrau, Benedetti-Michelangeli o Gieseking). Su pianismo es apolíneo y cierto, si bien no logra crear la atmósfera adecuada. El Chopin, muy en esta línea, posee las mismas cualidades y defectos, pero prima a la belleza del sonido sobre otras consideraciones.

C.V.N.

# schërzo

c/ Cartagena 10, 1º C - 28028 MADRID  
Tel. 356 76 22 - Fax 726 18 64  
E-mail: revista@schërzo.es - www.schërzo.es

## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (10 números) comenzando a partir del mes de ..... nº ..... El importe lo abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.  
 Cheque bancario a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.  
 Giro postal.  
 VISA. Nº Tarjeta ..... Fecha caducidad ..... Firma .....  
 Con cargo a cuenta corriente ..... / ..... / ..... / .....  
Banco sucursal DC número c/c

El importe de la suscripción será de 7.700 ptas. (46,28 euros) para España. Para Europa 12.000 ptas. (72,12 euros) por avión. Para Estados Unidos y Canadá 14.000 ptas. (84,14 euros); América Central y del Sur 15.000 pts. (90,15 euros). Los envíos CERTIFICADOS tendrán un recargo de 1.000 ptas. (6,01 euros) anuales.

Nombre .....

Domicilio .....

C.P. .... Población ..... Provincia .....

Teléfono: ..... Fax: ..... E-mail: ..... Fecha ..... / ..... / .....

Nota: el precio de los números atrasados es de 850 ptas.

NO UTILICE ESTE BOLETÍN PARA LA RENOVACIÓN. SERA AVISADO OPORTUNAMENTE.

# DISCOS CRÍTICAS de la A a la Z

## DISCOS

De la A a la Z

**BACH:** *Suite en la menor BWV 818a. Suite en mi bemol mayor BWV 819a. Suite en fa menor BWV 823. Suite en la mayor BWV 832. Preludio n.º 1 en do mayor BWV 846a. Preludio n.º 2 en do menor BWV 847. Preludio n.º 3 en re menor BWV 851. Preludio n.º 5 en mi menor BWV 855a. Tres minutos BWV 841-843.* **Olivier Baumont, clave y clavicordio.** ERATO 8573-80224-2. DDD. 51' 59". Grabación: XI/1998. Productora: Ysabelle van Wersch-Cot. Ingeniero: Jacques Doll. Distribuidor: Warner. Ⓢ PN

Un clave construido por Anthony Sidey y Frédéric Bal en 1995 a partir de un instrumento de 1735 de la escuela alemana de Gottfried Silbermann es el utilizado por Olivier Baumont para las cuatro *Suites*; este clave ofrece una sonoridad suave y exquisita, aprovechada por el intérprete para resaltar la perfección, carácter danzable y rigor formal de las piezas; posee una técnica excelente, muy buen criterio en los tempos, y si se quiere apuntar a lo más alto, le sobraría por momentos cierta rigidez rítmica que constriñe y le da un aire un tanto mecánico a la partitura (Giga de la *BWV 818a* por ejemplo); por el contrario, en pasajes como el Air para las trompetas de la *BWV 832*, se despliega toda una gama de efectos sonoros, brillantez y dinamismo, que están presentes

también en la mayor parte de las obras.

El CD incluye además varias páginas muy breves (ninguna llega a los dos minutos) que se ejecutan en un clavicordio de dobles cuerdas construido también por Anthony Sidey, copia de uno anónimo del siglo XVIII; estas lecturas se mueven en los mismos parámetros de calidad que las *Suites*, destacando en unas y otras la extraordinaria toma de sonido, de una claridad y presencia asombrosas.

D.A.V.

**BACH:** *6 sonatas para violín y clave BWV 1014-1019 (con movimientos suplementarios de la BWV 1019); 3 sonatas para violín y continuo BWV 1021, 1023 y 1024; Tocata y fuga en re menor BWV 565 (versión para violín solo).* **Andrew Manze, violín; Richard Egarr, clave; Jaap ter Linden, viola da gamba y violonchelo.** 2 CD HARMONIA MUNDI HMU 907250.51. DDD. 78'58", 76'58". Grabación: Bristol, III y IV/1999. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel. Ⓢ PN

Convertido ya en una figura indiscutible del violín barroco, el británico Andrew Manze hace su primera incursión discográfica en el Bach camerístico (ya grabó los

## BACH A LA LUZ DEL SOL

Para un nuevo acercamiento discográfico a la figura de Johann Sebastian Bach, Rinaldo Alessandrini ha escogido una serie de obras para teclado de la época de Weimar, a la que ha añadido la célebre *Fantasia cromática y fuga*, escrita en Leipzig. Además, incluye una de las obras tempranas del autor, el *Capriccio BWV 992*, precursora estilística de su período de madurez en Weimar.

A estas alturas no se descubre la calidad y la trayectoria de Alessandrini, ni el liderazgo, junto a Fabio Biondi y unos pocos más, de una escuela barroca italiana que ya es imprescindible a la hora de analizar el movimiento historicista en sus últimas aportaciones. Su Bach es luminoso y meridional. Al margen de la exposición clara y una perfecta articulación, logra transmitir un calor especial. Un calor que se torna en cercanía e intimidad, y que hacen de estas lecturas una nueva y refrescante forma de acercarse a la obra del Kantor. El clavecinista italiano utiliza unos *tempi* vivaces con los que acentúa la gracia y el lirismo de estas aproximaciones.

La *Suite francesa n.º 1*, por ejemplo, es un prodigio de naturalidad expresiva. Posee la habilidad para mostrar todo con una transparencia inaudita. Habrá quien le achaque una excesiva ligereza, pero es ahí donde está la diferencia y el mérito. La *Fantasia cromática y fuga en re menor BWV 903* sintetiza esta aseveración. La complejidad estructural se vuelve aparente simplicidad, que no es otra cosa que una ejemplar exposición. Nunca el



*Aire variado BWV 989* había sonado tan etéreo y, al mismo tiempo, tan lleno y rico en matices. Como reza el título del disco, es Bach "a la maniera italiana".

C.V.N.

**BACH:** *Fantasia cromática y fuga en re menor BWV 903. Suite en fa menor BWV 823. Capriccio para la partida de su más amado hermano BWV 992. Primera Suite francesa en re menor BWV 812. Fuga sobre un tema de Albinoni BWV 915. Aire variado a la manera italiana BWV 989. Tocata en re menor BWV 913. Adagio en sol mayor sobre la Sonata para violín en do mayor BWV 968.* **Rinaldo Alessandrini, clave.** OPUS 111 OPS 30-258. DDD. 77'40". Grabación: París, II/1999. Productor e ingeniero: Laurence Heym. Distribuidor: Diversi. Ⓢ PN



concertos) con este doble CD de generosísima duración que incluye, además, sorpresas. Por un lado, Manze refuerza el bajo de las dos primeras sonatas para violín y clave con una viola da gamba, procedimiento que no suele emplearse, pero absolutamente ortodoxo, si tenemos en cuenta que estas obras son auténticas sonatas en trío, en las que la mano derecha del clave asume una voz perfectamente definida, quedando la mano izquierda para el bajo continuo, pudiendo acompañarse éste a voluntad por una viola (en la más antigua de sus fuentes, estas sonatas recibieron el título de *Sei Suonate a Cembalo certato e Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace*). Añade Manze cuatro movimientos alternativos que, con los 5 de la versión final de la *BWV 1019*, dan forma a las dos primeras versiones de la obra, la única de la colección que abandona la forma de la sonata da chiesa para adoptar el modelo de la sonata da camera. Continúan las sorpresas con la decisión de interpretar la sonata *BWV 1021* con violín y clave exclusivamente, sin el habitual violonchelo, que sí incluye en las *BWV 1023* y *1024* (esta última de dudosa atribución bachiana). La traca final es una versión para violín solo de la popular *Tocata y fuga en re menor* para órgano. Según Manze, la obra es una transcripción hecha por Bach de una obra violinística de autor desconocido perdida. Independientemente de la certeza o no de esta afirmación (en la reciente biografía publicada por la editorial Siglo XXI, Klaus Eidam opina que la obra fue compuesta por Bach en Arnstadt, con 19 ó 20 años, para una prueba de órgano), lo cierto es que la pieza funciona perfectamente en el violín, superando la mera curiosidad para convertirse en una novedad discográfica interesante.

Sigiswald Kuijken y Gustav Leonhardt (Deutsche Harmonia Mundi) obtuvieron allá por 1974, con las sonatas de violín y clave, resultados de gran aliento expresivo aunque el violinista presente una afinación no siempre segura; Reinhard Goebel (Archiv) no supo escoger a su acompañante en las *BWV 1014-1019*; un Robert Hill destemplado y estridente, pero estuvo mucho más afinado en las obras para violín y continuo, con Jaap ter Linden y Henk Bouman, logrando versiones de notable fantasía y calidez; Elisabeth Blumenstock y John Butt (Harmonia Mundi Musique d'abord) ofrecen un sonido de gran sensualidad y potencia expresiva, a despecho de cierta linealidad en las lecturas. Desde mi punto de vista, Manze, Egarr y ter Linden superan estos tres acercamientos, hasta hoy los más recomendables (junto al, inencontrable en las tiendas, de Monica Huggett y Ton Koopman para Philips), convirtiéndose en la referencia ineludible para el futuro.

Las interpretaciones demuestran la personalidad alcanzada por Manze en su, aún corta, carrera musical. Con uno de los sonidos más fácilmente reconocibles de todos los violinistas barrocos, absolutamente personal y profundamente lírico, no deja de sorprendernos su gran capacidad inventiva, su facilidad para los contrastes, su flexibilidad en el tratamiento de la agógica y, cómo no, esa forma de adelgazar el sonido de forma casi inverosímil, sin perder la

afinación, para ensancharlo después, insuflándole color y carga expresiva. Richard Egarr dialoga con el violín de igual a igual, aporta también sus dosis de fantasía y carácter, y consigue con ello algunos momentos de excepcional intensidad, como en el primer y arrebatador movimiento de la *BWV 1018* o en las partes a solo de la *BWV 1019*. Con todo, es tanta la riqueza de esta música, son tantos los recovecos, los cambios de humor, los contrastes expresivos y puramente musicales, que las prestaciones, con ser extraordinarias, no alcanzan la redondez de discos anteriores, dedicados a Biber, Schmelzer o Uccellini -auténticas cimas de la interpretación violinística barroca-, como si las posibilidades de la obra bachiana crecieran a medida que más se ahonda en ellas, alejándonos de forma cruel su último y más profundo sentido.

P.J.V.

**BACH:** *Cantatas Christ lag in Todes Banden BWV 4. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus) BWV 106. Der Herr denket an uns BWV 196.* **Johanna Koslowsky, soprano; Elisabeth Popien, contralto; Gerd Türk y Wilfried Jochens, tenores; Stephan Schreckenberger, bajo. Cantus Cölln. Director: Konrad Junghänel. HARMONIA MUNDI HMC 901694. DDD. 70'23". Grabación: Alemania, 1999. Productor e Ingeniero: Andreas Neubronner. Ⓜ PN**

Después de transitar durante varios años por la música del barroco primero y medio (Biber, Rosenmüller, Buxtehude, Schütz, de Wert), Konrad Junghänel se ha atrevido con su primer disco bachiano para Harmonia Mundi. Lo hace en año de celebraciones por el 250 aniversario de la muerte del Thomaskantor y tratando de no interferir en la principal apuesta del sello francés en torno a la obra sacra de Bach: las grabaciones de Herreweghe. Se incluyen, pues, en este registro, cuatro cantatas tempranas del genio de Eisenach, datadas entre 1707 y 1714, que no han sido llevadas al disco por el director del Collegium Vocale. Entre ellas, destaca con luz propia el *Actus tragicus*, la cantata fúnebre *BWV 106*, compuesta posiblemente en Mühlhausen en 1707, con motivo de la muerte de Tobias Lämmerhirt, tío del compositor, donde Bach trasciende la cantata luterana antigua, de la que esta obra es cumbre absoluta y magistral colofón. Los planteamientos minimalistas de Joshua Rifkin en su acercamiento a la música vocal de Bach, asignando una voz por parte, han calado en más de un intérprete. El año pasado pudimos oír a Kuijken en concierto su nueva visión de los motetes atendiendo a este criterio. Junghänel ya lo había hecho suyo, precisamente en los motetes grabados para Deutsche Harmonia Mundi, y ahora repite aquí. De ello resultan coros transparentes y clarísimos, pero echamos en falta más cuerpo sonoro, mayor densidad y peso, muy deseables, de forma especial, en momentos tales como el coro fugado que se configura como pivote sobre el que gira todo el

entramado de la *BWV 106* o el coral que cierra la *BWV 12*. La austeridad del planteamiento se hace extensiva al acompañamiento instrumental, con un gran control de las dinámicas y la ornamentación, lo cual no es obstáculo para que podamos hablar de una ejecución de notables precisión y refinamiento, en especial por parte de las violas da gamba en las *BWV 4* y *106*, del primer violín en la *BWV 196* y del oboe en la *BWV 12*. Las voces son también espléndidas, atendiendo con mayor expresividad los aspectos patéticos que los festivos -Junghänel parece olvidar que la *BWV 196* es una cantata de bodas. En resumen, una opción interesante, capaz de transmitir muchas de las bellezas ocultas en estas obras, aunque me siga pareciendo preferible el *Actus tragicus* de Gardiner (Archiv) y, sobre todo, de Leonhardt (en la integral de Teldec), donde encontramos uno de los momentos más intensos de toda la discografía bachiana: la invocación *Ach, Herr* en la voz de Marius van Altena, capaz de erizar el vello del más insensible.

P.J.V.

**BACH:** *Los corales de Neumeister, BWV 714, 719, 737, 742, 957 y 1090-1120. Christopher Herrick, órgano. HYPERION CDA67215. DDD. 79'30". Grabación: Zofingen (Suiza), IV/1999. Productor: Paul Spicer. Ingeniero: Paul Niederberger. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓜ PN*

La ya celebrada (vid. SCHERZO, nº 134) integral de la obra para órgano de Bach a cargo del inglés Christopher Herrick incluye estos treinta y seis de los treinta y ocho corales (los *BWV 601* y *639*, pertenecientes al *Orgelbüchlein*, se hallarán en el correspondiente disco de la serie) cuyos manuscritos, copiados por Johann Gottfried Neumeister en el siglo XVIII, Christoph Wolff y Harold E. Samuel descubrieron en la Universidad de Yale a mediados de los años ochenta.

Estas obras proceden de 1700-8, el período más temprano en la carrera de Bach, organista en Arnstadt y Mühlhausen. Nunca fueron concebidas para ser oídas todas de una vez, como bien señala en las notas de la carpetilla Stephen Westrop, que prudentemente llega a recomendar una selección de cinco piezas para abrir boca.

La modestia de los medios empleados (un órgano de un solo manual y nueve registros) realza en esta ocasión la asombrosa imaginación tímbrica del intérprete, que por lo demás vuelve a hacer gala de un control perfecto y un gusto exquisito para producir una articulación y un fraseo en los que la atención al carácter particular de cada pieza no supone pérdida alguna de coherencia para la visión de conjunto. Lo único lamentable es lo mucho que tardan en llegar los restantes volúmenes de la colección.

A.B.M.

**BARBIREAU:** *Missa Virgo parens Christi. OBRECHT:* *Laudemus nunc Domi-*

num. *Virgo parens Christi. Inter preclarissimas virtutes. Salve sancta facies. PULLOIS: O beata infantia. PIPELARE: Credo de Sancto Jobanne Evangelista. The Clerks' Group. Director: Edward Wickham. ASV GAU 188. DDD. 68' 57". Grabación: VI/1999. Productor: Jonathan Freeman-Attwood. Ingeniero: Paul Proudman. Distribuidor: Auvidis. Ⓢ PN*

Nuevamente el sello ASV ofrece dentro de su serie *Gaudeamus* un excelente CD con diversas obras religiosas interpretadas por el conjunto inglés *The Clerks' Group*, un fantástico grupo vocal especializado en polifonía renacentista que tiene ya en su haber distintas grabaciones del máximo interés para esta misma casa discográfica (vid. SCHERZO n°s 103, 112 y 137, dedicados a obras de Ockeghem y otros). Entre las páginas de este disco destaca la extraordinaria *Missa Virgo parens Christi* de Jacobus Barbireau (que fue por cierto antecesor de Obrecht en el puesto de maestro de coro en Amberes), obra de notable belleza que manifiesta además una expresión recogida, solemne y cálida. Tanto en la *Missa* como en las demás piezas (motetes en su mayor parte), los músicos británicos, de ideales empuje y afinación, impregnan sus versiones de una trascendente serenidad conseguida a través de la más depurada articulación y nitidez sonora.

La grabación es también muy buena, de gran presencia y claridad.

D.A.V.

**BAX:** *Sinfonía n° 3. El bosque feliz. Real Orquesta Nacional de Escocia. Director: David Lloyd-Jones. NAXOS 8.553608. DDD. 53'33". Grabación: Glasgow, I-V/1996. Productor: Tim Handley. Ingeniero: Phil Rowlands. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE*

La *Tercera* es quizá la sinfonía más directamente asequible de Arnold Bax. Estrenada en 1930 por su dedicatario, Sir Henry Wood, quintaesencia las características del mundo de su autor, de su amor por las emociones y las impresiones, de su deseo por manifestar los impulsos de su corazón. Está escrita en tres movimientos. El primero muy extenso, muy variado en las indicaciones y él sólo un resumen del pensamiento baxiano. El Lento es sencillamente magistral, con sus dos hermosos temas a cargo de trompa y viola en un ambiente que emparenta al más energético Bax con el más lánguido Delius. El Epílogo, marcado Poco lento parece anticipar ciertos rasgos de la música de Walton. *El bosque feliz* es un poema sinfónico en el que sátiros y pastores se dan cita en una escena bien distinta de ese imponente *Tintagel* al que tenemos, y creo que con razón, por página maestra del autor en tal dominio. David Lloyd-Jones renueva sus galones como experto en esta música y esta tercera entrega de su ciclo completo de las sinfonías de Bax para Naxos confirma la excelencia de un empeño que muestra las mejores cualidades de un sinfonista a quien sería injusto en-

## NO ES MOZART, PERO...

La influencia sobre Mozart de Johann Christian Bach (1735-1782), hijo menor de Johann Sebastian y Ana Magdalena, es un lugar común subrayado en todos los manuales y diccionarios de música. La idea no hará sino reforzarse con la difusión de esta serenata, redescubierta casi casualmente por Bruno Weil en Londres a finales de la década de los ochenta. El apelativo de serenata se justifica por la costumbre dieciochesca de así llamar a las por lo demás óperas en dos actos, con participación importante del coro y cuyo argumento fuera amable y edificante en relación con un acontecimiento o personaje contemporáneo que se quisiera celebrar u homenajear. El libreto, de Pietro Metastasio reformado por Giovanni Gualberto Bottarelli, gira en torno al conocido triángulo amoroso entre la diosa Diana, su ninfa Niké y el pastor Endimión, resuelto por la oportuna intervención de Cupido. La intención extramusical era aludir a las desavenencias familiares en el seno de la familia real inglesa, por lo visto ya habituales en aquella época.

Conviene desde el primer momento avisar de que no nos hallamos ante nada comparable en logros artísticos con ninguna página de las salidas de la pluma de Mozart. Sin embargo, aunque no fuera más que por la patente afinidad de temperamento con las obras cómicas de éste, ya vale la pena conocerla. Musicológicamente el interés se centra particularmente en el inesperado anuncio de la indistinción entre aria y recitativo, y en la simultánea y concomitante liberación del corsé que imponía el aria da capo. Dentro de un estilo evidentemente galante, aquí casi todo tiene tanta importancia musical como dramática.

marcar en los límites del mero interés por la música inglesa.

L.S.

**BEETHOVEN:** *Bagatelas y Danzas para piano, vol. 1: Para Elisa WoO 59. Bagatela WoO 60. Allegretto quasi andante WoO 61a. Allegretto WoO 61. 7 Ländler WoO 11. 6 Ländler WoO 15. 12 Danzas alemanas WoO 8. Minueto en do mayor. 6 Minuetos WoO 10. Bagatela en do mayor. 2 Bagatelas WoO 52 y 56. 2 Bagatelas en do mayor y mi bemol mayor. Allegretto WoO 53. Jenő Jandó, piano. NAXOS 8.553795. DDD. 56'30". Grabación: Budapest, I/1996. Productor: Ibolya Tóth. Ingeniero: János Bohus. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE*

El volumen 1 de esta serie llega poco después que el 2. Así son las cosas. En cualquier caso, lo dicho para el segundo vale perfectamente para el primero. Lectura realizada con tanta corrección como soberbia (escúchese la famosa *Para Elisa*, carente del encanto y sutileza de Ugorski en DG). En piezas como éstas, que no pertenecen a lo mejor de Beethoven, hay que



Aun a falta de contrincantes, la versión con que este *Endimión* debuta discográficamente puede calificarse sin reserva alguna como excelente. Los cuatro solistas son de primer nivel (atención al contratenor Jörg Waschinski abordando la tesitura de soprano con plenas garantías!), el coro compacto, la orquesta precisa y la dirección muy bien humorada. Imagen sonora por lo general coherente y refinada.

A.B.M.

**J. C. BACH:** *L'Endimione. Vasiljka Jezovsek, soprano; Ann Monoyios, soprano; Jörg Waschinski, soprano; Jörg Hering, tenor. Conjunto Vocal de Colonia. Capella Coloniensis de la WDR. Director: Bruno Weil. 2 CD DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77525 2. DDD. 166'05". Grabación: Colonia, V/1999. Productor: Richard Lorber. Ingeniero: Werner Walravens. Distribuidor: BMG. Ⓢ PN*

sacar toda la "sal" que pueden contener. Jandó no está, en este sentido, especialmente inspirado, como puede comprobarse en los *Ländler WoO 11*, dibujados de un trazo, un tanto mecánicos, sin chispa ni guiños al aspecto danzable. Como en la anterior ocasión, cabe aconsejar el volumen 6 de la *Edición Beethoven* para DG, que contiene toda esta miscelánea a cargo de varios intérpretes, unos más inspirados que otros, pero en todo caso diciendo bastante más que Jandó. Sólo recomendable para quienes quieran acercarse a esta faceta en general poco conocida del gran sor-do y no puedan afrontar la alternativa mencionada, que está en serie media.

R.O.B.

**BEETHOVEN:** *Trío con piano n°7 en si bemol mayor, op. 97, "Arquiduque". Trío con piano n°8 en mi bemol mayor, WoO 39. Trío con piano n°10 en mi bemol mayor. Variaciones sobre un tema original, op. 44. Trío Guarneri de Praga. PRAGA PRD 250 123. DDD. 61'33". Grabación: Praga, IX/1999. Productor: Milan Slavicky. Ingeniero: Erich Kunze. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN*

Prosigue el Trío Guameri de Praga con la grabación de los tríos con piano de Beethoven. Este cuarto volumen recoge una de las obras maestras del ciclo, el *Archiduque*, junto a otros menos conocidos, como el octavo trío en mi bemol mayor, escrito, según reza el diario de Anton Schindler, a los quince años de edad y donde demuestra ya una gran madurez y un sólido concepto instrumental. Las *Variaciones sobre un tema original op. 44* sirven como pretexto para construir catorce variaciones ornamentales de delicada inventiva.

Las lecturas a cargo del conjunto checo son preciosistas y de gran hermosura. Esta concepción hedonista del lenguaje beethoveniano se traduce en un acercamiento a los puntos más intrínsecamente bellos de estas obras, aunque sin dejar de lado la fuerza y el carácter que destilan, sobre todo en el caso del *op. 97*. La gracia de las *Variaciones* se ve potenciada por una interpretación ligera y transparente, llena de espíritu juvenil y sutileza. Los tres componentes, pertenecientes a diferentes generaciones, se entienden a la perfección, mostrando una compenetración y unidad conceptual notables.

C.V.N.

**BEETHOVEN:** *Cuartetos de Cuerda. Vol. 7. Cuarteto en la menor op. 132. Cuarteto en fa menor H. 34 (transcripción de la Sonata para piano en mi menor op. 14, n.º 1). Cuarteto Kodály. NAXOS 8.554592. DDD. 54'29". Grabación: Budapest, II/1999. Productor: Ibolya Tóth. Ingeniero: János Bohus. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE*

El conjunto húngaro llega ya al séptimo volumen de la integral de cuartetos de

Beethoven con la inclusión de una de las obras clave del ciclo y de la literatura cuartetística de todos los tiempos. Si ante obras de menor envergadura la solidez era argumento suficiente, en esta ocasión no sirve. La profunda complejidad armónica y estructural requiere unos instrumentistas de más calado expresivo, como unos Tokyo (RCA), unos Alban Berg (EMI) o unos Italiano (Philips).

La corrección mostrada tampoco basta en el caso del *op. 132*. Su lenguaje es tan intrincado que se escapa al estilo clásico que tan buenos resultados dio en anteriores discos de la serie, aunque para el *Cuarteto en fa menor* sí se adapte con más soltura. Es una lectura apolínea, marca de la casa, con un sonido ligero y algo delgado. Un poco más de empaque hubiese sido necesario para lograr una mayor rotundidad y, por consiguiente, más cuerpo. Esta carencia se aprecia, sobre todo, en los movimientos extremos. Se trata, en suma, de un bache en una integral digna.

C.V.N.

**BLOCH:** *Sonatas n.ºs 1 y 2 para violín y piano. Suite hebraica. Abodab. Melodia. Miriam Kramer, violín; Simon Over, piano. NAXOS 8.554460. DDD. 75'05". Grabación: Londres, XI/1998. Productor e ingeniero: Michael Ponder. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE*

Conocido principalmente por *Schelomo* y por el *Concierto para violín*, Ernest Bloch posee un amplio catálogo que casi nadie saca del olvido para situarlo, con cierta perspectiva, en el lugar que se merece. Las obras que contiene este disco, entre las que se incluye la también difundida *Suite hebraica*, poseen algunas de las cons-

tantes del compositor suizo. La primera, y más obvia, es el profundo espíritu judío que reina en su música, cúmulos de fascinación por los temas y ritmos hebreos. Otra es la claridad de escritura y transparencia en las texturas. Esta selección contiene alguna de las partituras mayores del autor, como la citada *Suite* o las dos *Sonatas. Abodab* y *Melodia* son pequeñas piezas de carácter melódico y algo sentimental.

Las versiones a cargo de Kramer y Over resultan extremadamente imaginativas y fieles a las intenciones del autor. Quizás ella carezca de la absoluta rotundidad sonora y estética de un Itzhak Perlman, pero recrea con belleza el particular estilo de Bloch. Además, cuentan con un buen nivel de compenetración, y el pianista británico no se limita a acompañar con oficio a la solista, sino que aporta solidez y su propia forma de entender estas obras, como demuestra en la *Segunda Sonata*, titulada *Poema místico*.

C.V.N.

**BLOCH:** *Schelomo, rapsodia hebraica para violonchelo y orquesta. HONEGGER: Concierto para violonchelo y orquesta. Ulrich Schmid, violonchelo. Nordwestdeutsche Philharmonie. Director: Dominique Roggen. MDG GOLD MDG 321 0215-2. DDD. 42'03". Grabación: Herford, 1985. Productores: Werner Dabringhaus, Reimund Grimm. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

Este CD incluye obras de autores suizos tan conocidos como Bloch y Honegger.

Dentro del repertorio para chelo solista y orquesta, *Schelomo* es una partitura ya clásica, un habitual de las salas de concierto. Perteneció a la época media de su compositor, y constituye una de las afirmaciones netamente judías del autor de la *Sinfonía Israelí*; ambas obras son contemporáneas (alrededor de 1916). Es una obra concertante en un solo movimiento, de casi veinticinco minutos de duración, con tres submovimientos incluidos en la secuencia. No incluye motivos populares judíos, ni nada por el estilo, sino que es una obra tardorromántica típica. Lo judío es el asunto, la referencia externa, ese *Salomón* que invoca el título.

Por contraste, con el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Honegger estamos en otro universo. El patetismo, el dramatismo y el tardorromanticismo dejan paso aquí a la música concebida como juego. Desde luego, Honegger no es Poulenc, pero su sensibilidad, lógicamente, está más cerca de Milhaud que de Brahms. Entre 1916, fecha de *Schelomo*, y 1929, fecha del *Concierto* de Honegger, han cambiado mucho las vicisitudes. Este CD parece demostrarlo. Las interpretaciones son de un excelente nivel medio, con un violonchelista de altura, Ulrich Schmid, y una orquesta de gran solidez como la Nordwestdeutsche, dirigida por Roggen. No parece que puedan alcanzar en *Schelomo* a las grandes referencias de esa obra tan querida por los chelistas, pero lo intentan con valentía. Tal

## EL BUEN HACER DE PONS



Congratula que una orquesta y un director españoles consigan un CD de esta altura artística. La música francesa, desde Fauré o inmediatamente después, y acaso hasta un poco antes de Boulez, ha sido fuente de repertorios agradecidos para nuestros conjuntos. El catalán Josep Pons, que dio vida a la Orquesta de Cámara de Teatre Lliure y ahora parece decidido a situar a la Orquesta Ciudad de Granada en una excelente posición europea, sigue la tradición de sus

paisanos Toldrá o Ros, excelentes maestros de la música del país de Debussy. Enfrentarse a las dos suites *La arlesiana* es importante, pero con la *Sinfonía en do mayor* tiene algo de desafío. *La arlesiana* es una partitura agradecida, inmediatamente accesible para el público amplio, pero la *Sinfonía* es cualquier cosa menos una obra popular. Se trata de un ejercicio juvenil de amplio aliento, en el que es preciso introducir sabiduría de intérprete entre las ideas de un músico bisono que la desconsideró pronto (no se descubrió hasta sesenta años después de la prematura muerte de Bizet). Pons sabe hacerlo con una orquesta joven que se ennoblece con registros así.

S.M.B.

**BIZET:** *L'arlesienne (suites 1 y 2). Sinfonía en do mayor. Orquesta Ciudad de Granada. Director: Josep Pons. HARMONIA MUNDI HMC 901675. DDD. 64'57". Grabación: Granada, II/1999. Productor e ingeniero: Pere Casulleras. Ⓢ PN*

vez su humor se acerca más a la propuesta de la obra bella y menor de Honegger. La grabación tiene ya sus años, pero creemos que se trata de una novedad.

S.M.B.

**BRAHMS:** *Las 5 sonatas para violín y piano.* Andrew Hardy, violín; Uriel Tschachor, piano. 2 CD CALLIOPE CAL 9283.2. DDD. 119'43". Grabación: XII/1997. Productor: Yves Jacques. Ingeniero: Nicolas Bartholomé. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Para violín y piano Brahms compuso expresamente tres sonatas (*Op. 78, 100 y 108*), más el *Scherzo "F.A.E."* para una obra colectiva dedicada al violinista Joseph Joachim. En este álbum se añaden las dos sonatas originalmente escritas para clarinete y piano (*Op. 120, n.ºs 1 y 2*) y luego transcritas por el propio autor primero para viola y piano y luego para violín y piano, aunque la publicación de estas últimas versiones -por otro lado más complejas debido a los cambios que exigen las diferencias de tessitura- se retrasara por razones comerciales: para no perjudicar la venta de las originales. Estos inesperados complementos acaban por constituir la principal baza para recomendar unas interpretaciones en las que hay mucho que disfrutar, pero que han de afrontar una terrible competencia. No es que aquí falten motivos de disfrute, pero Hardy no presenta una absoluta redondez tonal y expresiva en todos los registros como sí Zukerman (sea con Neikrug o con Barenboim), Perlman (con Barenboim) o incluso Mullova (con Anderszewski). En el Adagio de la *Op. 78*, por ejemplo, algunos diseños en el registro agudo se afilan de modo no tanto feo como incoherente. Y, por muy autorizadas que estén las adaptaciones, la verdad es que el experimento no alcanza a sobrepasar los límites de la mera curiosidad. Claro que si es esto lo que pica, adelante.

A.B.M.

**BRAHMS:** *Sonatas para violonchelo y piano n.º 1 en mi menor Op. 38 y n.º 2, en fa mayor Op. 99.* Anne Gastinel, chelo; François-Frédéric Guy, piano. VALOIS V 4817. DDD. 51'85". Grabación: París, VIII/1998. Ingeniero: Jean-Marc Laisné. Distribuidor: Auvidis. **PN**

**BRAHMS:** *Sonatas para violonchelo y piano n.ºs 1 y 2.* WÜLLNER: *Variaciones sobre un tema de Schubert, Op. 39.* Walter Grimmer, chelo; Stefan Fahrni, piano. ACCORD 206912. DDD. 65'15". Grabación: Zürich, XII/1998. Ingeniero: Andreas Werner. Distribuidor: Auvidis. **PN**

Recientemente han abundado las grabaciones de las dos *Sonatas para violonchelo* de Brahms. La primera de las que motivan esta reseña corre a cargo de dos artistas franceses muy jóvenes, cuyo impetu y ligereza de *tempi* confieren a estas obras un aire infrecuente y atractivo. Paradójicamente, este enfoque conviene mejor

a la obra de madurez; la gravedad del arranque de la *Opus 38* o la melancolía de su segundo tiempo han sido mejor servidos en otras versiones, especialmente en las dos que, a mi juicio, imperan en la discografía de estas obras: Du Pré-Barenboim (EMI, precio medio) y Rostropovich-Serkin (DG). Tampoco el episodio en si bemol menor del final de la *Opus 99* o el lento de esa misma obra tienen la densidad y la emoción de Starker y Katchen (Decca), lo que no impide que el legado de Gastinel en ese Adagio sea digno de admiración. En conjunto, la espontánea versión de los dos jóvenes artistas franceses es musicalmente impecable y de tímbrica muy bien equilibrada. Anne Gastinel toca el violonchelo que fue de Pau Casals, el Matteo Goffriller de 1733, del que obtiene un sonido algo mate, pero de esmalte muy delicado y sugerente.

Más denso y con vibrato más pronunciado es el sonido del chelista Walter Grimmer en el registro que propone Accord, cuyo principal interés radica en la inclusión de una obra de Franz Wüllner (1832-1902), *Variaciones sobre un tema de Schubert*, en que brilla el buen oficio de este pianista y director, apóstol de la música de Brahms, de Wagner y del primer Strauss, amigo de Luis II de Baviera, director en los estrenos de *El oro del Rin* y de *La valquiria*. El propio chelista Walter Grimmer pondera en sus comentarios esta partitura, y gana y bien escrita, cuya estructura hubiera sido más equilibrada con menos variaciones; son 22 en total. Las versiones de Brahms son también hermosas, de modo que ambos CD tienen interés, aunque mis preferencias vayan a los citados al comienzo de esta reseña.

R.A.M.

**BRAHMS:** *Concierto para piano y orquesta n.º 2 en si bemol mayor Op. 83.* FURTWÄNGLER: *Adagio del Concierto sinfónico en si menor.* Edwin Fischer, piano. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Wilhelm Furtwängler. TESTAMENT SBT 1170. Mono/ADD. 59'09". Grabación: Berlín, XI/1942 (en vivo) y IV/1939. Productor: Walter Michael Berten (Furtwängler) y desconocido (Brahms). Ingeniero: Johannes Hübener (Furtwängler). Distribuidor: Diverdi. **PN**

La reseña de este disco bien pudiera titularse "de cómo una interpretación puede cautivar aunque la toma sea antigua -y por tanto limitada- y la ejecución contenga notas falladas por docenas". Aquí están dos mentes musicales de primer orden, que además se entienden a la perfección, para ofrecer un Brahms de esos que hacen época. Un Brahms que alcanza una singular dimensión épica en el primer movimiento y nos eleva a las alturas en un tercero que pocas veces ha sido cantado con tan exquisita delicadeza. Tensión a raudales (escuchen el clímax del solista sobre los 7'40" del primer movimiento seguido de una explosión arrebatada de Furtwängler, marca de la casa), verdadera pasión por esta música. No es, desde luego, una interpreta-

ción convencional (¿había alguna de esta pareja que lo fuera?). ¿Que cómo anda la ejecución? Pues ya se pueden imaginar quienes conozcan a Fischer. La broma de la maleta pesada porque "contiene todas mis notas equivocadas" que el propio pianista hacía sobre su falible mecanismo tiene aquí un buen ejemplo. La cosa ha hecho ya bramar a más de un colega de la crítica internacional que lo que está fallado está fallado, aunque el autor se llame Edwin Fischer. De forma que si comparten esta idea sugiero pasen a la siguiente reseña y se olviden de ésta. Si aún quieren buscar más allá, y aunque los perfeccionistas de hoy tendamos demasiado a menudo a juzgar con severidad los fallos mecánicos, lo cierto es que esta interpretación resulta difícil de resistir (aunque, es cierto, puede que en la escucha repetida acaben por cansar los fallos); nos lleva del puro fuego en los dos primeros tiempos a la extática tranquilidad del tercero y a una rara luminosidad en el último. El complemento, el segundo tiempo del *Concierto sinfónico* de Furtwängler, dedicado al propio Fischer, obtiene una interpretación igualmente convencida y grandiosa (independientemente de la consideración que pueda tenerse por el Furtwängler compositor, que para eso están los gustos). No se trata, creo, de "la" versión a tener del *Concierto* brahmiano. Como punto de partida para una discoteca, hay que seguir hablando de los Arrau (EMI), Gilels (DG), Barenboim (EMI, Teldec) o Brendel (Philips). Pero si ya tiene uno o más de éstos, es tolerante con las tomas antiguas y con la ejecución imperfecta y quiere descubrir una interpretación de altísimo voltaje, este puede muy bien ser el complemento idóneo.

R.O.B.

**BRUCKNER:** *Sinfonía n.º 3 en re menor (versión original, 1873. Edición Nowak).* Real Orquesta Nacional Escocesa. Director: Georg Tintner. NAXOS 8.553454. DDD. 77'34". Grabación: Glasgow, VIII/1998. Productor e ingeniero: Tim Handley. Distribuidor: Perysa. **PE**

No hace mucho (SCHERZO n.º 139), se hizo desde estas páginas una necrológica dedicada al desdichado Georg Tintner, que tras diagnosticarle un agresivo melanoma y sin fuerzas para luchar inútilmente contra la enfermedad, se quitó la vida arrojándose al vacío desde el undécimo piso de su vivienda en Glasgow. Tenía 82 años y aquí le empezamos a conocer sólo hace dos o tres, cuando Naxos anunció que se iba a grabar un ciclo Bruckner con todas las obras salidas de la pluma del compositor. *Sinfonías* en sus diversas versiones, *Misas* e incluso *Motetes* y otras obras corales, nada menos que dirigidas por un discípulo de Schalk y Weingartner. Los discos empezaron a llegar, y así pudimos disfrutar de un sólido y honrado bruckneriano que con orquestas de segunda fila llegaba bastante más lejos y calaba más hondo que los relumbrones de las estrellas de hoy con conjuntos como las Filarmónicas de Viena y Berlín o la Staatskapelle de Dresde (todos sabrán de quí-

nes hablamos; no hace falta nombrar a nadie). El proyecto no ha llegado a completarse en su totalidad, pero tenemos las sinfonías -falta la *Primera*, aunque también está grabada- que forman un curioso ciclo con varias versiones originales, interpretado por orquestas como la Nacional de Irlanda, la Real Escocesa o la de Nueva Zelanda, teniendo también el atractivo de su precio económico y la buena calidad de las grabaciones (en estas páginas de crítica discográfica se han comentado las *Sinfonías Cero, Segunda, Sexta, Séptima, Octava y Novena*, más la *Tercera* que motiva esta reseña).

La interpretación de la *Tercera* en la versión original de 1873 sólo tiene un serio competidor discográfico a la espera de que lleguen por estos lares otras lecturas interesantes como las de Eichhorn (Capriccio) o Rozhdestvenski (Melodiya). Nos referimos a Eliahu Inbal (Teldec), acerado, duro y nervioso, como siempre, pero preferible al protagonista de esta grabación, excesivamente lento, sin demasiado nervio interior y con una más que discutible respuesta orquestal; los desajustes y falta de claridad son habituales en el primer movimiento, y los 77'34" que consume Tintner para traducir la sinfonía pueden pesar como una losa para los no habituados a estos pentagramas (la duración de Inbal de esta misma versión original es de 65'30"). En fin, la evidencia es que el director de este registro no estaba en sus mejores condiciones físicas y anímicas, y eso naturalmente pesa muchísimo a la hora de enfrentarse a una partitura como ésta.

No estamos, en definitiva, ante uno de los mejores logros de Tintner, aunque el precio económico de este compacto y la rareza de la versión de 1873 pueden permitir a los buenos brucknerianos invertir unas pocas pesetas en esta curiosidad musicológica. Buen sonido y comentarios adecuados firmados por el propio director.

E.P.A.

**BURTON:** *Merciless beauty. The calm. A vision. Voices from the calm.* James Bowman, contratenor; Neil Jenkins, tenor; Kenneth Sillito, violín; Mark David, trompeta; Hugh Webb, arpa. City of London Sinfonía. Academy of St Martin in the Fields. Director: Geoffrey Burton. ASV CD DCA 1059. DDD. 66'08". Grabaciones: Londres, 1998-1999. Productor: Geoffrey Burton. Ingenieros: Paul Golding y Dick Lewzy. Distribuidor: Auvidis. Ⓢ PN

Este es un compacto que no merece especial atención a pesar de resultar agradable y de contener momentos de interés. Se trata de primeras grabaciones de obras de Burton, músico de jazz metido a compositor "clásico" dirigidas por el autor y que nos presentan a un creador influido por el minimalismo y por la new-age pero inquieto y con una cierta cercanía afectiva al Britten vocal. Básicamente se dedica a escribir música vocal porque, según él, le permite una mejor comunicación con su hipotético público, pero no ha desdenado escribir para el cine, la televisión o con-

ciertos que le han encargado solistas como Joanna MacGregor o Evelyn Glennie. Música evocadora y plácida, intrascendente a pesar de sus pretensiones pero bien hecha. Interpretaciones entusiastas con colaboraciones de lujo.

J.P.

**BYRD:** *Cantiones Sacrae. Vol. 4. The Cardinal's Musick.* Director: Andrew Carwood. ASV CD GAU 197 73'36". Grabación: Arundel, III-IX/99. Productor: David Skinner. Ingeniero: Martin Haskell. Distribuidor: Auvidis. Ⓢ PN

Continúa la grabación integral en el sello ASV de la obra vocal de William Byrd, compositor emblemático de la edad de oro de la música inglesa isabelina, a caballo entre el último Renacimiento y el primer Barroco. La excelencia de la polifonía religiosa byrdiana brilla con toda su fuerza en este volumen cuarto de la serie, con el conjunto The Cardinal's Musick desgranando con segura afinación, empaque, transparencia de líneas y tensión expresiva las primorosas páginas polifónicas. La belleza de las obras, con su robusto contrapunto y su emotiva sustancia, encuentra una muy adecuada comprensión en las lecturas del conjunto inglés que dirige Andrew Carwood, cuya labor, solamente perjudicada por muy puntuales desmayos en el discurso, supone toda una referencia del repertorio, por concepto estilístico y facultades técnicas de los cantantes.

P.Q.O.

**CAGE:** *Sonatas e interludios para piano preparado.* Boris Berman, piano. NAXOS 8.554345. DDD. 63'36". Grabación: Canadá, VI/1998. Productores: Norbert Kraft y Bonnie Silver. Ingeniero: Norbert Kraft. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE

A su debido tiempo ya fueron comentadas en estas páginas anteriores grabaciones de la que sin duda es la obra para piano (preparado, claro) más ambiciosa de John Cage. De entre las versiones existentes y actualmente disponibles, la de Markus Hinterhäuser (Collegno) ocupa un lugar preferente y la que presentamos no viene a desbancar a la que para muchos es la referencia. Pero esta de Berman es un dignísimo complemento a la de Hinterhäuser e incluso para más de uno puede ser una primera opción a la vista del precio y de la calidad de la interpretación. Es una versión interesante y rigurosa a la vez que es capaz de rastrear lo que de lúdico tiene el universo creativo de Cage. El mucho trabajo que Berman se ha tomado con la obra es evidente pero su lectura resulta fresca y espontánea y no excesivamente cerebral (algo que en Cage no tendría sentido). La capacidad técnica del pianista está fuera de duda (recordemos que fue discípulo del mítico Lev Oborin) y siempre se ha distinguido por su compromiso con la música contemporánea. Si alguien no tiene aún en casa ninguna grabación de esta obra fundamental, debe hacerse con este compac-

to. Para los que ya tengan la de Hinterhäuser, es curioso comparar cómo cambian las distintas partes de la obra según la interpretación de uno o de otro. La diferencia más acusada se da en los *tempi* elegidos y aquí van un par de muestras escogidas al azar: la *Sonata IV* le dura a Berman 2'03" y a Hinterhäuser 4'14"; y la *Sonata XVI* es despachada por Berman en 4'47", mientras que Hinterhäuser la extiende hasta 6'20". Otro acierto de Naxos.

J.P.

**CHAIKOVSKI:** *Sinfonía n.º 6 en si menor op. 74 "Patética". Romeo y Julieta.* Orquesta Kirov de San Petersburgo. Director: Valeri Gergiev. PHILIPS 456 580-2. DDD. 69'15". Grabación: Mikkeli, Finlandia, VII/1995. Productora: Anna Barry. Ingeniero: Thijs Hoekstra. Ⓢ PN

Tras cinco años en la nevera de la casa holandesa, aparece en el mercado esta *Patética* a cargo de Gergiev y su gente del Kirov. La interpretación de "la más grande sinfonía rusa", como es calificada en el libreto adjunto, se basa en lo racial. En las antipodas de lecturas señeras como la de Bernstein (DG) o Celibidache (EMI) y muy próxima, aunque salvando las distancias estéticas, a la de Mravinski. Y digo salvando las distancias porque los temperamentales ataques del legendario director ruso son irrepitibles, y porque la sonoridad de aquella orquesta ya no se estila en los modernos y más civilizados cánones interpretativos.

Al margen de estas consideraciones, la lectura de Gergiev contiene cosas de gran valor. La primera de ellas es la tensión que genera. El primer movimiento es un perfecto ejemplo, con un adecuado control dinámico y muestra de carácter por parte de los metales. Quizás carezca de la finura empleada por otros, pero su sentido trágico llega con claridad al oyente. Así, el cuarto movimiento, Adagio Lamentoso, suena como un profundo quejido, ajeno a todo intento manipulador. En *Romeo y Julieta* opta por la vena más lírica y sin buscar segundas lecturas a una música hermosa y lucida.

C.V.N.

**CHAIKOVSKI:** *Sinfonía n.º 6 en si menor, op. 74, "Patética".* MARTINU: *Los frescos de Piero della Francesca.* Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Rafael Kubelík. ORFEO C 521 991 B. ADD/Mono. 64'42". Grabación: Salzburgo, 26-VIII-1956 (en vivo). Ingeniero: Meinhard Leitich. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PM

Nuevamente, Orfeo recupera un extraordinario concierto del Festival de Salzburgo; en este caso, del ya lejano año de 1956 y en el que destaca de entrada la participación de la sabia y poética batuta de Kubelík al frente de la Filarmónica de Viena. En aquella sesión, (última puramente orquestal en el Festival de aquel año) se interpretaba por vez primera el poema sinfónico

en tres movimientos *Los frescos de Piero della Francesca* del compositor Bohuslav Martinu, compatriota de Kubelik, a quien fue dedicada la partitura. Es una página de carácter descriptivo, muy rica melódicamente, estructurada y desarrollada con excelente oficio, e iluminada por colores y timbres de frecuente inspiración en la música popular checa. En esta magnífica versión se desarrolla un discurso lleno de naturalidad, unitario y coherente, que va dibujando de forma sutil y minuciosa las bellezas de la obra.

Algo similar ocurre en la *Patética* de Chaikovski, aunque el hecho de tratarse de una página de la que existen innumerables grabaciones (muchas de ellas excepcionales: Mravinski, Bernstein, Abbado, Celibidache...), hace que el listón sea casi inalcanzable; Kubelik utiliza unos *tempi* relativamente moderados (sobre todo en el Adagio final), siempre manteniendo una providencial claridad y subrayando más las expansiones líricas que los momentos de mayor dramatismo; se trata en definitiva de una lectura reflexiva, elocuente, de un dolor sereno y melancólico que huye de todo exceso retórico. Una opción que quizás no convenga a muchos, pero a la que no se le puede negar interés; un interés acrecentado además por la fuerza y sinceridad del directo y por una buena toma de sonido.

D.A.V.

**CHARPENTIER:** *Música sacra, vol. 4. 4 Antiennes à la Vierge: Alma redemptoris H. 44, Ave regina caelorum H. 45, Regina coeli H. 46, Salve regina H. 47. Prière à la Vierge du Père Bernard H. 367. Litanies à la Vierge H. 83. Magnificat H. 76. Pro omnibus festis B.V.M. H. 333. Petit motet pour la Vierge H. 30. Chant joyeux du temps de Pâques H. 339. Le Concert Spirituel. Director: Hervé Niquet. NAXOS 8.554453. DDD. 67'36". Grabación: París, VIII-IX/1998. Productor: Dominique Daigremont. Ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE*

No había tenido ocasión de escuchar a este grupo francés con anterioridad, pero su prestación en este disco, con un repertorio que sin duda constituye la piedra angular de su trabajo, es sin duda notable. Versiones irreprochablemente realizadas en lo vocal (aunque ninguna de las voces sea deslumbrante, el conjunto —dos sopranos, alto, contratenor, tenor y bajo— es homogéneo y ofrece un nivel medio envidiable) e instrumental (dos violines, violonchelo, 2 tiorbas, órgano positivo). Niquet y su grupo consiguen una buena claridad de texturas y traducen con plausible riqueza de color y matiz las diferentes atmósferas trazadas por Charpentier, desde el júbilo del *Regina coeli H. 46* o las *Letanías H. 83* hasta la más serena plegaria de la *Salve regina H. 47*. Los ritmos están acertadamente dibujados, aunque personalmente hubiera preferido algo más de agilidad en alguno de los adornos conclusivos, donde la articulación es perfecta a costa de un retardo que puede parecer excesivo. El resultado global, con todo, es notable. Christie y su grupo (Harmonia Mundi) consiguen mayor

## AFINIDADES

Chausson murió en 1899 en un estúpido accidente que segó su vida en plena madurez creativa, a los cuarenta y cuatro años. Siguió a César Franck y a Vincent d'Indy, pero fue amigo de Debussy. Una bella fotografía nos los muestra juntos, en familia, ante el piano, en casa de Chausson. Lamentablemente, al morir Chausson, ambos estaban distanciados por una cuestión doméstica. Hemos dicho en alguna ocasión que sus estéticas, siendo diferentes, no carecían de equivalencias. Este CD incluye *mélodies* de ambos compositores, distribuidas de una manera curiosa: las de Debussy aparecen entre las de Chausson, como en un recital en esa casa de la fotografía. El disco pretende resaltar esa equivalencia, y las notas interiores de Roger Nichols la llaman afinidad. Bendito sea Dios.

Christine Schäfer es frágil y expresiva. Sus recursos son limitados, pero los administra muy bien; además, es artista, esto es, transforma en belleza y en sentido los *Lieder* y los cometidos operísticos que toca. Comparemos su Chausson con el de otra espléndida intérprete, Nathalie Stutzmann. No quiero escoger entre ellos, quiero ambos. El de la voz que me inquieta y hasta me atemoriza, la de Nathalie. El de la voz que susurra y sugiere, la de Christine. No mucho que comparar en cuanto a canciones mismas: dos canciones del *op. 2* y otras dos del *op. 8*. Pero ni esas cuatro *mélodies* serían necesarias para establecer una comparación que tiene que ver con los estilos, los objetivos, el enfoque y, sobre todo, con el desenvolverse de cada semantema sonoro, con las asperezas de la garganta, con los redondeos tímbricos, y menos con el sentido de la frase, pues ambas cantantes poseen una musicalidad indiscutible. Christine Schäfer ha sido Lulu y ha hecho con Boulez uno de los mejores *Pierrot Lunaire* de la historia del disco. Pero también ha hecho Mozart, Bach, Schubert, Wolf y Richard Strauss, entre otros muchos. Eso quiere decir que tiene que someterse a pruebas permanentes de resignación vocal, de recuperación de recursos de esta y aquella escuela irreductible. De versatilidad, en una palabra. Hay que espe-



rar más Chausson y más Debussy de esta deliciosa cantante cuya fragilidad no le impide tener en la voz una revancha sobre sus limitaciones aparentes. Schäfer nos sedujo en *Pierrot*. Con este repertorio, matiza lo dicho entonces y nos hace comprender que aquello era más expresión que gesto.

Al final del CD, una buenísima sorpresa, los dos dúos *op. 11* de Chausson, en los que la excelente mezzo Stella Doufexis secunda a Christine. El pianista americano Irwin Gage, especializado en el difícil arte del acompañamiento a cantantes, se encuentra aquí a la altura de sus versiones del repertorio centroeuropeo. Un bello CD, que tiene algo de imprescindible.

S.M.B.

**CHAUSSON:** *Dans la forêt du charme et de l'enchantement op. 36, n.º 2. 4 mélodies op. 13. Les temps des lilas op. 19, n.º 3. Hébé op. 2, n.º 6. Le Colibri op. 2, n.º 7. Nocturne op. 8, n.º 1. Printemps triste op. 8, n.º 3. Deux Duos op. 11: La nuit, Réveil. DEBUSSY: Fêtes galantes (1). Proses lyriques, Nuits blanches. Christine Schäfer, soprano; Stella Doufexis, mezzo (en op. 11); Irwin Gage, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 459 682-2. DDD. 75'56". Grabación: Berlín, VI/1999. Productora: Marion Thiem. Ingeniero: Christoph Franke. Ⓢ PN*

**VII/1998. Productor: Ivan Pastor. Ingeniero: Jean-Marc Laisné. Distribuidor: Gaudisc. Ⓢ PN**

Tras los primeros seis discos del ciclo chopiniano que el franco-libanés El Bacha (Beirut, 1958) grabó para Forlane, se abre un paréntesis para introducir otra versión de los *Cantos Op. 74*, cuya discografía se ha visto enriquecida en los últimos meses con las aportaciones de Szymka/Martineau (DG) y Kryger/Spencer (Hyperion), añadidas a la anterior de Celine/Blumental (Olympia). El que ahora se presenta ofrece las canciones en orden cronológico (1829-1847), no en el orden en que aparecen numeradas en la colección, acertada decisión que además continúa la pauta emprendida por el propio El Bacha en su ciclo solista.

perfección en las voces y, sobre todo, sacan más partido de un exquisito manejo dinámico —las mencionadas *Letanías H. 83*, por ejemplo—. La grabación contribuye también a una mayor claridad de planos que en este ejemplar de Naxos. Pero el disco que se comenta ofrece una música de gran belleza en una interpretación muy disfrutable y a un precio asequible, por lo que no caben demasiadas reticencias a la hora de recomendarlo.

R.O.B.

**CHOPIN:** *Cantos polacos Op. 74. Ewa Podles, mezzo-soprano; Abdel Rahman El Bacha, piano. FORLANE 16795. DDD. 50'29". Grabación: Chaux-de-Fonds,*

El acierto se ve lamentablemente marrado porque los textos del folleto sí siguen el orden numérico establecido, con lo que uno se pasa el tiempo de un lado a otro del folleto. ¿Costaba tanto seguir el mismo orden? Por lo demás, la Podles se nos presenta como una mezzo de poderoso registro grave —en realidad uno pensaría más en una contralto, aunque deojo esta disquisición a mi ilustre colega Arturo Reverter— en una voz sin especial atractivo tímbrico que llama la atención sobre todo por su solidez. Su espectro dinámico es suficiente, aunque en la modesta opinión de quien esto firma, la emisión se vuelve a menudo un tanto áspera y pierde redondez, especialmente en la gama *mezzoforte-piano*. Contribuye a esta sensación lo que parece una colocación excesivamente cercana del micrófono, que ha captado con irritante fidelidad cada respiración de la cantante. Con todo, su traducción de estas páginas tiene encomiable riqueza expresiva e idiomatismo, y el soporte que obtiene de El Bacha admite pocos reproches, a no ser la relativa tendencia del franco-libanés a algún que otro exceso con el pedal de resonancia, que perjudica de cuando en cuando la claridad, algo que ya pasaba en su prestación solista, en los discos antes mencionados. Hay algunos momentos de excesiva rudeza —el nº 18, *Czary*, nº 17 *Lecl liscie z drzewa*—, tal vez algo de exagerada teatralidad, pero la variada paleta de colores empleada por Podles resulta, en líneas generales, suficientemente convincente (escúchese la oscuridad aplicada por la cantante

al nº 3, *Smutna rzeka*). Con todo, para quien esto firma, su interpretación no supera la reciente de Kryger (*Hyperion*), una voz quizá menos poderosa y decididamente oscura, pero también más atractiva, que tiene poco que envidiar en expresividad y además gana la partida en la presentación (incluyendo los textos en polaco, aquí omitidos) y se completa con algunos ejemplos de los arreglos vocales de algunas mazurkas realizados por Paulina Viardot. Disco, en resumen, de aceptable resultado global, que no creo decepcionará a quienes lo adquirieran, pero Kryger constituye, en mi opinión, una opción más recomendable.

R.O.B.

**CORBETTA: La guitarra real. Obras diversas para guitarra barroca. Antonio Ligios, guitarra barroca. STRADIVARIUS STR 33484. DDD. 78'38". Grabación: Turin, I/1997. Productor e ingeniero: Renato Campajola. Distribuidor: Verdidi. Ⓞ PN**

Francesco Corbetta (1615-1681) fue uno de los más extraordinarios guitarristas del Barroco, cuya obra resultó determinante para la difusión del repertorio guitarrístico más refinado, que en la segunda mitad del siglo XVII pasó a competir con el legendario repertorio laudístico. No en vano, el guitarrista español Gaspar Sanz calificó a Corbetta como "el mejor de todos los guitarristas", siendo su destreza técnica y sus

composiciones objeto continuo de alabanza entre sus contemporáneos. Efectivamente, las páginas de Corbetta son un perfecto documento de la música para cuerda pulgada del Barroco central, que aglutinaba los influjos de la música para clave con los procedimientos propios de la escritura para laúd. La guitarra española obtuvo un importante relieve dentro de ese cosmos instrumental, y se puso muy de moda tanto en Francia como en Italia, sobre todo por la magnética combinación en su tañido del popular *rasgueado* con el erudito estilo *punteado*, estilo mixto preciosamente reflejado en las obras de Corbetta. La recopilación que el guitarrista Antonio Ligios —tocando una copia de una guitarra barroca original de bello sonido— ofrece en este CD presenta cinco *Suites*, una *Follia* y un *Tambour*, piezas todas ellas incluidas en la colección *La Guitarre Royale* que Corbetta publicó en París en 1671. Obras que acreditan el magisterio de su autor, que dispone riquísimas armonías y deliciosas sutilezas rítmicas en las danzas de las suites, que emplean básicamente el estilo francés —tan caro al compositor—, sabiamente entrelazado con la impronta italiana y los *rasgueados* alientos españoles. Repertorio refinado, íntimo y delicado que Ligios desgrana con autoridad técnica, claridad en la exposición de las líneas y sincero sentimiento en el tañido. Un disco que, a pesar de contar con una toma sonora de escaso relieve, contribuye noblemente a la difusión de tan fascinante repertorio.

P.Q.O.

## MUSICALIDAD Densa E INAGOTABLE

Pascal Rogé va ahora más allá de Poulenc, Satie y Debussy para abarcar a Fauré, cuya música para piano solo ya ha acometido. Tras las *Sonatas* violinísticas, con Amoyal, este segundo CD de Rogé con el Ysaÿe vuelve a los cuartetos y quintetos con piano de Fauré, pero en este caso a obras de superior madurez e interés del padre de la moderna música francesa. Se trata de esa musicalidad densa e inagotable que se diferencia claramente de la de Franck y sus discípulos por la vocación de lo diáfano y por apartarse de la inspiración alemana y del programatismo de un compatriota como Berlioz. La belleza de estas dos partituras amplias y ambiciosas abarcan la intimidad lírica, muy poco romántica ya, de movimientos como el *Adagio non troppo* del op. 45 ("vaga ensoñación", en palabras del propio Fauré) o el *Andante* del op. 115. Estas obras requieren partir (o quién sabe si llegar ahí) de esos movimientos lentos que muestran a menudo su voluntad de abrirse, de extenderse, de convertirse en rápidos quizá, para llegar al sentido de los movimientos extremos y los fantásticos scherzos y conseguir una unidad de orden superior que tiene que motivarse de algún modo. Eso es lo que consiguen Rogé y el Ysaÿe con una considerable dosis de inspiración y trabajo juntos, un trabajo en el que destaca ese



motivar lo que se abre y ese tensar lo que se cierra en el que se muestran realmente magistrales. La música de cámara de Fauré necesitaba una nueva integral, y es probable que tengamos que agradecer que Decca vuelva a ella después de algunos registros muy estimables de otros intérpretes.

S.M.B.

**FAURÉ: Cuarteto con piano nº 2 en sol menor op. 45. Quinteto con piano nº 2 en do menor op. 115. Pascal Rogé, piano. Cuarteto Ysaÿe. DECCA 455 150-2. DDD. 67'44". Grabación: Bristol, IV/1996. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: Philip Siney. Ⓞ PN**

**FALLA: Noches en los jardines de España. El sombrero de tres picos. Daniel Barenboim, piano; Jennifer Larmore, mezzo. Directores: Plácido Domingo (Noches) y Daniel Barenboim. TELDEC 0630-17145-2. DDD. 63'02". Grabación: Chicago, V/1997. Productor: Martin Fouqué. Ingeniero: Michael Brammann. Distribuidor: Warner. Ⓞ PN**

Un disco dedicado a Falla era un viejo proyecto de Daniel Barenboim. Su antigua pretensión de registrar *El amor brujo* con Rocio Jurado no pudo llevarla a cabo por la negativa de la tonadillera española. Por ello, optó por variar el rumbo y abordar otras obras. Además, resulta curioso que hayan esperado tres años para lanzarlo, dado el gancho comercial de ambos protagonistas.

Lo primero que sorprende es la extrema parsimonia con la que los dos músicos afrontan *Noches en los jardines de España*. La lenta introducción, acentuando el misterio, da pie a un piano colorista y poco dado al casticismo de otras aproximaciones. El piano del argentino pasa por el tamiz de Debussy en los dos primeros movimientos, pasando a una mayor causticidad en el tercero. Pese a que se entienden bien, la dirección de Domingo no es tan fina como el pianismo de su compañero, y la lectura se resiente.

Barenboim, esta vez como director, vuelve a afrancesar la música de Falla. En sus manos, *El sombrero de tres picos* pasa por Debussy, Ravel e, incluso, Milhaud.

Huye de lo español, o más bien del riesgo de caer en el españolismo, pero eso le lleva a cierto desarraigo estético. Sólo hay que escuchar la Jota final para darse cuenta. Además, la elección de Jennifer Larmore no es la más adecuada. Vocalmente se adapta bien, pero su dicción es espantosa.

C.V.N.

**FELDMAN:** *For Samuel Beckett. Kammerensemble Neue Musik Berlin. Director: Roland Kluttig. CPO 999 647-2. DDD. 43'17". Grabación: Berlín, XII/1995. Productor: Stephan Hahn. Ingeniero: Hans Viere. Distribuidor: Di-verdi. Ⓢ PM*

Feldman explicó en cierta ocasión que al leer a Beckett "me pasa algo extraño. No lo entiendo. Noto que cada línea representa en realidad el mismo pensamiento. Lo que pasa es que ese pensamiento está explicado de un modo distinto". Partiendo de esa apreciación de los textos de Beckett, Feldman teje una obra obsesiva (ha sido tildada de claustrofóbica) que va avanzando desde el principio y de un modo que parece inamovible, como si a cada repetición las variaciones fueran mínimas. Pero al término de la audición constatamos que el final es bien distinto del principio, los cambios son prácticamente imperceptibles y mientras avanza la obra sabemos que no estamos como empezamos. A lo largo de más de cuarenta minutos el desarrollo de la obra está condicionado por pequeños cambios melódicos y tímbricos (lo armónico es bastante irrelevante) aunque no hay cambios dinámicos que afecten la intensidad expresiva y todo resulta plano, ciertamente claustrofóbico como ya apuntamos antes. "Retener el instante", conocida premisa de Feldman, es el deseo que parece animar la creación de esta obra sorprendente, y de ahí surge ese estatismo característico en su autor y a partir del cual es capaz de crear atmósferas encuadrándose en un tiempo irreal.

J.P.

**GERSHWIN:** *The original sounds of G. G. 1920-1945: Swanee, The Yankee Doodle Blues, Do it again, Somebody loves me, Fascinating rhytm, O Lady be good, Tell me more, Sweet and Low, Down, Song of the Flame, Potpurri de Oh Kay!, 'S Wonderful, My One and Only, The man I love, O Gee Oh Joy!, Liza, Do what you do!, Strike up the band, I got rhytm, Of thee I sing, Wintergeen for President, My cousin in Milwaukee, Let 'em eat cake, It ain't necessarily so, They all laughed, Nice work if you can get it, A foggy Day, Love is here to stay, Dawn of a new day, Do-do-do, Someone to watch, Clap yo' hands, Maybe (De las comedias musicales Capitol Revue-Demi Tasse, Spice of 1922, The French Doll, George White's Scandals of 1924, Lady be good, Tell me more, Tip-toes, Song of the flame -esta, compuesta con Herbert Stoltbart-, Oh Kay!, Funny Face, Strike up the Band, Rosalie, Show Girl, Girl Crazy, Of Thee I sing, Pardon my English, Let 'em eat cake, Porgy and*

*Bess, Shall we dance, A Damsel in distress, The Goldwyn Follies). Al Jolson, Buck & Bubbles, Cliff "Ukelele Ike" Edwards, Gus Van & Jose Schenck, Alexander Gray, Tessa Kosta, Ipana Troubadours, Ben Selvin and his orchestra, Kate Smith, Red Nichols, Eddy Duchin, Rondoliers Quartet, Emil Colman & his Riviera Orchestra, Edward Matthews, Maxine Sullivan & her Orchestra, Fred Astaire, Ray Noble & his Orchestra, Ella Logan, George Gershwin y otros intérpretes). Tres preludios para piano (Gershwin, piano), *Andante de la Rhapsody in blue* (Gershwin, piano), *Novelty abridgement of Rhapsody in blue* (Roy Bargy, piano; Paul Whiteman & his Orchestra), *Concierto en fa* (Roy Bargy, piano; Paul Whiteman & his Orchestra), *Porgy and Bess: symphonic picture by R. R. Bennett. Sinfónica de Pittsburgh. Director: Fritz Reiner. 2CD SONY Heritage MH2K 60648. ADD. 156'55". Ⓢ PN**

En más de una ocasión (y no tememos repetirnos) hemos dicho ante un disco: "éste se reseña él solo". Es el caso del doble álbum con músicas de Gershwin que ahora nos llega. Advértanse los créditos, que detallamos lo suficiente, para ver que se trata de un álbum histórico, de un álbum divertido, de un álbum con primacía del Gershwin ligero, de un álbum irrepetible por los intérpretes y por el sabor de época que éstos traen consigo. Ahí está Al Jolson, uno de los primeros en saber de Gershwin, y la primera voz que se escuchó en el cine, aquel *Hey mom!* de *The Jazz singer*. Ahí está Fred Astaire, con la orquesta de Ray Noble. Y Paul Whiteman, nombre esencial en la aparición de *Rhapsody in blue*. Y, entre otros muchos más, el propio Gershwin, que desgrana los *Preludios*, el submovimiento lento de la *Rhapsody* y algunas de sus canciones en registros mecánicos y fonográficos de 1926-1928. Además, se trata de uno de esos álbumes cargados de *glamour*, muy *camp* y muy nostálgicos, a los que pretende acostumbrarnos Sony en los últimos tiempos con su serie *Heritage*: fotos de época de compositor, colaboradores, cantantes, puestas en escena y coreografías; carpetas antiguas; carteles... Lo dicho: la presencia del CD, la simple enumeración de sus intérpretes, el anuncio de lo que contiene reseñan por sí mismos un álbum exquisito y lleno de encanto.

S.M.B.

**GLASS:** *Aguas da Amazonia: Tiquil, Japurá, Purus, Negro, Madeira, Tapajós, Paru, Xingu, Amazonas, Metamorfois. Conjunto Uakti. POINT MUSIC 464 064-2. DDD. Grabación: Belo Horizonte, XII/1993; I/1999 (Metamorfois). Productor: Michael Riesman. Ingeniero: Tataro Senra. Ⓢ PN*

Uakti es un grupo de Belo Horizonte capitaneado por Marco Antônio Guimarães, con cuerdas (Guimarães), maderas (Artur Andrés Ribeiro) y diverso tipo de percusión afinada (Décio de Souza Ramos Filho); aquí se añade el concurso de los teclados de Regina Stela Amaral y Michael

Riesman. La mayor parte de estas diez piezas que evocan los ríos de la Cuenca del Amazonas, repetitivas como siempre en Glass, hipnotizadoras como siempre, nada inquietantes como siempre, estaban destinadas por el compositor al Grupo Coro Brazilian Dance Theater (sic) para un espectáculo de danza. La tímbrica, el dispositivo, es distinto a otras obras de este prolífico músico, y con ello sale ganando el resultado. Una rítmica primaria, un melodismo sencillo, una vocación de melos perpetuo, pero secular. Como siempre, se puede oír con cierto gusto. Como siempre, se bordea la música ligera. Como siempre, el resultado artístico es dudoso, pero bonito.

S.M.B.

**GLAZUNOV:** *Sinfonía n.º 3 en re mayor, op. 33. Sinfonía n.º 9 en re menor (org. Gavril Yudin). Orquesta Sinfónica de Moscú. Director: Alexander Anissimov. NAXOS 8.554253. DDD. 61'40". Grabación: Moscú, II/1997. Productor: Edward Shkazariah. Ingeniero: Vitali Ivanov. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE*

Desde hace relativamente poco, son numerosas las casas discográficas que se han interesado en la obra de Alexander Glazunov -en un rápido vistazo a los últimos cinco años encontramos a Hyperion, Deutsche Grammophon, Chandos... y por supuesto Naxos, que mantiene su impagable tarea en la edición de los autores y repertorios menos frecuentados-; en esta ocasión nos ofrece un excelente compacto con la *Tercera Sinfonía*, estrenada en San Petersburgo en diciembre de 1890, y con el único movimiento, *Adagio-Allegro moderato*, que el autor compuso de la *Novena*, una página que comenzó en 1910 y que de la que tan sólo dejó escritos (y sin orquestar) los apenas 12 minutos del citado movimiento; habría que esperar todavía a 1947, nueve años después de su muerte, para que Gavril Yudin orquestase la partitura.

La Orquesta Sinfónica de Moscú interpreta esta música con pulso firme, logrando un trazo sólido, enérgico, aunque no exento del necesario lirismo (un lirismo en ocasiones próximo a Chaikovski, pero con indudable personalidad), apoyándose en una calidad técnica si no excepcional, sí muy notable, en un sonido interesante por su idiomatismo y redondez, y también en la dirección detallista y refinada de Anissimov.

D.A.V.

**GOLDMARK:** *Concierto para violín y orquesta en la menor op. 28. Obertura de "Prometeo encadenado". Sarah Chang, violín. Gürzenich-Orchester Kölner Philharmoniker. Director: James Conlon. EMI 5 56955 2. DDD. 54'25". Grabación: Colonia, VIII y X/1999. Ⓢ PN*

El *Concierto para violín y orquesta* del húngaro Karl Goldmark (1830-1915) es una página típica del virtuosismo concertante de esa larga etapa musical que conocemos como romántica. Enfatismo, lirismo, dra-



maticidad, virguerías técnicas, saltos secuenciales no interválicos, todo ello fuente de dificultades y de lucimiento para el solista. Goldmark fue un compositor de éxito en esa etapa del Imperio austriaco en que éste se convierte en monarquía dual (desde 1867), y su triunfo se basó en su categoría de virtuoso del violín. Pero el tiempo es cruel y la posteridad ajusta cuentas, y Goldmark es hoy un compositor que empieza a rescatarse de un olvido tenaz y espeso. Obras como este *Concierto* merecen recordarse e interpretarse, siempre que no queramos sacar los pies del tiesto y hacerlas pasar por lo que no son. Menos interés tienen obras como la *Obertura Prometeo* aquí incluida, nada menos que diecisiete minutos de pathos. Sarah Chang es una violinista de impresionantes capacidades, y las despliega en este *Concierto* de cualidades tan innegables como secundarias. Conlon y su orquesta de Colonia acompañan con oficio y se diría que no mucho orgullo este empeño más de solista que de conjunto.

S.M.B.

**GÓRECKI:** *Totus tuus op. 60, Chorus I, Miserere op. 44. Staatsphilharmonie Krakau, Cracow Choral Society. Director: Roland Bader. KOCH 3-1201-2. DDD. 61'55". Grabación: Polonia, 1996. Ingeniero: J. Dlugosz. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN*

El grandísimo éxito que entre nosotros ha tenido la *Tercera Sinfonía* de Henryk Mikolaj Górecki (Czernica, 1933) ha supuesto para el compositor polaco un reduccionismo por parte del aficionado español respecto a su obra. Suele ocurrir, en efecto, que una pieza de gran *pegado* oscurezca y evite el debido conocimiento del resto de la producción del autor. Este CD contribuye, en parte, a evitar semejante hecho.

Pertenciente a la neovanguardia, practicante del serialismo postweberniano, simpatizante de la técnica aleatoria y de los sonidos preparados, pero sin excluir por ello referencias a experiencias del pasado —como la música medieval polaca—, se comprende que en un compositor de tal talante haya podido fraguar una música deudora de múltiples fuentes, pero coherente y homogénea en su totalidad y seductora en el resultado sonoro que le llega al escucha. Así, este *Chorus I*, hábil mezcla de elementos contemporáneos y tradicionales, equilibrada propuesta entre tiempo y espacio, en magnífica interpretación de la Orquesta Filarmónica de Cracovia, bajo la dirección de Roland Bader, se erige en una exaltación de la sonoridad bajo la que subyace el trabajo que obedece a un plan en el que sin duda el agrado e incluso el sorprender no son ajenos. Utilizando la resonancia como un elemento más, las dos obras que flanquean a la anterior son un retorno a aguas más remansadas, tal vez un viaje provocado por la nostalgia o quien sabe si sólo una pausa para reflexionar y recapitular. Obras inspiradas por el compromiso político del autor: *Totus tuus op. 60* (1987), en homenaje al Papa Juan Pablo; *Miserere op. 44*

(1981), en recuerdo de la lucha de Solidarnosc. Obras para coro a cappella, aquí estupendamente servidas por la Sociedad Coral de Cracovia, dirigida con exigencia y alto nivel por Malgorzata Orawska. La seriedad del autor se convierte en una sensación de paz y tranquilidad en el escucha.

J.G.M.

**GOTTSCHALK:** *A Night in the Tropics: Célèbre Tarantelle op. 67, n.ºs 4 y 5. Souvenir de Porto Rico. Marche des Gíbaros. The Dying poet, meditation. Tournament Galop. O ma charmante. Le Bananier, chanson nègre, Manchega, étude de concert. Berceuse, Symphonie romantique "A Night in the Tropics". Hot Springs Musica Festival. Director: Richard Rosenberg. NAXOS 8.559036. DDD. 60'23". Grabación: Hot Springs, VI/1999. Productor: William Fulton. Ingeniero: Paul Griffith. Distribuidor: Ferysa. Ⓟ PE*

Louis-Moreau Gottschalk podía haberse convertido en personaje de una novela de Carpentier (quién sabe si de una de Faulkner), pero fue un músico, un virtuoso del piano y un compositor anterior a los anteriores, que vivió sólo cuarenta años, pero muy intensos, entre 1829 y 1869, cuando nadie había oído hablar todavía de rag, de jazz ni de Charles Ives. Nació en Nueva Orleans, hijo de judío inglés y de criolla dominicana. Unir el Mississippi con el Caribe y la Torah tenía que dar necesariamente un resultado explosivo. Son contadas las ocasiones, durante la vida de esta revista, en que hemos podido referirnos a este compositor por la aparición de discos suyos. Hay que aprovechar, no para exagerar su importancia, sino para destacar este musicazo cuyas obras se sitúan, para entendernos, entre Offenbach y Lecuona. Gottschalk fue admirado y querido tanto en París como en La Habana, tanto en Europa como en Brasil. No parece que le quisieran demasiado en San Francisco, de donde tuvo que escaparse de resultados de cierto lío. Murió en Brasil demasiado pronto, pero compuso mucho, y este CD recoge obras suyas de diversas épocas, muchas arregladas para conjunto por amigos suyos o admiradores póstumos. Los dos movimientos de la sinfonía que da título al CD los completa y orquesta Richard Rosenberg, director de este disco que puede hacer las delicias del aficionado que no necesite siempre trascendencias.

S.M.B.

**C. H. GRAUN:** *Oratorio de Navidad. Ingrid Schmithüsen, soprano; Lena Susanne Norin, contralto; Markus Schäfer, tenor; Klaus Mertens, bajo. Rheinische Kantorei. Das Kleine Konzert. Director: Hermann Max. CPO 999 707-2. DDD. 73'25". Grabación: Wuppertal, IV/1999. Productor: Günther Wollersheim. Ingeniero: Werner Strässer. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN*

Carl Heinrich Graun (ca. 1703-1759) ha pasado a la historia principalmente como

el director musical de la corte de Federico el Grande, ascendido al trono de Prusia en 1740; es decir, como el ejecutor de los designios musicales de un monarca que, él mismo brillante músico, estaba empeñado en controlar hasta el último detalle cuanto sonido se producía a su alrededor. Este *Oratorio de Navidad*, del que Peter Wollny nos informa que ha sido recientemente descubierto en la Biblioteca del Congreso de Washington, pertenece a una época anterior a esa vinculación y nos muestra a un compositor dotado de una muy definida personalidad en la combinación de melodía y contrapunto, arias y recitativos que distingue la música religiosa en la Alemania de los años treinta del siglo XVIII. Los corales recuerdan inevitablemente a Bach, pero esta es una deformación de nuestra perspectiva, pues se inscriben en un contexto más amplio del que naturalmente participaba el Cantor de Santo Tomás y por ello el disco ha de interesar sobre todo a los interesados en la historia del oratorio del siglo XVIII.

La versión es muy estimable. Los cuatro solistas comparten el rasgo de la expresividad, y la soprano y el tenor se destacan por la belleza de sus respectivos timbres. Coro y orquesta se desempeñan con precisión bajo una dirección conocedora del estilo. Tomas naturales.

A.B.M.

**GRIEG:** *Sonata para piano en mi menor, op. 7. Siete fugas EG184a-g. Doce Piezas líricas. Escena de carnaval, op. 19 n.º 3. Mijail Pletnev, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 459 671-2. DDD. 74'59". Grabación: Berlín, XI/1999. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Rainer Maillard. Ⓟ PN*

En momento de vacas flacas, Deutsche Grammophon parece confiar en el estupendo pianista ruso Mijail Pletnev a la hora de apostar por las figuras del piano para el siglo que viene —quiero decir el XXI. Y ahora lo hace con la música de Grieg, que no ha solido ser habitual caballo de batalla de los grandes del teclado, aunque gentes como Goldenweiser (Dante), Gould (Sony), Andsnes (Virgin), Gilels (DG), De Larrocha (Decca) o Gavrílov (DG) hayan demostrado la excelente calidad que a veces alcanza la música del noruego con versiones de referencia de su *Sonata* o de algunas de sus *Piezas líricas*. No alcanza esas alturas Pletnev, que nos da una lectura un tanto errática de los dos primeros tiempos de la *Sonata* mientras dice impecablemente los otros dos, muy especialmente el Alla Menuetto. Las *Siete fugas* —grabadas aquí por vez primera— son obras, como puede imaginarse, con mucho de ejercicio estudiantil, publicadas póstumamente y de un interés relativo. Otra cosa son las preciosas *Piezas líricas*, de las que Pletnev escoge algunas de las mejores. Pero tampoco aquí convence el pianista de Arkangel, que no acaba de centrarse ni en el sonido ni en la a veces difícil cualidad expresiva de una música que parece partir del salón pero que llega por momentos a los aledaños

de Debussy. Todo queda demasiado uniforme, como sin relieve, desprovisto, precisamente, de ese lirismo que el título pide y hasta, en alguna ocasión -la conocida *Día de boda en Troidbaugen*- con un nervio un tanto fuera de lugar. Los nombres citados más arriba siguen siendo las referencias, sin olvidar el estupendo y muy recomendable trabajo firmado para Naxos por Einar Steen-Nokleberg en su grabación completa de la música para piano de Grieg, aventura antes emprendida también por Braaten (Victoria), Knardahl (BIS) y, con menos afán de exhaustividad, por Oppitz (RCA), los tres preferibles a Pletnev, quien sólo les lleva ventaja en ofrecernos esas *Siete fugas* de corta inspiración.

L.S.

**HAENDEL:** *Dettingen Te Deum. Dixit dominus*. Elena Cecchi-Fedi, Lena Lootens, Roberta Invernizzi, sopranos; Fabian Schofrin, Gloria Banditelli, contraltos; Marco Beasley, tenor; Antonio Abete, Furio Zanasi, bajos. Coro de la Radio Suiza. Ensemble Vanitas. Director: Diego Fasolis. ARTS 47560-2. DDD. 72'17". Grabaciones: Catedral de San Lorenzo, Lugano, 19-XII-1996 (*Dixit Dominus*); Iglesia de San Sempliciano, Milán, 12-XII-1995 (en vivo). Productores: Carlo Piccardi, Gian Andrea Lodovici. Ingeniero: Jochen Gottschall. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PE

Dignísima interpretación de estas dos bien conocidas obras corales de Handel a cargo de un muy solvente grupo historicista, con un cuarteto solista más que aceptable, que además cuenta con alguna prestación excelente (Invernizzi), y con una batuta, la de Fasolis, que sin hacerle sombra a Preston (Archiv, ambas obras pero por separado), Gardiner (Erato, *Dixit*), Minkowski (Archiv, *Dixit*) o Parrott (EMI, *Dixit*), sabe sin duda muy bien lo que hace. Teniendo en cuenta el precio modesto en el que este sello se encuadra, si lo que buscan es una interpretación solvente, muy bien grabada en vivo (aunque con algo de exceso en la resonancia del timbal en el *Te Deum*) y con este acoplamiento concreto de obras, no lo duden demasiado. En una comparación estricta, el Ensemble Vanitas se defiende muy bien aunque no alcance los niveles de perfección en el empaste o la sonoridad del English Concert o los English Baroque Soloists. Lo mismo puede decirse del estimable Coro de la Radio Suiza. Y Fasolis, por su parte, no se limita a encajar las piezas. Su interpretación capta con acierto el espíritu handeliano, es vitalista, brillante y bien contrastada, con inteligente manejo dinámico y acentuación. En una palabra, musicalmente hablando, una versión muy disfrutable aunque, insisto, sin alcanzar la altura extraordinaria de las opciones citadas. Pero las cosas como son: un producto como éste, de notable nivel y a este precio, es fácil de recomendar. Muchos discos cuestan el triple y son un bodrio. Este no es de esos que quedan

## CASI UNA PRIMICIA

El presente registro se centra en la segunda versión (1737-39) del oratorio que vio la luz por primera vez en 1707 (en Italia) como *Il trionfo del tempo e del disinganno* HWV 46a, y que conocería una tercera en los años finales de la vida del compositor, ya con el título -y texto, adaptación debida a Thomas Morell- inglés de *The triumph of time and truth* HWV 71 (1757). Digo esto porque, evidentemente, la partitura "se parece" pero no es la misma que la de la grabación de Minkowski para Erato (que contiene la primera versión de la obra) ni la de Denys Darlow para Hyperion (que contiene la última). Más aún, como señala oportunamente Joachim Carlos Martini en el artículo del folleto, esta segunda versión ha pasado hasta ahora bastante inadvertida, en parte por la decisión de Chrysander, el primer editor de la obra completa de Handel, de preferir abiertamente la primera versión, y de que entre la primera y la tercera estaba todo el material necesario, por lo que la segunda "salía sobrando". La segunda versión ha permanecido silenciada y Martini utiliza en esta "resurrección" el manuscrito de la partitura del director que se encuentra en la colección de la Biblioteca Carl von Ossietzky de la Universidad de Hamburgo. Martini ha contado también con la colaboración de Winton Dean y Roland Dieter Schmidt para la versión italiana del texto del coro *O Baal* del oratorio *Débora*, que Handel utilizó (siguiendo su costumbre de autocopiarse) en *El triunfo...* pero del que en la partitura sólo aparece el continuo. Por lo que antecede el lector bien puede interpretar que esto se parece mucho a una primicia, bien que, en cierto modo, "menor", por así decirlo, en lo que se refiere a la novedad del contenido, aunque la cantidad de música contenida es sensiblemente superior (casi tres horas, frente a las dos de Minkowski y Darlow). Quizá pueda considerarse una "curiosidad" para quienes posean una o las dos de las citadas, pero yo no dudaría demasiado en recomendar este álbum sin reticencias a



los handelianos de pro. En esta interpretación en vivo, Martini y su grupo ofrecen un nivel muy paralelo al de su también muy digna *Atalia*, comentada desde estas líneas en su día. Ciertamente, nada en ella es deslumbrante: ni la prestación orquestal, ni la coral, ni la solista (aunque el cuarteto es notable). Pero tampoco hay altibajos ni "bolos". Es una interpretación correctísimamente ejecutada por todos los componentes, y dirigida por Martini, si no con la brillantez de un Gardiner, sí con más que buen sentido, impecable respeto por el estilo y plausible riqueza de colorido. En resumen, un producto que aporta novedad y resultados muy aceptables a un precio asequible. Recomendable.

R.O.B.

**HAENDEL:** *El triunfo del tiempo y de la verdad* HWV 46b (versión 1737/39). Claron McFadden, Elisabeth Scholl, sopranos; Nicholas Hariades, Peer Abilgaard, contratenores. Junge Kantorei. Orquesta Barroca de Frankfurt. Director: Joachim Carlos Martini. 3 CD NAXOS 8.554440-42. DDD. 179'40". Grabación: Eltvilve am Rhein, V/1998 (en vivo). Productor: Junge Kantorei. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE

para el recuerdo, pero sí es disfrutable y cuesta poco.

R.O.B.

**HAYDN:** *Sinfonías n.º 64 en la mayor Hob. I: 64 "Tempora mutantur" y n.º 45 en fa sostenido menor Hob. I: 45 "Los adioses". Schlierbacher Kammerorchester. Director: Thomas Fey. HÄNSSLER 98357. DDD. 53'38". Grabación: Baden-Württemberg. Productor e ingeniero: Eckhard Steiger. Distribuidor: EuroGyC. Ⓢ PN*

Segundo ejemplar de la serie haydniana que Hänssler propone llevar a cabo con Fey, destinada a dos obras que pueden fecharse en torno a 1772 y podrían encuadrarse -así lo hace James Webster en la serie de Hogwood- en el período *Sturm und*

*Drang*. Fey utiliza una orquesta mixta, la Schlierbacher Kammerorchester, que compartirá el ciclo con la Sinfónica de Heidelberg, y que, siguiendo el mismo criterio, emplea instrumentos modernos excepto los de metal y percusión, para los que recurre a instrumentos de la época. (Paréntesis: es de agradecer que Hänssler haga el esfuerzo de ofrecer los textos en castellano. Sería aún más de agradecer el detalle si la traducción fuera de recibo. Me referiré a ella en la columna correspondiente de esta revista. Me parece que con eso está dicho todo, pero para muestra vale un botón. Ahí va: se emplean "cuernos naturales"). Con todo, la visión del discípulo de Harnoncourt se inclina, evidentemente, del lado historicista: práctica ausencia de vibrato, contundencia decidida en acentuación y ataques, e indisoluble traducción de los contrastes haydnianos. La impronta de Harnoncourt se nota también en momen-

tos como el Minueto de la n.º 64 y en el decidido impulso del movimiento final de la misma obra. Frente a Hogwood (volumen 7 de la edición de éste), con el que comparte una aproximación similar en cuanto a *tempo*, el alemán es algo más contundente, pero también menos claro en las texturas y algo menos perfecto en la ejecución. La vitalidad que transmite es sin duda contagiosa, y más de uno disculpará que sea menos "bien parecido" que Hogwood. No será yo quien le quite parte de razón al argumento, porque desde luego Fey "transmite", bien que probablemente, en escuchas repetidas, el mejor equilibrio y nitidez de Hogwood puedan ser preferibles. El primer tiempo de la n.º 45 es de una tensión frenética, de forma que quien piense en un Haydn con peluca y empolvado mejor busque en otro lado. En el aspecto menos positivo hay que anotar una presencia relativamente pobre de los violines, cuyo número (4 primeros y otros tantos segundos en la n.º 45) resulta, en opinión de quien esto firma, algo raquítico (Harnoncourt recurre a 8 y 8 en la misma obra; Hogwood emplea 6 y 5), especialmente teniendo en cuenta la tendencia de Fey —también herencia presumible de Harnoncourt— a destacar el papel de viento y cuerda grave, y sin olvidar que la toma sonora tiene buena presencia pero no contribuye a la nitidez de planos. La orquesta, que emplea clave en el continuo (Hogwood, como es bien sabido, no lo hace), ofrece

un nivel de ejecución más que notable, aunque quizá no tan perfectamente empastado y maleable como la Academy of Ancient Music. Weil (Sony) ofrece una alternativa de parecida —o superior— contundencia, pero que carece de la calma necesaria en los movimientos lentos. Los alérgicos al historicismo pueden recurrir a Dorati (Decca), aunque personalmente prefiero la opción, a estas alturas casi completa, de Adam Fischer y la Orquesta Austro-Húngara Haydn (Nimbus, a precio de orillo... en Inglaterra, porque aquí no llegan), una interpretación notable aunque el vibrato parece a veces excesivo y en alguna que otra obra la intención parece mejor que la preparación, quedando el empaste a veces algo resentido. Este disco de Fey, para quienes no hagan ascos a una interpretación que busca, y encuentra, el impacto emocional por encima de lo simplemente "bonito", puede recomendarse con total tranquilidad. Quien esto firma ha pasado buenos ratos escuchando estas versiones. Que siga así, pero que los textos tengan mejor traducción.

R.O.B.

**HINDEMITH:** *Kammermusik n.º 5 op. 36/4, Konzertmusik op. 48, Der Schwanendreher, Trauermusik.* Brett Dean, viola. Sinfónica de Queensland. Director: Werner Andreas Albert. CPO 999 492-2.

## PASIÓN HAENDELIANA

Es bien conocida la pasión que siente María Bayo por la música barroca, y en concreto por Haendel. Hemos tenido cumplida ocasión de apreciarlo en sus interpretaciones de la Almirena de *Rinaldo* (que encarnó junto a Teresa Berganza en Lisboa y en Madrid) y la Cleopatra de *Giulio Cesare* (que ha cantado con René Jacobs en diversas ciudades europeas), así como en diversos conciertos y recitales. Este disco es el fruto de esa misma pasión, y todo él revela el exquisito mimo que se ha puesto en la elaboración del mismo. La voz de la soprano navarra suena dúctil y redonda, con una precisión absoluta en la realización de las agilidades y un extraordinario dominio estilístico. La línea de canto se mantiene sin brusquedades ni tener que recurrir a falsos efectos fuera de los puramente musicales. La cantante despliega, además, una enorme variedad de acentos, que le permite pasar de la despreocupada brillantez de Morgana en el *Tornami a vagheggiar* de Alcina al doliente intimismo de *Mi restano le lagrime* con que cierra la ópera su protagonista, del puro placer virtuosístico de una triunfal Cleopatra en *Fra tempeste* al lirismo más intenso de Almirena en el célebre *Lascia ch'io pianga*. A las arias de ópera se añaden dos bellísimas cantatas, la italiana *Tra le fiamme* HWV 170, todo un alarde de canto florido, y una curiosidad en español, *No se enmendará jamás* HWV 140, escrita por el compositor durante su estancia romana. Los músicos del Ca-



priccio Stravagante que dirige Skip Sempé se amoldan como un guante a la soprano, creando con ella unas posibilidades timbricas de una gran riqueza y saben dar a cada pieza su carácter, desde el impulso rítmico a la melancolía. La toma de sonido es muy cálida y natural, con la justa reverberación para la voz. Un disco admirable, y uno de los mejores recitales protagonizados por la gran artista española.

R.B.I.

**HAENDEL:** *Arias de Giulio Cesare, Rinaldo y Alcina. Cantata Tra le fiamme* HWV 170. *Cantata No se enmendará jamás* HWV 140. María Bayo, soprano. Capriccio Stravagante. Director: Skip Sempé. ASTREE E 8674. DDD. 63'47". Grabación: París, IV/1999. Productor e ingeniero: Steve Taylor. Distribuidor: Auvidis. Ⓢ PN

**DDD. 76'23". Grabación: Australia, VII-VIII/1997. Ingeniero: Gary Yule. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN**

Una personal idea de la música de cámara, con arreglo a la cual escogía cuidadosamente los instrumentos en función del solista y a éste en función de los instrumentos del conjunto, tiene mucho que ver con la atracción que ejerce la obra de Hindemith. Pero no sólo es esto, pues también tenemos su inquebrantable manera de sentir la música. Las cuatro obras de este CD son buena muestra de ello: *Kammermusik n.º 5 op. 36/4*, de 1927, en la que la combinación de los cuatro movimientos sí puede considerarse clásica; *Konzertmusik op. 48*, de 1929/1930, en cinco movimientos; *Der Schwanendreher*, de 1935, y *Trauermusik*, de 1936. Todas, por lo tanto, escritas antes de marchar a Estados Unidos.

Cuatro composiciones en las que la viola tiene un papel virtuosístico, que aquí encuentra a un intérprete adecuado en el australiano Brett Dean. Y que se benefician de la honradez del autor en su trabajo. Un autor que siente la música como vivencia y cuyo inconformismo le llevaba a continuas revisiones de las partituras. La utilización de elementos tradicionales, de materiales folklóricos, y un sentido de la totalidad que le aleja de la tonalidad tradicional pero sin necesidad de penetrar en la atonalidad ni en el dodecafonismo hacen de Hindemith un compositor moderno y sumamente atractivo. Queda confirmada la calidad de la Queensland Symphony Orchestra, bajo la batuta de Werner Andreas Albert.

J.G.M.

**HOFFMANN:** *La Cruz en el Mar Báltico, AV 20. Arlequín, AV 41. El elixir de la inmortalidad, AV 34. Amor y celos, AV 33. Deutsche Kammerakademie Neuss.* Director: Johannes Goritzki. CPO 999 606-2. DDD. 60'30". Grabación: Colonia, V/1998. Productores: Burkhard Schmilgun, Joachim Kretschmar. Ingenieros: Christoph Gronar, Mark Hohn. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Prácticamente la mitad de las composiciones de E.T.A. Hoffmann, poeta y músico, están hechas para la escena (alrededor de una treintena al menos), pero muchos han desaparecido, muy especialmente las compuestas para el Teatro de Bamberg entre 1809 y 1813. Los fragmentos escénicos para *La Cruz en el Mar Báltico* parece que datan de mediados de 1805, y transmiten un aliento romántico y una belleza indiscutibles. Más minimalistas, como hoy se les podría calificar, son los del ballet *Arlequín*, variados y jugosos y que, estos sí, fueron estrenados en Bamberg en 1809. Después de desfondarse Prusia, donde Hoffmann había sido Consejero de estado, a manos de Napoleón Bonaparte, pasa aquél a escribir por pura necesidad crematística *El elixir de la inmortalidad* cuya obertura —que aquí se ofrece— no tiene en mi opinión el carácter turco que se pretendía, pero no desmerece del resto de la música escénica que se ofrece en el disco. Y resta la

obertura del *singspiel* basado en la obra *La banda y la flor*, de Calderón de la Barca.

Goritzki da cumplida importancia a esta música, consiguiendo unas interpretaciones sin mácula, con una fiel toma de sonido. Comentarios bastante amplios en los idiomas de costumbre.

J.A.G.G.

**HOLZBAUER:** *Cinco Sinfonías. Orquesta Barroca L'Orfeo. Director: Michi Gaigg. CPO 999 585-2. DDD. 63'56". Grabación: Linz, X-XI/1998. Productores: Barbara Schwendowius, Burkhard Schmilgun. Ingeniero: Christian Meurer. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

Sólido pilar de la conocida como escuela de Mannheim, Ignaz Holzbauer fue un hombre distinguido, hombre de Corte, de amplia cultura y formación variada en disciplinas y lugares a partir de su nacimiento en Viena (1711). Bebió en fuentes italianas, Venecia, para continuar su desarrollo profesional en Moravia y en Viena.

Hombre muy preocupado por las cuestiones religiosas, no se trasluce en estas sinfonías esa línea de su pensamiento, sino que están dentro del concepto de la sinfonía de corte galante, aunque variadas y avanzadas en cuanto a variedad de líneas y hallazgos que aderezan su buen hacer y le remontan sobre otros compositores de este período clásico temprano.

La destreza de Michi Gaigg dirigiendo esta orquesta barroca, grabada extraordinariamente, es que siendo la suya una dirección clarificadora y sumamente contrastada, evita cualquier rigidez ni visos de sequedad sonora en la reproducción histórica, y la orquesta, en cuanto a ejecución, es apabullante por la perfección y amplitud sonoras. Un buen disco para adentrarse en este período musical.

J.A.G.G.

**HRISTIC:** *La Leyenda de Obrid, suite orquestal del ballet. SLAVENSKI: Balkanophonia, op. 10. Radio Philharmonie Hannover des NDR. Director: Moshe Atzmon. CPO 999 582-2. DDD. 58'42". Grabación: Alemania, III/1998. Productores: Burkhard Schmilgun y Hansjoachim Reiser. Ingeniero: Maanfred Kietzke. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

Con su obra maestra *La Leyenda de Obrid*, el serbio Stevan Hristic (Belgrado, 1885-1958) consiguió fama internacional y el reconocimiento definitivo como compositor a tener en cuenta. Se trata de una serie de danzas populares balcánicas, envueltas en un brillante ropaje sinfónico y unidas entre sí por una fábula extraída del fondo del pueblo y tratada libremente. Nacionalismo y romanticismo tienen este ballet, según pautas de la escuela nacional rusa (Chaikovski y Rimski-Korsakov). Y populares son los cantos serbios y macedónicos que le inspiran o el folklore que le motiva en su expresión y en su fecundo melodismo. Estamos ante el primer ballet de la historia de la música serbia, que fue estre-

nado en Belgrado, en 1947.

También nacionalismo, romanticismo y tradición folklórica están presentes en la obra del croata Josip Slavenski (Cakovec, 1896-Belgrado, 1955), uno de los pilares de la composición yugoeslava de la primera mitad del siglo XX y compositor independiente e inclasificable. *Balkanophonia op. 10* es una de sus obras más populares, estrenada en Belgrado en 1928 y cuya versión definitiva dirigió en Berlín, en enero de 1992, Erich Kleiber. Sus siete cuadros (danza serbia, canción albanesa, danza turca, canción griega, danza rumana, Mi Canción y danza búlgara) crean una atmósfera de folklore popular que, como en el caso de Hristic, hacen de esta música materia de fácil y directa conexión con el oído del escucha. Todo ello garantizado por la buena orquesta Radio-Philharmonie Hannover des NDR, bajo la experta batuta del húngaro israelí Moshe Atzmon.

J.G.M.

**KREUTZER:** *Canciones inspiradas en el Fausto de Goethe. Alison Browner, mezzosoprano; Stephan Genz, barítono; Michail Schelomianski, bajo; Thomas Hans, piano. Freiburger Vokalensemble. Director: Wolfgang Schäfer. ARTS 47563-2. DDD. 75'11". Grabación: Alemania, IX/1999. Productor: Tillman Jörns. Ingenieros: Bernd Hagen, Sabine Klunzinger. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PE*

Famoso sobre todo por sus óperas: *Das Nachtlager in Granada* y *Libussa*, por su música para la escena de *Der Verschwennder* y por sus *lieder*, el alemán Konradin Kreutzer (Messkirch, Baden, 1780-Riga, 1849) compuso en 1820 sus *Escenas inspiradas en el Fausto de Goethe*, para coro femenino, coro masculino y coro mixto, a las que le añadió, catorce años más tarde, algunas canciones para los protagonistas de la obra. Aunque del centenar y medio de *lieder* con acompañamiento de piano que escribió Kreutzer la mayoría fueron compuestos sobre textos del poeta Ludwig Uhland (1787-1862), aquí es el grandioso *Fausto* de J.W. Goethe (1749-1832) el que sirve de inspiración para esta preciosa suite que comentamos.

Si el teórico y pedagogo Albrechtsberger influyó sin duda en Kreutzer, percibimos también en él la huella weberiana y no menos la de Joseph Haydn, a quien trató. Así, estas *Escenas de Fausto* participan de la atmósfera musical de la época, pero lejos de un insulso o gris eclecticismo se erigen en personal y hermosa obra que va ganando progresiva e irremediamente al escucha, alcanzando su máxima altura con las apariciones de Stephan Genz (Faust), un excelente barítono atenerado que recuerda de alguna manera al inolvidable maestro del *lied* Fischer-Dieskau. No le desmerecen la mezzosoprano Alison Browner (Margaret) en sus numerosas apariciones ni el bajo Michail Schelomianski (Mephisto) en la célebre y pegadiza *Canción de la pulga* y en el vibrante final de la obra. Impecable, pulcro y expresivo Thomas

Hans en su acompañamiento (¿o acaso no es más que eso?) al piano.

J.G.M.

**LECUONA:** *La obra completa para piano. Vol. 5. Thomas Tirino, piano; Gloria Perkins, violín; Vivian Fleishaker, oboe; Alan Silverman, percusión. BIS CD 1104. 69'32". Grabaciones: Nueva York, 1993-1999. Productor e ingeniero: Joseph Patrych. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

He aquí otro volumen de la obra completa del músico cubano a cargo del infatigable lecuonista que es Tirino, autor, en el caso, de arreglos que incluyen otros instrumentos como para dar más color, sandunga y bailete cabaretero a las sabrosas páginas escritas.

El menú es muy divertido porque incluye los diversos perfiles del compositor: la serie de *Danzas afrocubanas*, una docena de vals de salón, ricos en amplias melodías y climas de época, una página del filme *Carnaval en Costa Rica* y arreglos de momentos extraídos de las zarzuelas *María la O* y *El cafetal*. La habilidad de la escritora pianística, que es como el imaginario viaje de Liszt al Caribe, va por delante de una entramado seductor donde se recogen las herencias del pianismo español, el folclorismo negroide y la cercanía irresistible del jazz. Vena cantarina y glamour de cabaré habanero están siempre asegurados.

Tirino, estudioso de Lecuona, conoce estrictamente las exigencias del estilo en juego y las sirve con un buen hacer instrumental. Los demás solistas, a la altura.

B.M.

**LISZT:** *Obra completa para piano vol. 15. Las transcripciones para piano de las Sinfonías de Beethoven. Sinfonías n.ºs 2 y 5. Konstantin Scherbakov, piano. NAXOS 8.550457. DDD. 68'08". Grabación: Hampshire, IV/1998. Productor: Andrew Walton. Ingeniero: Eleanor Thomason. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE*

El decimoquinto volumen del ciclo lisztiano de Naxos, que sigue llegando como el Guadiana, ofrece las transcripciones que el húngaro hizo de las *Sinfonías n.ºs 2 y 5* de Beethoven. No sé si las restantes aparecerán en volúmenes siguientes, ni si el mismo Scherbakov se hará cargo de todas. En todo caso, el que ahora se comenta constituye un ejemplar atractivo para los interesados en bucear en estas obras, de interés más académico que otra cosa, ya que, al contrario que en las numerosas *Paráfrasis* y *Reminiscencias* sobre temas operísticos, e incluso en los arreglos de canciones schubertianas, donde el húngaro da rienda suelta a su fantasía para ir más allá del original, en estos asistimos a una estupefante demostración de cómo extraer del piano todo su potencial sinfónico, pero el original beethoveniano se respeta con bastante escrupulo. Por ello, hay que contemplarlas en el justo contexto: en ausencia de

## BOULEZ EN EL MUNDO DEL "WUNDERHORN"

Si se pudiera hacer una estratificación valorada por décadas de las grabaciones de las *Sinfonías* de Mahler, los años 60 de este siglo XX en vías de conclusión significarían la, sorprendente, edad de oro en lo atinente a la *Cuarta* de dichas obras, tanto a un lado como a otro del Atlántico. Es este el período en el que Leonard Bernstein, culminando su primer ciclo fonográfico, lleva al disco su interpretación con la Filarmónica de Nueva York y Reri Grist (1960); en el que Bruno Walter se despide de la Filarmónica de Viena con Elisabeth Schwarzkopf como solista (también 1960); en el que Georg Solti (aún no Sir) aborda su registro con el Concertgebouw, con Silvia Stahman en la parte vocal (1961); en el que George Szell firma en Cleveland la, seguramente, mejor traducción de la pieza, con Judith Raskin como solista (1965), y en el que se gestan tres formidables interpretaciones de concierto que, paradoja inefable, aparecen en este final de siglo en edición en CD: Benjamin Britten con la Sinfónica de Londres y Joan Carlyle en 1961 (BBC), Sir John Barbirolli con la Sinfónica de la BBC y Heather Harper en velada ofrecida en Praga en enero del 67 (BBC, previamente publicado, con inferior sonido, en Intaglio), y de nuevo Solti, un año después de su grabación comercial, 1962, con la Filarmónica de Nueva York e Irmgard Seefried (Edición New York Philharmonic, comprensiblemente premiada en el apartado histórico de la última edición de los Premios de Cannes). Al final de la década encontraríamos, con momentos excepcionales, pero quizá sin la redondez de conjunto de las traducciones reseñadas, a Kubelik con la Radio de Baviera y Elsie Morison, y a Abravanel con la Sinfónica de Utah y Netania Davrath, las dos grabadas en abril del 68.

Al principio de los 70, Horenstein firmaría la más interesante propuesta de esa década (London Philharmonic y Margaret Price, en EMI, serie económica *Music for Pleasure*), y sólo Abbado en el 77 (Filarmónica de Viena y Frederica von Stade, DG) reverdecería laureles del ayer. En los 80, estas mismas orquestas estarán en las dos propuestas más notables, la de Klaus Tennstedt con Lucia Popp, tampoco re-



donda, pero sí con instantes miríficos (London Philharmonic, EMI 1982) y la de Lorin Maazel con Kathleen Battle (Filarmónica de Viena, Sony, 1983). Anotemos también, al final de los 80, dos singulares opciones contrapuestas, tampoco rotundas en conjunto, pero con "secuencias" sobresalientes: Gary Bertini, de nuevo con Lucia Popp, más la Radio de Colonia (EMI, 1987) y Wyn Morris, con Patricia Rozario y la Sinfónica de Londres (Collins, 1988).

Hago todo este exordio porque en los 90 sólo ha habido una interpretación señera, la de Edo de Waart con Charlotte Margiono y la Orquesta Filarmónica de la Radio de Holanda (RCA, grabación de 1993), a la que se une ahora esta notoria traducción de Boulez firmada en 1998, como parte de su ciclo para DG con tres orquestas: Filarmónica de Viena, Sinfónica de Chicago y la formación de Cleveland, que con este registro ha llegado ya tres veces la obra al disco (a Boulez y Szell, añádate la grabación de Dohnány con Dawn Upshaw, de 1992, para Decca).

Pierre Boulez, salvado el siempre complicado caso de la *Octava Sinfonía*, ha dejado para el final de su serie las, así llamadas, *Sinfonías Wunderborn*, o sea, *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta* (si bien tanto en la *Quinta* como en la *Sexta* aparecen citas del ciclo de canciones *Des Knaben Wunderborn*, pero se trata de eso, de citas, sin la función estructural que el mundo de esos poemas y canciones ha tenido para el Mahler de los últimos quince años

del XIX). El maestro francés se mueve como pez en el agua en este territorio del Mahler más pretendidamente "naïve" -sorpresa para muchos-, domina con sabiduría los acentos peculiares de esta obra (aparentemente sencilla, pero dificilísima) y traduce con su proverbial elegancia ese universo (también pretendidamente) popular del compositor (y tiene usía eso de ser "elegantemente popular"). Por no evitar ninguna "trampa", Boulez hasta de permite hacer, sin cursilería (que también es complicado), todos los "portamentos" (y son un montón) que Mahler anota en su escritura para las cuerdas, algo que antes de él sólo había hecho Karajan en su grabación del 79 (Filarmónica de Berlín y Edith Mathis, DG), en la que es su más discutible aportación mahleriana, casi al borde del "kitsch". Con una Juliane Banse exquisita, a Boulez sólo le habría faltado llamarse Szell para auparse a la cima de la discografía, pero eso habría constituido un milagro y hoy suele haber pocos.

Unas palabras sobre tacañería en la minutación: frente a los 79'22" de la *Sexta* -en un CD- o los 79'46" de la *Novena* -también en un CD-, incluso frente a los 74'53" de la *Séptima* -igualmente un CD- o los 72'17" de la *Quinta* -comprensiblemente en un solo CD-, los sólo 52'47" de la *Sinfonía n.º 1* o los actuales 53'32" constituyen una exhibición de racaneo indefensible. ¿No podía haberse incluido en ese margen de 25/27 minutos adicionales alguno de los ciclos de canciones, o el Adagio de la *Décima* (en el caso de que Boulez, aún no se sabe, no vaya a grabar versión completa de esta obra)?

J.L.P.A.

**MAHLER: Sinfonía n.º 4. Juliane Banse, soprano. Orquesta de Cleveland. Director: Pierre Boulez. DEUTSCHE GRAMMOPHON 463 257-2. DDD. 53'32". Grabación: Cleveland, IV/1998. Productores: Roger Wright, Dr. Marion Thiem, Christian Gansch. Ingenieros: Ulrich Vette, Reinhardt Lagemann. © PM**

medios grabados, las transcripciones pianísticas permitían en su momento el acceso doméstico a las grandes obras, siempre y cuando, claro está, se contara con un pianista capaz de ejecutarlas, lo que no resulta nada fácil, teniendo en cuenta que Liszt buscaba -y encontró- esa singular visión sinfónico-pianística, no una versión asequible para pianistas aficionados. En esta era del compacto, el DVD y toda clase de medios de difusión, estas transcripciones pierden buena parte de su atractivo, pero es evidente que constituyen documentos interesantes para quienes desean estudiar la consecución de ese ámbito sinfónico del piano. Y Scherbakov se aplica a la tarea de forma más que competente. Los *tempi* son razonables y las versiones aparecen tan limpiamente ejecutadas como sabiamente

construidas y matizadas, con energía y buen impulso rítmico, pero sin perder nunca la claridad de exposición. El ruso parece técnicamente sobresaliente y su visión dista de ser tosca o de texturas confusas. La grabación es muy aceptable, y dado que se trata de un disco de serie barata, el balance global del disco es claramente positivo: una buena y asequible opción para quienes deseen estudiar estos arreglos sin grandes desembolsos.

R.O.B.

**LOCATELLI: El arte del violín, op. 3: Conciertos n.ºs 7-9. Rodolfo Bonucci, violín. Orquesta de Cámara de Santa Cecilia. ARTS 47309-2. DDD. 55'30". Graba-**

**ción: Roma, IV-VI/1990. Producción: Boccaccini & Spada Editori. Ingeniero: Giovanni Fornari. Distribuidor: Diverdi. © PM**

Por su virtuosismo al violín Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) fue conocido entre sus contemporáneos como "el terremoto". Como compositor hizo honor al sobrenombre. Para muestra, los doce conciertos que forman *L'arte del violino*, op. 3, publicado en Amsterdam (donde pasó los últimos treinta y cinco años de su vida) en 1733. Si en el *Op. 1* (de 1721) la referencia inmediata era Corelli, con no menor claridad aquí se suma la influencia de Vivaldi y se anuncia a Paganini. Los caprichos se añaden por parejas, a modo de cadencias, a los conciertos. La escritura en general com-

bina exigencia técnica, vigor y contrastante lirismo, todo en medida extraordinaria pero equilibrada. Por aquí precisamente es por donde principalmente fallan las versiones recogidas en este disco que se anuncia como tercero de una integral de la serie. Todo parece tan en su sitio, que se antoja excesivamente controlado, sin una sola grieta por la que escape la inspiración del momento. Y como la escritura orquestal en sí misma tampoco destaca por la variedad de sus efectos, el resultado es un placer cierto pero muy superficial. A falta de conocer los tres volúmenes restantes, se recomienda por tanto a Mariana Sirbu con I Musici (vid. SCHERZO, nº 116) o, para los historicistas, Elizabeth Wallfisch y los Raglan Players dirigidos por Nicholas Kraemer.

A.B.M.

**LÓPEZ-CHAVARRI:** *Concierto para piano y orquesta. ESPLÁ: Impresiones musicales, Levante, Lírica española op. 54 (Cuaderno IV), Lírica española op. 54 (Cuaderno I. Bocetos levantinos), Lírica española op. 54 (Cuaderno II. Tonadas antiguas).* **Perfecto García Chornet, piano. Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Valencia. Director: José Ferriz. TABALET 795-CD. ADD. 70'38". Grabaciones: Valencia, XI-XII/1986 y V/1983. Ingenieros: Fernando J. Llabrés y Alfonso Ródenas. Distribuidor: E.G.T. Ⓟ PN**

Disco, éste, valenciano por los cuatro costados: los dos autores, los intérpretes y la esencia de casi todas las obras (excepto algunas piezas de Esplá). Música levantina la de Eduardo López-Chavarrí (Valencia, 1871-1970), no ajena a ese componente árabe tan presente en casi todo lo valenciano, cuyo *Concierto para piano y orquesta*, aquí en primera grabación de 1983, merecería ser más programado. Se perciben en sus notas los olores de la huerta, los perfiles de las barracas, los aromas que transporta precisamente esa atmósfera y no otra. Perfecto García Chornet, buen conocedor del repertorio que aborda, ofrece una interpretación relevante y la Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Valencia, bajo la dirección de José Ferriz, sale airoso de su cometido.

Levantina también la música de Óscar Esplá (Alicante, 1886-1976), no ajeno como su anterior colega a la corriente nacionalista. Impresiones, evocaciones, sugerencias. Todas ellas derivadas de concretar en el pentagrama aquello que la mente ha revivido con anterioridad: el hogar, el cuento de Caperucita roja, el ayer lejano (*Impresiones musicales*, tres piezas de las cinco que contiene el cuaderno); melodías y temas de danza (*Levante*, seis de los diez números); motivos de Andalucía o de Baleares, aires de la sierra o de la huerta, estímulos de diversa procedencia (*Lírica española op. 54*, los cuadernos I, II y IV de los cinco de que consta la obra). El sonido, pese a provenir las grabaciones de 1983 y 1986 —y bien que se nota— no supone un inconveniente grave.

J.G.M.

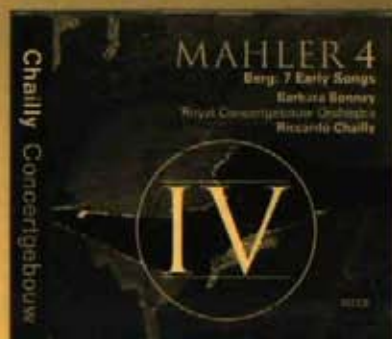
## DEL MEJOR CHAILLY

Otra diana de Riccardo Chailly, esta vez con una *Cuarta* de Mahler que si no llega a la cima absoluta de todas las versiones modernas, desde luego muy poco le debe de faltar. La conjunción de los tres factores esenciales para una buena grabación sinfónica se dan aquí generosamente: una orquesta sensacional, la de sonido más adecuado para esta música, un director que en cada nuevo registro nos sorprende muy favorablemente, hasta el punto de que hay muy pocas dudas de que estemos ante el verdadero maestro del futuro (igual de competente e inspirado con la tradición que con la vanguardia; con la ópera que con lo sinfónico; efectivo y brillante en los estilos más dispares; tan personal y solvente en Puccini como en Varèse, en Shostakovich como en Hindemith, en Bruckner como en Rossini). A esto tienen que añadir una grabación espectacular que ha captado especialmente bien tanto el peculiar e inimitable sonido de la Orquesta del Concertgebouw como la excelente acústica de la sala. Que yo recuerde, hacía mucho tiempo que no oía una grabación moderna de Mahler tan bella e impecablemente hecha, a no ser la de la *Quinta* por el propio Chailly comentada me parece que hace unos dos años desde estas mismas páginas. Lo dicho, si el milanés sigue por esta vía, puede incluso dar lecciones a sus dos competísimos e ilustres compatriotas (sí, sí, de Muti y Abbado hablamos).

En cuanto al programa del disco que se comenta, la *Cuarta* de Mahler en primer lugar, hagamos hincapié en el insólito refinamiento sonoro que Chailly sabe extraer de la orquesta, pero sin olvidarse nunca del timbre ingenuo y pretendidamente trascendente que el compositor imprime a su obra; habría que remontarse a Walter, a Kletzki o a Klemperer para disfrutar de tales sutilezas interpretativas. Además, hay momentos de pasmoso virtuosismo instrumental (contrapuntos del segundo movimiento), de belleza casi irresistible (movimiento lento), de sutiles evanescencias sonoras (último tiempo) y de una convicción en el canto de la soprano (estupenda Bonney), que es muy raro que el oyente no llegue al final pro-

**MAHLER: La canción de la tierra. Plácido Domingo, tenor; Bo Skovhus, barítono. Orquesta Filarmónica de Los Ángeles. Director: Esa-Pekka Salonen. SONY SK 60646. DDD. 61'05". Grabación: Los Ángeles, III/1998 y II/1999. Productores: Thomas Frost y David Mottley. Ingeniero: Richard King. Ⓟ PN**

Plácido Domingo grabó los *Lieder* 1, 3 y 5 de esta obra en febrero de 1999; el barítono sueco Bo Skovhus registró los suyos (los 2, 4 y 6) en marzo de 1998, o sea, los dos solistas ni siquiera llegaron a verse (alguien puede argüir que Fritz Wunderlich y Christa Ludwig tampoco se encontraron en su grabación de *La canción de la tierra* con Otto Klemperer, hecho rigurosamente cier-



fundamente conmovido —también por esa especie de ambigua transfiguración que Mahler consigue al final de la obra, concretamente a partir de la última estrofa ("Kein Musik ist ja nicht auf Erden..."), y que Chailly recrea y expone con mano maestra. Los magníficos *7 Lieder de juventud*, de Alban Berg, están interpretados al mismo nivel de belleza y convicción; el estilo armónico del compositor, de riqueza y sensualidad extraordinarias, es adecuadamente observado por la soprano y el director, que consiguen también aquí una soberbia recreación.

En suma, una bellísima *Cuarta* de Mahler acompañada por unos no menos atractivos *Lieder* de Alban Berg. Excelente grabación y buenos comentarios de Donald Mitchell en los idiomas habituales. Uno de los discos orquestales más atractivos del año; desde luego, Mengelberg se hubiese sentido orgulloso de su orquesta por la espléndida recreación de esta sinfonía, un admirable y ejemplar homenaje a la música de Gustav Mahler.

E.P.A.

**MAHLER: Sinfonía nº 4 en sol mayor. BERG: Siete canciones de juventud. Barbara Bonney, soprano. Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam. Director: Riccardo Chailly. DECCA 466720-2. DDD. 73'56". Grabación: Amsterdam, IX/1999. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: Jonathan Stokes. Ⓟ PN**

to, pero éstos eran dos consumados liedristas y sólo hay que oír su versión para darse cuenta de ello). Aquí no ha habido intercambio de ideas ni entre el director y los solistas (a tres), ni entre ellos mismos, caso que tuvieran algo que decirse. Los dos cantan aceptablemente, contando con la amplísima tesitura exigida al tenor y los considerables problemas técnicos a los que tiene que hacer frente el barítono, pero el texto de los poetas en los que se basa la obra, es un mero accidente; los dos transitan por estos pentagramas con probada profesionalidad, pero caen continuamente en lo que Celletti ha definido como *soffeggiatore*, es decir, leen la lección como buenos estudiantes, pero en realidad no saben lo que están leyendo (Skovhus creo que

confunde los matices expresivos). Salonen, experto constructor, claro y racional, dirige con sus acostumbradas solvencia técnica y eficacia, pero en una obra que es pura emotividad, el carácter trágico conmovedor y el clima de transfiguración están totalmente ausentes. En suma, típico producto de poderosa multinacional con los nombres más famosos de la actualidad. En esta misma modalidad, es decir, con tenor y barítono, tienen versiones extraordinarias firmadas por Kletzki -EMI- o Bernstein -Decca- que por lo menos cuentan con Mahler para sus respectivas grabaciones.

E.P.A

**MARTINU:** *Cuarteto con piano nº 1*.  
**DVORÁK:** *Cuarteto con piano nº 1 op. 87*.

**Artis Ensemble Stuttgart. HÄNSSLER CLASSIC 98.352. DDD. 62'22". Grabación: Stuttgart, VII/1999. Productor: Wolfgang Rothe. Ingeniero: Wolfgang Rein. Distribuidor: EuroGyC. Ⓢ PN**

Es éste uno de esos discos que no hay más remedio que aplaudir por el atrevimiento que supone que un grupo poco conocido y un sello pequeño se atrevan con una obra camerística tan de repertorio como el *op. 87* de Dvorák. Pero, además, el CD se abre con una obra de considerable importancia que no ha merecido tanta consideración hasta el momento: el *Cuarteto con piano nº 1* de Martinu, una de las piezas con las que empezó a darse a conocer en Estados Unidos, país al que había llegado después de una huida peligrosa y llena de desventuras. Es el Martinu contrario a la

herencia centroeuropea del pathos y el drama, el Martinu de la música concebida como mensaje a las inteligencias y no como encogimiento de vísceras, el Martinu clasicista y el Martinu del ingenio y de la idea. La interpretación del Artís es una delicia en su progresividad, su intención, sus guiños, en la traducción de esa inteligencia a una sonoridad más luminosa que cargada de intenciones. Al lado del Martinu, el *op. 87* de Dvorák queda bastante bien, se oye con gusto y hasta lo podemos considerar una interpretación sobresaliente; pero padece, entre otras cosas por la competencia. Por lo demás, este CD es nueva muestra de colaboración entre una radio, la SWR, y un sello discográfico. Hay que aprender.

S.M.B.

**FANNY MENDELSSOHN: Lieder. Susan Gritton, soprano; Eugene Asti, piano. HYPERION CDA67110. DDD. 72'02". Grabación: Londres, III/1999. Productor: Oliver Rivers. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN**

Fanny Mendelssohn fue el alter ego espiritual de su hermano, Felix Mendelssohn, su principal confidente en materia artística y una verdadera alma gemela en lo espiritual. Su muerte en 1847, mientras ensayaba un concierto, sumió al compositor en un dolor del que nunca se recuperó, falleciendo también él en el mismo año. Sin embargo, Fanny apenas consiguió publicar sus obras en vida, ya que no estaba bien considerado que una mujer se dedicase a la composición. Los lieder de Fanny Mendelssohn siguen el esquema estrófico y de clara vinculación al texto poético defendido por su maestro, Carl Friedrich Zelter (quien seguía la máxima goethiana de que las notas debían estar siempre al servicio del poema). No obstante, el mundo expresivo de Fanny, y su placer por la experimentación, resultan más cercanos a Robert Schumann que a su hermano, como prueba también la elección de los autores de sus letras (un claro ejemplo es *Primavera*, sobre un poema de Eichendorff al que poco antes había puesto música el autor de *Manfredo*). Fanny se dedicó también más intensamente al género que Felix (quien lo hizo de manera más esporádica, aunque dejó ejemplos memorables), llegando a legar cerca de trescientos ejemplos, todos ellos -, al menos, los incluidos en este registro- de una factura impecable. Es una música que se escucha sin sobresaltos, donde la soprano Susan Gritton muestra un timbre muy agradable y un excelente gusto, y el pianista Eugene Asti concede al acompañamiento toda la riqueza y variedad de colores que la música posee. El sonido es impecable, y la presentación está muy cuidada, como acostumbra la firma inglesa, con abundantes comentarios a cargo de los propios intérpretes. La bella portada (*La muchacha en la ventana* de Caspar David Friedrich) es también, como siempre en Hyperion, un ejemplo para muchas casas discográficas.

R.B.I.

## UN HALLAZGO

Un completo desconocido a este lado de Europa, Erkki Melartin fue un contemporáneo estricto de Ravel pero su música guarda pocos puntos de contacto con la del compositor del *Bolero*. Melartin empezó a escribir música en pleno postromanticismo y su obra se relaciona de un modo natural con las de Sibelius o Nielsen y hasta algo de Mahler se apunta en él, si bien la tensión y el componente trágico del gran sinfonista austriaco están ausentes a pesar de que en Melartin advertimos una marcada tendencia dramática que encuentra en lo programático una acabada expresión. En este lanzamiento de Ondine digno de la mayor atención percibimos también a un autor proclive al equilibrio que marcaba el neoclasicismo del momento y así sus obras son ordenadas en lo formal pero animadas por ese ímpetu expresivo tan característico del postromanticismo. La orquestación no tiene secretos para Melartin y ésta siempre es un soporte a una vena melódica generosa y natural. En sus sinfonías (seis terminadas, aquí faltarían los fragmentos de dos incompletas) Melartin va avanzando hacia una emancipación de la forma tradicional sin poner en entredicho la solidez estructural, y de este modo pasamos de un reverencial respeto a la gran forma en la *Primera* a una *Segunda* en la que los motivos que generan la obra tienen un nombre preciso; pero es en la *Tercera* donde Melartin desarrolla los temas cíclicamente, procedimiento en el que irá abundando hasta llegar a la *Quinta*. En esta *Quinta Sinfonía*, obra magnífica y tan personal como pueda serlo la posterior *Sexta*, Melartin dota a su música de gran solidez formal sin rendir cuentas al esquema tradicional y apoyándose en una escritura que alcanza momentos bellísimos.

En el compacto con obras orquestales hallamos dos obras que dan cuenta de la capacidad de Melartin para lo programático. En ambas, una suite orquestal y una suite de música incidental para una representación teatral, se nos aparece un autor dramático que probablemente fue



un operista de interés. Pero la perla de este compacto es, desde luego, el magnífico e injustamente olvidado *Concierto para violín*. Obra brillante, fue terminada en 1913 pero desde los años treinta y hasta que Storgards la editara en 1997 y la grabara un año después, ha estado absolutamente arrinconada.

Las versiones que de estas obras nos ofrecen estos cuatro compactos son estupendos y ayudan a conocer en las mejores condiciones posibles a un autor interesante y digno de mejor suerte.

J.P.

**MELARTIN: Sinfonías. Orquesta Filarmónica de Tampere. Director: Leonid Grin. 3 CD ONDINE ODE 931-2. DDD. 60'54", 69'48" y 68'07". Grabaciones: Tampere, 1992-1994. Productores: Seppo Siirala y Viive Mäemets. Ingenieros: Seppo Siirala y Enno Mäemets. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN**

**MELARTIN: Concierto para violín y orquesta. Suite lírica nº3 "Impresiones de Bélgica". Suite de "La bella durmiente". John Storgards, violín. Orquesta Filarmónica de Tampere. Director: Leif Segerstam. ONDINE ODE 923-2. DDD. 77'52". Grabación: Tampere, X/1998. Productor: Seppo Siirala. Ingeniero: Enno Mäemets. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN**

**MOMPOU:** *La obra para piano Vol. II. 12 Preludios, Suburbis, Cantos mágicos, Diálogos, Canción de cuna, Festejos distantes.* Jordi Masó, piano. NAXOS 8.554448. DDD. 78'58". Grabación: Lleida, IV/1998. Productor e ingeniero: Miquel Roger. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PN

Tras un primer volumen muy prometededor (ver SCHERZO enero-febrero 1999), el joven pianista catalán continúa con la grabación de la obra integral del Federico Mompou. Pocas diferencias en cuanto a estilo existen con el disco anterior. Masó es profundamente catalanista, lo que le desvía, en ciertos momentos, de la senda debussyana dibujada en los *Cantos mágicos*. Los escollos técnicos, que no son lo más importante a la hora de enfrentarse a estas obras maestras, están solucionados sin mayores complicaciones. Pero, además, cuenta con la capacidad imaginativa suficiente para convertir en pura ensoñación los *12 Preludios*. La sensibilidad aflora en los momentos más íntimos, como en la *Canción de cuna*, bellamente expuesta, aunque los *Festejos distantes* necesitan un mayor carácter explosivo.

Son lecturas, en muchos sentidos, herederas de las del propio compositor (Ensayo, ver SCHERZO mayo de 1999). La música es hermosa per se, y como tal sólo hay que mostrarla con toda su desnuda sencillez. No obstante, no puede evitar cierto impulso juvenil que impide un proceso más reflexivo, pero es otra forma de acercamiento. La toma de sonido mejora notablemente respecto al primer lanzamiento.

C.V.N.

**MONTECLAIR:** *La guerre et la paix. Conciertos para flauta travesera y bajo cifrado.* Ensemble L'Apothéose. Director: Enrico Di Felice. 2 CD STRADIVARIUS 33553. DDD. 63'33" y 58'26". Grabación: Italia, VII/1999. Ingeniero: EDF Studio Cagliari. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Maestro de música, autor de varias obras teóricas y compositor de éxito con algunos de sus títulos, Michel Pignolet de Montclair (Andelot, Alto Marne, 1667-París, 1737) nos ofrece aquí sus seis conciertos para flauta travesera y bajo cifrado o continuo (publicados en 1724-25, tras el éxito de sus seis conciertos para dos flautas traveseras), engañosa denominación por cuanto se trata de suite y no de conciertos propiamente dichos. Son, en efecto, sucesiones de danzas y de música descriptiva (no sólo de hechos sino también de situaciones y de estados de ánimo): piezas breves que varían entre 22" y 3'20" de duración cada una de ellas. Si en los conciertos segundo y cuarto (segundo CD) se concentran las dificultades de ejecución, en el resto de las obras la ejecución es más asequible e incluso, según los casos, al alcance de los simples aficionados.

Acertado el arranque del conjunto con el jugoso, fresco e inventivo *Quinto Concierto -La Guerra-*, donde -al igual que en la totalidad de los dos CD- el Ensemble L'Apothéose, bajo la dirección de Enrico di

## MONTSSALVATGE CAMERÍSTICO



Bajo la denominación genérica de Solistas de la Orquesta de Cadaqués se esconden nombres de tanta significación como el pianista Albert Guinovart o el clarinetista Joan Enric Lluna, colaboradores habituales de esa magnífica orquesta que tiene como titular a un director de la importancia de Sir Neville Marriner. Si una grabación cualquiera de esta orquesta es recibida con elogios, un registro de "sus" solistas asegura versiones de nivel para una panorámica camerística de Montsalvatge como la presen-

te. La mitad del compacto cuenta con el protagonismo del violinista Santiago de Juan y con Guinovart al piano, un dúo excelente para interpretar tres obras bien distintas del autor catalán que dan paso a una de las composiciones que dieron más notoriedad a Montsalvatge y que, salvo error, se graba aquí por primera vez: el *Cuarteto indiano*. Tras esta obra ya clásica pasamos a otra muy reciente, la *Folia daliniana*, basada libremente en las célebres *Folias de España*. Esta pieza de 1996 nos muestra el preciosismo de la escritura de su autor y su personal atonalismo, y, como casi siempre, en ella asoma ese llamado antillanismo de sus orígenes. Versiones, huelga decirlo, probablemente ideales.

J.P.

**MONTSSALVATGE:** *Paràfrasi concertant. Variaciones sobre la Spagnoletta de Farnaby. Spanish sketch. Cuarteto indiano.* Solistas de la Orquesta de Cadaqués. TRITÒ TR0003. DDD. 64'43". Productor: Antoni Parera. Ingeniero: Ferran Conangla. Distribuidor: Gaudisc. Ⓢ PN

Felice, hacen gala de su entusiasmo, de su calidad interpretativa y de su profundo conocimiento del repertorio. Una espléndida toma de sonido redondea esta primera grabación mundial, muy de agradecer, aunque nos parece aconsejable tomarse los seis conciertos a dosis, para no caer en el empacho de zarzandas, minuets, *rondeaux*, gavotas, contradanzas, fugas, etcétera. Los instrumentos, de preciosa sonoridad, hechos entre 1777 y 1999, son copias de otros realizados entre los siglos XVI y XVIII.

J.G.M.

**MOZART:** *Sonatas para violín y piano n.º 18, KV 301 en sol mayor; n.º 21, KV 304 en mi menor; n.º 32, KV 454 en si bemol mayor. Rondó para violín y orquesta KV 269 en si bemol mayor.* Maria-Elisabeth Lott, violín. Sontraud Speidel, fortepiano. Orquesta del Mozarteum, Salzburg. Director: Markus Tomasi. EMI 5.56872.2. DDD. 56'49". Grabaciones: Salzburgo, IV y V/1999. Productores: Josef Rissin y Nicole Brunner. Ingeniero: Gernot Hoffmann. Ⓢ PN

Dos datos no mencionados en la ficha precedente pueden resultar de interés: Maria-Elisabeth Lott es una joven de doce años y sobresaliente curriculum que en esta grabación toca el violín que Mozart usó de niño. El instrumento, de tamaño comprendido entre un cuarto y un medio, construido por Andreas F. Mayr en 1735, fue restaurado en 1998 por Oskar Kapplmeyer. El fortepiano es un Anton Walter, de Viena, 1790.

Pero el resultado musical de esta gra-

bación me parece poco atractivo. El violín no tiene un timbre grato ni suena con la frescura y el encanto que cabe esperar de una joven de 12 años. Acaso Maria-E. Lott no haya tenido tiempo de familiarizarse con un violín probablemente difícil de tocar, y tampoco la ayudan sus colaboradores. La fortepianista es poco animada y, en general, usa *tempi* poco vivos: así en el Menuetto de la *Sonata KV 304*, muy pesante. Todo ello ofrecido en un CD cuya duración no llega a la hora, a precio caro, forma un producto poco recomendable. Quien se interese por las *Sonatas* de la madurez de Mozart, tiene a su disposición dos integrales en 4 CD a precio muy moderado, en torno a las 5.000 pesetas: Goldberg-Lupu (Decca) y Szeryng-Haebler (Philips).

De momento nos quedamos con las ganas de saber cuáles son las posibilidades reales de Maria-Elisabeth Lott, a juzgar por el curriculum, bastante más amplias de lo que este CD poco conseguido permite apreciar.

R.A.M.

**MOZART (atribuido o arreglado):** *Quinteto en si bemol mayor K. 458. Octeto en mi bemol mayor K. 452. Cuarteto en mi bemol mayor. Consortium Classicum. MDG 301 0498-2. DDD. 67'39". Grabación: Arolsen, I/1998. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Holger Schlegel. Distribuidor: Antar. Ⓢ PN*

**MOZART (atribuido o arreglado):** *Serenata en mi bemol mayor K. 614. Fragmentos K. 384. Noneto en mi bemol mayor K. 428. Consortium Classicum. MDG 301 0499-2. DDD. 55'56". Grabación:*



**Arolsen, IX/1998. Productores:** Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. **Ingeniero:** Werner Dabringhaus. **Distribuidor:** Antarc. **PN**

Esta serie, de la que los dos discos comentados son los volúmenes quinto y sexto, ofrece música mozartiana en arreglos y adaptaciones de la época. Naturalmente, se trata de documentos sumamente interesantes sobre la difusión de la obra del autor de *Don Giovanni* y los usos de consumo del arte sonoro socialmente vigentes en la segunda mitad del XVIII. Sea cual sea su origen, estas adaptaciones -características por cuanto a contingente- tienden a uniformizar las páginas en el ámbito del divertimento. Desde luego, el original mozartiano late aquí y allá, como en el solo de oboe del Minuetto del *Quinteto* arreglado a partir del *Quinteto para piano y vientos K. 452*, pero ello depende en gran parte de las modificaciones que haya efectuado el arreglista. El *Cuarteto para clarinete y trío de cuerda en mi bemol mayor* (sin número de Köchel) es, en este sentido, una música que suena excesivamente trivial para emparejarla con Mozart. Los excelentes músicos que forman el Consortium Classicum aportan solos magníficos en la *Lúdica Serenata*. La *Cbacona* -de los llamados *Fragments K. 384*- introduce una secuencia de considerable atractivo tímbrico. El *Noneto* es una curiosa instrumentación (casi una minorquesta) del original cuarteto de cuerda.

E.M.M.

**MOZART:** *Concierto para piano y orquesta n.º 23 en la mayor, K. 488. Concierto para piano y orquesta n.º 24 en do menor, K. 491. Richard Goode, piano. Orpheus Chamber Orchestra. NONESUCH 7559-79489-2. DDD. 55'51". Grabación: II y XII/1997. Productor: Max Wilcox. Ingenieros: Max Wilcox y Paul Zinman. Distribuidor: Warner. **PN***

Es este uno de esos discos de los que pasan sin pena ni gloria en un mercado lleno de ofertas de todo tipo y entre las cuales, las obras de Mozart ocupan un lugar más que privilegiado tanto en número de grabaciones como en la calidad de las mismas. La que ahora comentamos, destaca por una considerable frialdad y por una distancia emocional presente prácticamente en la totalidad de los dos conciertos.

La Orquesta de Cámara Orpheus suena equilibrada, correcta, pero con una expresión marmórea y rígida. Si a ello sumamos que la parte del solista es interpretada por Richard Goode sin la necesaria claridad y precisión, ya que se muestra muy inseguro y apresurado en varios pasajes (en el *Allegro assai* del n.º 23 especialmente), y tratándose como se trata de un CD de precio normal (caro por tanto), la conclusión está clara: escaso interés.

D.A.V.

**MOZART:** *Concierto para piano n.º 12 KV 385p. Cuarteto con piano n.º 2, KV 493. Alfred Brendel, piano. Cuarteto Alban*

**Berg. EMI 5 56962 2. DDD. 56'25". Grabación: Viena, III/1999 (en vivo). Productor: Johann-Nikolaus Matthes. Ingenieros: Hilmar Kerp, Johann-Nikolaus Matthes. **PN****

Se trata de la toma en directo (nada hay en el disco, salvo la referencia anotada, que haga sospecharlo) de un concierto, para alumbrar uno de esos discos de cámara donde la conjunción de intenciones, depurada a través de la madurez técnica y musical de los intérpretes depara desde el primer instante a quien escucha la sensación y el convencimiento de que aquello está haciéndose tan bien que no podría ser de otra manera. Bajo esta óptica y, repito, en sesión pública, se aúnan los propósitos del Berg y los del pianista moravo unido a ellos como uña y carne, incorporando a la claridad cristalina del cuarteto para preparar un Mozart lleno de elegancia, belleza y sabiduría musicales: sin menoscabo de su maestría, el genio de Salzburgo sabe cuándo, como en el caso del *Concierto para piano n.º 12*, se pueden eliminar los instrumentos de madera sin disminuir el atractivo de la obra, por lo que escuchamos un arreglo hecho por el mismo compositor. Encajado en lo que por entonces constituía novedad dentro del género camerístico está uno de los dos cuartetos con piano escrito por Wolfgang Amadeus, escrito poco después de concluidas *Las bodas de Figaro* y participe de la viveza, la calidad y la galanura de la ópera.

J.A.G.G.

**MOZART:** *Sinfonía n.º 29 en la mayor, K. 201/186a. Sinfonía n.º 33 en si bemol mayor, K. 319. Sinfonía n.º 34 en do mayor, K. 388. Orquesta Filarmonica de Viena. Director: Riccardo Muti. PHILIPS 462 906-2. DDD. 78' 59". Grabación: IX/1998. Productor: Wilhelm Hellweg. Ingeniero: Roger de Schot. **PN***

En relación a las dos entregas inmediatamente anteriores de sinfonías mozartianas a cargo de estos mismos intérpretes (SCHERZO n.ºs 130 y 135), tanto A.R. como P.M. emitían una opinión no del todo favorable, o cuando menos con ciertas reservas hacia las limitaciones de la dirección de Riccardo Muti. La verdad es que en este nuevo CD no han mejorado mucho las cosas, destacando en las tres sinfonías (que el riguroso director realiza con sus correspondientes repeticiones) un férreo control rítmico y una evidente rigidez que si bien enmarca positivamente algún pasaje (*Allegro moderato* de la n.º 29), en general resta naturalidad y fluidez a una música que es puro vuelo, transparencia de texturas e inocencia (en el sentido de su carácter espontáneo e imaginativo), y que se queda así bastante alicorta y en gran medida perjudicada por una densidad que no le corresponde. Por este motivo, y por un fraseo bien delineado pero con tendencia a la severidad, falta también en estas versiones sentido del humor, alegría, esa sonrisa que el genio mozartiano trasladó en mayor o menor medida a casi todas sus partituras.

A pesar de todo y como podía suponerse, la Orquesta Filarmonica de Viena muestra una vez más sus excelentes cualidades, aunque no le favorece lo suficiente una grabación mediocre, tanto por la frecuente confusión de planos sonoros como por la escasa nitidez conseguida.

Un disco en definitiva que tiene poco que hacer ante la larga lista de la competencia (competencia artística y económica, ya que la mayoría están editados en series medias): por ejemplo Krips, Klemperer o Beecham con instrumentos modernos; o bien Harnoncourt o Hogwood con instrumentos originales.

D.A.V.

**MOZART:** *Don Giovanni. Boris Martinovich, Patricia Pace, Michèle Lagrange, Lilina Nikiteanu, Domenico Ghegghi, Marcos Fink, Davide Baronchelli, Anatoli Kotscherga. Coro de la Radio Suiza. Orquesta de la Suiza Italiana. Director: Alain Lombard. 3 CD FORLANE 316787. DDD. 67'27", 52'12", 63'45". Grabación: Lugano, IV/1998. Productor: Ivan Pastor. Ingeniero: Ulrich Ruscher. **PN***

Nada nuevo ni nada especialmente bueno nos ofrece este reciente *Don Giovanni*, uno más a la larga lista. Alain Lombard se muestra tan sosainas y falto de chispa como acostumbra, sin un criterio claro en cuanto a los *tempi*, aunque tiende a la prudencia. Ese es el problema: confunde la lentitud con la expresión. Se puede ser lento -no lo eran a veces Furtwängler y Giulini?, pero no plúmbeo. La velocidad no es definitiva, como sabemos. Es cuestión de acentos, contrastes dinámicos, fraseológicos y, en último término, de mantener una rítmica, un pulso, un latido que anime el discurso desde dentro. Aquí falla el director parísino; por eso sus interpretaciones resultan casi siempre tan aburridas, tan caídas, tan sin substancia. Aunque haya detalles de buen gusto y cuidado en la letra. Pero no es bastante para levantar una ópera como ésta, tan proteica. Tampoco el equipo vocal ayuda demasiado. Puestos a salvar optaríamos por Michèle Lagrange, Elvira, una soprano con cuerpo, con medios, de timbre oscuro y atractivo, cuyo vibrato no perjudica en exceso una excelente aproximación a un aria como *Mi tradi*, y a Liliana Nikiteanu, Zerlina, mezzo lírica de color penumbroso y sensual, que ya gustara en Madrid hace tres temporadas en el mismo personaje. Pace se muestra en exceso liviana para doña Anna, que requiere un instrumento de más fuste y con una proyección más firme en el agudo. Martinovich es un don Juan algo engolado, con serios problemas en la zona alta y escasa delicadeza en el decir, limitaciones que hay que aplicar a su Leporello, Marcos Fink, muy mate y sin auténtica consistencia de bajo bufo -tiene muy poca gracia, por otro lado-. Desafinado y tonante, sin colocación, Kotscherga como Comendador, fuera de estilo y escaso de fiato, blando, Ghegghi, que cuenta con una voz en principio aceptable y menos ligera de lo que se suele usar para la parte. Simplemente pasa-

ble Baronchelli como Masetto. Cumplidora sin más la orquesta y discreto el coro. Toma sonora correcta.

A.R.

**MOZETICH:** *Fantasia... sul linguaggio perduto*. **ELLIAS:** *Whale spirit rising*. **JARRETT:** *Elegy for violin and string orchestra*. **Eleonora Turovsky, violín; David Mott, saxofón barítono. I Musici de Montreal. Director: Yuli Turovsky. CHANDOS New Direction 9748. DDD. 59' 18". Grabaciones: Québec, III/1996 (Ellias); VIII/1997 (Jarrett y Mozetich). Productores e ingenieros: Mark Corwin (Ellias), Ralph Couzens (Jarrett y Mozetich). Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓟ PN**

Las tendencias acumuladas a lo largo del siglo XX, un aluvión que no cesa, hace que para los compositores actuales sea casi imposible suscribir una forma única y concreta de entender la música. Para bien o para mal, ahora se dispone de un amplísimo rango estilístico que permite combinar influencias y encontrar modos personales de expresión. Los tres compositores que protagonizan este disco de premeditada atmósfera elegíaca optan por las formas tonales aunque las afrontan desde un punto de vista bien diferente. Marjan Mozetich, nacido en Italia pero formado en Canadá, construye su obra sobre la base plural de un minimalismo no estático, complementado con pinceladas expresionistas y un talante poético de raíz neorromántica. Tal síntesis desemboca en un sonido claramente contemporáneo de impacto emocional variable.

Roddy Ellias escribió *Whale Spirit Rising* en homenaje a su padre, un incansable estudioso de los sonidos de las ballenas, y el espíritu al que alude el título pertenece a Kwimu, una legendaria criatura mitad humana, mitad pez. Elemento clave de la obra es el estupendo saxofonista barítono David Mott, capaz de mantener la atmósfera requerida, al margen de ciertos apuntes de expresionismo algo ingenuo, tanto en los escasos pasajes escritos como en los improvisados. Por su parte, Keith Jarrett elude cualquier comparación con su faceta jazzística y construye una elegía sólida y apasionada que da la impresión de mirar hacia el pasado como reacción a un futuro incierto. La excelente violinista Eleonora Turovsky brilla en su papel sobre una orquesta que funciona como tal, disciplinada y espontánea al mismo tiempo, a las órdenes de Yuli Turovsky, uno de los pocos directores que apuesta con regularidad por la música de la segunda mitad de nuestro siglo.

F.G.

**NUNES GARCIA:** *Missa Pastoril. Laudate Dominum. Dies Sanctificatus. Justus cum ceciderit. Laudate Pueri. Ensemble Turicu. Directores: Luiz Alves da Silva, Mathias Weibel. K 617 617102. DDD. 51' 28". Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN*

Califico este disco con las tres des porque la grabación es enormemente natural y limpia, pero en el atractivo librito que lo acompaña nada se puede saber de lo puramente técnico. Disco realizado a propósito del Quinto Centenario del descubrimiento de Brasil, centra nuestra atención aparte de la breve delicia instrumental anónima *Tarabote*, en obras religiosas del padre José Maurício Nunes Garcia escritas entre 1793 y 1813. Músico muy unido a los avatares del rey Juan VI de Portugal y a su exilio en Brasil, su estilo es suelto, muy "cantabile", como bien se aprecia en los salmos *Laudate Dominum* y *Laudate Pueri*, sin prescindir de partes solistas para los cantantes de importante compromiso, alcanzando en la *Missa Pastoril* una variedad de gran atractivo, muy adaptada al texto de la misa latina. Digamos, salvando las distancias, que podría pensarse en una herencia directa de Mozart con aires mediterráneos, lo que les otorga en frescura al primer contacto lo que disminuye en complicación estructural.

El Ensemble Turicum es un conjunto de cantantes e instrumentistas dedicados a la música histórica fundado en 1990 por el contratenor brasileño Alves da Silva, que se conduce con verdadera eficiencia.

J.A.G.G.

**OFFENBACH:** *Antología. Diversos solistas vocales, orquestas y directores. 4 CD FORLANE 16766/16778/16783/16788. ADD. 70'20", 72'13", 77'33" y 79'10". Grabaciones: 1906-1948. Distribuidor: Gaudisc. Ⓟ PN*

Estamos ante cuatro horas largas de canto offenbachiano captado entre los tímidos cilindros de la Belle Époque y los comienzos del microsuro. Resulta imposible siquiera copiar la lista de los intérpretes. Vaya la de obras escrutadas, desde la mayor (*Los cuentos de Hoffmann*), hasta títulos muy frecuentados (*La bella Helena, Orfeo en los infiernos, La vida parisíen, La gran duquesa de Gerolstein, La Périchole*) y abundantes rarezas (*La canción de Fortunio, El violinoso, La princesa de Trebizonda, El brasileño, Los charlatanes, El matrimonio bajo las linternas, Litschen y Fritschen, Barba Azul, La hija del Tambor Mayor, Los bandidos, El rey Zanaboria, La bella perfumista, Bagatela, La señora Arcbiducque, La panadera tiene dinero, Maestro Petronilla, Madame Favari*). Cabe, pues, un doble reposo: al interminable catálogo de Offenbach y a la variedad de interpretaciones a lo largo de medio siglo, empezando por los artistas que pudieron intervenir en vida del autor. Vaya por delante, pues, el altísimo valor documental de la muestra.

En ella caben algunas grandes voces de la ópera que, eventualmente, se asomaron a alguna página offenbachiana: Jussi Björling, Rudolf Schock, Miguel Villabella, Jeanine Michaud, Militza Korjus, Margarete Klose, Margarete Teschemacher, Germaine Féraldy. No cabe evaluarlos en este espacio y sus meras menciones son un juicio de valor.

A su lado corresponde alinear las batu-

tas de algunos pesos pesados que se divirtieron con ciencia y gracia variable dirigiendo oberturas o intermedios de Offenbach: Otto Klemperer, Thomas Beecham (le iba la marcha, lo sabemos), Frieder Weissmann, Gustave Cloez.

Sin duda, lo más curioso del menú lo conforman los especialistas, desde el lejano M. Regnaud hasta Emma Luart, Dranem, Edmée Favart, Fanély Revoil y Léon Ponzio. Son un ejemplo de la vocalidad reducida y picante de la opereta, la dicción intencionada y la gracia chusca e ingenua que el género exige. Finalmente, entre las ilustres curiosidades tenemos a la deliciosa actriz Madeleine Renaud haciendo de alciana y a Reynaldo Hahn cantando *Les fariniers*, les *charbonniers* y acompañándose al piano.

B.M.

**PADEREWSKI:** *Concierto para piano y orquesta, op.17. Fantasia polaca, op. 19. Obertura. Janina Fialkowska, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Polaca. Director: Antoni Wit. NAXOS 8.554020. DDD. 64'44". Grabación: Katowice, V/1998. Productora e ingeniera: Beata Jankowska. Distribuidor: Ferrysa. Ⓟ PE*

Seguramente, el *Concierto op. 17* fue concebido por Paderewski como un vehículo para demostrar su talento como virtuoso del piano en un momento en el que el compositor y pianista ya era una celebridad. Curiosamente no fue él quien lo estrenó, sino que la parte solista corrió a cargo de Anna Esipova y con Hans Richter a la batuta, cosechando ambos un gran éxito. Esta obra apasionada, brillante y escrita en un lenguaje encendidamente romántico que debe bastante a Chopin y a Liszt, podemos inscribir la dentro del nacionalismo musical al surgir sus motivos de una inspiración de clara raíz popular. Tan rapsódica y vigorosa como el concierto es la *Fantasia polaca op. 19*, igualmente para piano y orquesta y que no hace sino abundar en lo propuesto por el autor en el *op. 17*, pero aquí sin ataduras formales y aún con más espectacularidad si cabe y en cuya parte solista hay pocos momentos de reposo a lo largo de más de veinte minutos de gran pianismo. Son dos obras con endiablados momentos al lado de episodios líricos de gran belleza (el maravilloso movimiento central del *Concierto* justifica por sí solo el compacto) que se escuchan sin esfuerzo y que conocen aquí unas interpretaciones de lo más intenso en lo expresivo e intachables en lo técnico. Lógicamente Janina Fialkowska se luce al asumir la parte del león pero cabe reconocer el magnífico trabajo de Wit al frente de una excelente orquesta. El compacto completa minutaje con una *Obertura* para orquesta sin número de opus sólidamente estructurada a partir de dos temas contrastantes.

J.P.

**PENDERECKI:** *Sinfonía n.º 3. Trenos por las víctimas de Hiroshima. Fluorescen-*

*cias para orquesta. De natura sonoris II. Orquesta Nacional de la Radio Polaca de Katowice. Director: Antoni Wit. NAXOS 8.554491. DDD. 77'25". Grabación: Katowice, IX-XI/1998. Distribuidor: Ferysa. (P) PE*

Este disco ejemplifica la desafortunada evolución de Penderecki desde sus sorprendentes, sobrecogedoras primeras obras hacia formas más aparentemente gratificantes y claramente conservadoras. Ni lo gratificante ni lo conservador han de ser conceptos censurables, librenos Dios, pero en este caso representan un retroceso estético muy de lamentar en quien diera músicas como *Trenos por las víctimas de Hiroshima* o *Fluorescencias para orquesta: poderosas, intensas, testimonios de un compositor con un lenguaje propio, con una maestría en la escritura verdaderamente apabullante y una insólita capacidad para emocionar al oyente. En un momento dado Penderecki decide que ese no es el camino, que hay que hacerse entender y que lo suyo es una claritas que sólo encuentra en el retorno a la tradición. Pues muy bien. El resultado está ahí. Pasando por alto el ligero paso atrás de *De natura sonoris II* respecto a su antecesora, la *Tercera Sinfonía* es bien demostrativa de ese presunto anhelo de comunicación, de esa vuelta a la tradición que otorga a esta música un algo de previsible, una suerte de sustento anímico demasiado obvio, de traducción palmaria de estados de ánimo. Son dos Pendereckis, pero hoy, lamentablemente, ya sólo hay uno. Wit, como siempre, muy bien.*

L.S.

**PIAZZOLLA:** *Cinco piezas para guitarra. Tangos-Estudios para flauta. Historia del tango para flauta y guitarra. Irmgard Toepper, flauta; Hugo Germán Gaido, guitarra. NAXOS 8.554760. DDD. 67'04". Grabación: Detmold, III/1998. Productor: Michael Dreyer. Ingeniero: Karsten Rentz. Distribuidor: Ferysa. (P) PE*

Sigue la moda Piazzolla y, a su retortero, nos llega este disco con algunas de sus piezas clave. Las *Cinco piezas para guitarra* son negociadas con cuidado pero sin demasiada brillantez por Hugo Germán Gaido, que se anima un poco más en *Acentuado y Compadre*, pero que se muestra demasiado tímido en las otras tres, más líricas. Aquí la referencia sigue siendo Michael Tröster (Thorofon). Me ha gustado bastante más la flautista Irmgard Toepper, que analiza con inteligencia y muy buena técnica esa curiosa mezcla de investigación y reflejo del alma que son los *Tangos-Estudios*, música siempre sorprendente. Ella lleva la voz cantante en *Historia del tango*, con un Gaido caballeroso, que cede a la dama el protagonismo pero que cumple en su papel de acompañante. Estando muy bien la Toepper, la buena prestación de Pablo Márquez a la guitarra hace que el disco que este comparte con la excelente flautista Cécile Dauroux (Harmonia Mundi), con el mismo

programa y algunas propinas más, sea preferible a este.

L.S.

**PIERRE LE VENERABLE:** *Cluny. La Vierge. Ensemble Venance Fortunat. Directora: Anne-Marie Deschamps. L'EMPREINTE DIGITALE ED 13109. DDD. 49'29". Grabación: Abadía de Valloires, IV/1999. Productora: Anne-Marie Deschamps. Ingenieros: Maurice Salaün, Florence Gambini. Distribuidor: Harmonia Mundi. (P) PN*

Para esta grabación se han seleccionado cantos marianos tomados de un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia que procede del priorato cluniacense de St-Martin-des-Camps, de París. El repertorio está integrado por secuencias, responsorios y tropos de finales del siglo XII, compuestos por Pedro, el Venerable. La presencia de un autor identificado coincide con la aparición de la idea de "componer", que además de transmitir la tradición gregoriana, la enriquece y la transforma. Este hecho es un indicador del giro que toma la sociedad europea en su evolución desde el teocentrismo medieval al antropocentrismo renacentista. Los cantos del Venerable son muy respetuosos con el espíritu religioso, el melodismo y el ritmo gregoriano, pero incorporan músicas y textos nuevos. Además muestran recursos ornamentales, polifónicos y poéticos originales, que son un fiel reflejo de las inquietudes presentes en el siglo XII. El tema mariano es una manifestación clara de esta nueva sensibilidad que también se puede advertir en el gesto dulce que aparece entonces en algunas imágenes de la Virgen y que expresa un lirismo antes desconocido. El Ensemble Venance Fortunat, que dirige Anne-Marie Deschamps, propone unas interpretaciones verosímiles y, tal vez remediando el espíritu de la época, un poco atrevidas. El conjunto está formado por dos cuartetos vocales independientes, uno de señoras y otro de caballeros, que se alternan en los cánticos, e incluso en determinados versículos. Este efecto otorga un colorido tímbrico especial y obviamente moderno a sus interpretaciones. También cuidan con especial atención el empleo de unas tesituras u otras (sopranos, mezzo, tenores y barítonos) en la alternancia de grupos y solistas. De este modo, esta música tan remota, que suele parecer algo monótona a los oídos profanos, se presenta de forma más variada y entretenida. Los ligeros toques de polifonía primitiva surgen con espontaneidad dentro de un espacio sonoro muy cuidado y sugestivo, casi como una consecuencia natural de la resonancia.

V.P.A.

**JOAN Y JOSEP PLA:** *Sonatas para trio n.ºs 2a, 4, 12, 13, 15, 16 y 29. Barcelona Consort. LA MÀ DE GUIDO LMG 2036. DDD. 72'25". Grabación: Barcelona, IX/1999. Ingeniero: Llorenç Balsach. (P) PN*

El caso de los hermanos Pla, Joan (ca. 1720-1770?) y Josep (1728-1762) es atípico por muchos conceptos. En una época, la del rococó (entre el barroco y el clasicismo, por tanto), en que la península ibérica, salvo rarísimas excepciones como la que ellos mismos constituyen, desaparece del contexto musical internacional, estos dos intérpretes y compositores catalanes consiguieron hacerse un nombre en Europa, especialmente en Inglaterra, con sus obras para amantes de la música doméstica. Seguramente nunca se sabrá cuál de los dos fue el autor del importante catálogo que dejaron entre conciertos para oboe y flauta, dúos, sonatas y sonatas en trío. De éstas se ofrece en este disco una selección de seis cuyas características Josep Dolcet, máximo especialista en la materia, comenta muy instructivamente en la carpetilla. En un rasgo que cabría calificar como de ecologismo musical, junto al detalle de los responsables técnicos y patrocinadores de la grabación, se advierte al público de que la calidad sonora natural de las interpretaciones del Barcelona Consort no ha sido manipulada artificialmente. Forman este conjunto Jordi Colomer (flautas), Jordi Argelaga (oboe y flautas), Jordi Comellas (viola da gamba) y Madrona Elías (clave), que responden con tanta perfección tanto a lo más fácil (la letra) como a lo más difícil (el espíritu) de estas composiciones.

A.B.M.

**PROKOFIEV:** *Cuartetos n.ºs 1 en si menor op. 50 y n.º2 en fa mayor op. 92. Obertura sobre temas judíos op. 34. Cuarteto Coull. Angela Malsbury, clarinete; David Pettit, piano (op. 34). HYPERION Helios CDH 55032. DDD. 56'42". Grabación: Londres, X/1991. Recedición: 1999. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Antony Howell. Distribuidor: Harmonia Mundi. (P) PM*

Los dos cuartetos de Prokofiev no ocupan una posición destacada dentro del repertorio, eclipsados como están por la extraordinaria colección de su compatriota Shostakovich. No dejan de poseer, sin embargo, cierta originalidad en su plasmación del estudio beethoveniano (el primero) o los tenues paralelismos con el folclorismo de Bartók (el segundo). El Coull proporciona unas versiones correctas, suficientes como acercamiento a las obras, pero algo pálidas por lo que respecta a la necesaria indagación estilística de estas dos enigmáticas partituras. Descubrimos una agitación muy idiomática en el Vivace del *Primero*, pero el lento final se comporta de modo más bien digestivo. La sonoridad tiende a ser pastosa, opaca. El lado disonante se hace por demás evidente en el Allegro sostenuto que abre el *Cuarteto n.º2*, cuyo pesimismo Adagio es tal vez lo mejor de la aproximación de los intérpretes, que potencian aquí la dimensión melódica de Prokofiev. La pequeña *Obertura* no plantea tantos problemas interpretativos y recibe una lectura ingenua, irónica y colorista.

**PURCELL:** *The Gresham Autograph*. Libby Cabtree, Rachel Elliot y Deborah York, sopranos. New Chamber Opera Ensemble. Director: Gary Cooper. ASV CDGAU 194. DDD. 67'28". Grabación: Tudeley, VII/1995. Productor: Stephen Coles. Distribuidor: Auvidis. **PN**

El manuscrito conocido como *Autógrafo de Gresham*, un volumen escrito de puño y letra por el propio Purcell, recibe tal nombre por la universidad en el que ha estado depositado durante más de un siglo. El manuscrito en sí es fácil de datar. Comienza con algunas canciones de la ópera *La reina de las badas* (1692) junto con música de otras obras menores escritas ese mismo año. También contiene fragmentos de la *Oda para el día de Santa Cecilia* (1692) y de las *Odas para el cumpleaños de la reina María* de 1693 y 1694. El final incluye dos piezas de Daniel Purcell, el hermano pequeño de Henry, quien fue miembro del Coro de la Capilla Real, organista del Magdalen College en Oxford y compositor estable en el teatro Real de Drury Lane, en Londres. Por último, aparece una obra del relativamente desconocido Ralph Courteville, organista y compositor muy influido por Henry Purcell.

La selección que presenta el conjunto de la Nueva Ópera de Cámara, y que llega a las alacenas de las tiendas con considerable retraso, resulta coherente y bien planificada. Lástima que las voces solistas no sean más bellas, cuando no bastante ingratas en la emisión, como el caso de Deborah York, excesivamente forzada en la zona alta. El conjunto orquestal cumple con solvencia, como su cinematográfico director.

C.V.N.

**REICHA:** *24 Tríos para tres trompas op. 81*. Deutsche Naturhorn Solisten. MDG Scene MDG 605 0864-2. DDD. 66'23". Grabación: V/1998. Productores: Werner Dabringhaus, Reimund Grimm. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Poco se sabe de la vida del compositor checo Antonín Reicha (1770-1836), que tocó todos los géneros y que anduvo errante por esas cortes, como tantos compatriotas suyos. Nos encontramos aquí ante obras de este estricto contemporáneo de Beethoven que rememoran el sabor de las serenatas mozartianas. Son obras para tres trompas naturales, sin pistones, que les suenan deliciosamente a los cinco músicos del Deutsche Naturhorn, que se dividen el trabajo para conseguir un disco muy bello. Nadie pretende que este curioso repertorio sea imprescindible, pero sí se puede asegurar que estas obras tardías (para la vida de Reicha y para el nivel de conciencia sonora de la época, comienzos del XIX) tiene el suficiente encanto y la enorme musicalidad que poseen las obras menores de los grandes maestros. Además, pocas veces escucharán trompas naturales como las de este grupo, que tiene una afinación perfecta (el punto flaco de los instrumentos originales de metal, por razones obvias).

S.M.B.

## INTERESANTE RECUPERACIÓN

Fallecido ahora hace tres años, no está nada mal que se recuerde, con un doble CD a él enteramente dedicado, la figura del compositor, pianista, pedagogo y hombre de radio granadino Antonio Ruiz-Pipó (1934-1997). Y no lo está porque, a pesar de haber continuado siendo un músico español por los cuatro costados, su afinamiento en París desde muy joven ha impedido que sea conocido como su obra merece.

Es evidente que en solo un par de discos es materialmente imposible recoger cuanto de interés salió de su pluma, pero el panorama aquí seleccionado es más que representativo. En el doble aspecto de mostrar el quehacer omnicomprendivo del músico —el sinfónico, puro y concertante; el capital pianístico (no se olvide de que Ruiz-Pipó fue un sobresaliente pianista) y el camerístico—, y de mostrarlo con completa autenticidad traductora. La que, por un lado, se había cuidado, y que estuvo presente en ellos, para los conciertos en los que se estrenaron los ejemplos sinfónicos seleccionados. Por otro, por la no menor atención que se ha prestado a que quienes interpretaran los pianísticos y los de cámara fueran artistas con identificación plena con la estética y el estilo del granadino. Con todo, quizás la recuperación del *Concierto para piano e instrumento de viento*, con el propio Ruiz-Pipó de solista, y la de las *Tablas para guitarra y orquesta*, con Narciso Yepes en esa misión, marquen los puntos del,



en todo caso, gran interés general de estos dos CDs, magníficamente impresos y presentados, además.

L.H.

**RUIZ-PIPO:** *Selección de obras, sinfónicas y de piano y cámara*. Narciso Yepes, Antonio Ruiz-Pipó, Jean-Marc Luisada, Celine Koehl, Clara Borraldi, Ester Pineda, Jöelle Chouraki-Chailou, Eleonore Gratton, Eric Beaufoucher y Dominique Merlet. Sinfónica de Madrid, Sinfónica de RTVE. Filarmonistas de Chateauroux. Directores: Ernest Martínez Izquierdo, Janos Kórnics y Odón Alonso. 2CD MANDALA 4961/62. ADD/DDD. 136'. Grabación: las obras sinfónicas del CD 1, en los conciertos en vivo de sus estrenos (1 a 6: 1998. 7 a 9: 1971, en mono, y 10 a 12: 1989) y las obras de piano y cámara del CD 2 en VI-VII/1999. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PM**

**RODRIGO:** *Concierto de Aranjuez. Concierto Andaluz y Concierto Madrigal*. Dale Kavanagh, Dúo Amadeus y Dúo Eden-Stell. Internationale Philharmonie. Director: Horst-Hans Bäcker. HÄNSSLER CD 98.349. DDD. 78'25". Grabación: Hannover, IX/1999. Productor: Joachim Müller. Ingeniera: Ursula Drescher. Distribuidor: EuroGyC. **PN**

Se reúnen en este CD tres de los conciertos guitarrísticos de Joaquín Rodrigo de los que, más de la docena incluidas transcripciones, compuso el músico en conjunto. Y lo primero que debe alegrar de este empeño, que viene a adelantarse en un año a la celebración del primer centenario del nacimiento del músico valenciano, es algo que hemos repetido más de una vez a propósito de este autor y de otros españoles. Siente una alegría y satisfacción muy especiales cuando ve música nuestra atendida en grabaciones discográficas firmadas, de principio a fin —quiero decir desde intérpretes encargados de las traducciones de que se trate, hasta técnicos de toma de sonido, impresión, producción, etc.—, por profesionales extranjeros de garantía.

Este es el caso, me parece, del CD que comento. Porque aunque —he de confesarlo— no he tenido nunca la oportunidad de oír en directo a quienes lo protagonizan en lo interpretativo, sus diversas intervencio-

nes aquí son del todo convincentes. No sé si se alcanzan los últimos aromas sonoros mediterráneos; ni si los acentos españolismos del fraseo guitarrístico de Rodrigo se ofrecen al ciento por ciento, pero los resultados globales alcanzan niveles de aceptabilidad tal, que justifican el alborozo que en primer término suscribo.

L.H.

**ROSSINI:** *Armida*. Cecilia Gasdia, soprano (Armida); Chris Merritt, tenor (Rinaldo); William Matteuzzi, tenor (Goffredo, Carlo); Bruce Ford, tenor (Gernando, Ubaldo); Charles Workman, tenor (Euztazio); Ferruccio Furlanetto, bajo (Idraote, Astarotte). Ambrosian Opera Chorus. I Solisti Veneti. Director: Claudio Scimone. 2 CD ARTS 47327-2. DDD. 153'05". Grabación: 1992. Productor: Salvatore Caruselli. Ingenieros: Bernhard Mahne, Robert Schneider. Distribuidor: Diverdi. **PE**

Arts reedita la única versión de estudio que existe de esta obra rossiniana (anteriormente publicada en el sello Koch), ya que la grabada por Sony en 1993 recoge en vivo una interpretación del Festival de Pésaro. Opera de las más difíciles del compositor porque necesita una auténtica soprano dramática de agilidad y varios teno-

res de amplio registro y estilo impecable. Gasdia no reúne las características de Armida, pero la soprano, en el momento de la grabación, sumaba una rica experiencia rossiniana que unía a una voz plena en ese momento y dúctil, lo cual le permitía ir sorteando trampas y superando dificultades, aprovechando aquellos momentos más proclives al lucimiento de sus cualidades musicales, que son de ley: el aria central, el sensual dúo con Rinaldo, por ejemplo. Los mayores apuros llegan en la diabólica escena final, con estos recitativos intensísimos, donde la cantante ha de echar mano de la astucia, que la ayuda bastante más que los medios a su disposición. En la parte masculina destacan los cuatro tenores, que se reparten los seis previstos en la partitura. Sobresale Chris Merritt, con espectaculares ascensos al agudo contrastando con su centro robusto y oscuro. De cualquier modo, un poco

más de morbidez no le vendría mal para el dúo con Armida antes recordado. Matteuzzi cumple con holgura las dificultades agudas y de agilidad de Goffredo y de Carlo, aunque su voz no resulte demasiado simpática. Workman comenzaba entonces su carrera de tenor rossiniano hoy en la cumbre, anunciando ya, con este Eustazio, las posibilidades para este repertorio. Ford da de nuevo una lección de medios y de disposición, sobre todo cuando se ocupa de Gerlando y de su ardua página *Non soffrirò l'offesa*; además, su voz bien timbrada, ya se sabe, gana en disco, ocultando su peor carencia en vivo, el modesto volumen. Furlanetto pone mucha autoridad y su magnífica voz a los casi episódicos papeles que interpreta. Scimone saca un partido magnífico de su orquesta, desde cualquier ángulo que se le juzgue: sonido, rigurosidad, sentido dramático y acompañamiento. Pese a lo que pese, es la mejor

versión que existe en disco de esta hermosísima obra.

F.F.

**SAINT-GEORGE:** *Conciertos para violín Op. 4 en re mayor; Op. 7, n.º 2 en si bemol mayor; Op. 7 n.º 1 en la mayor; Op. 3, n.º 2 en do mayor.* **Hana Kotková, Hans Liviabella, Anthony Flint y Tamás Major, violines.** **Orquesta de la Suiza Italiana. Director: Pietro Antonini.** **FORLANE 16792. DDD. 72'24". Grabación: Lugano, IX/1998. Productor: Ivan Pastor. Ingeniero: Ulrich Ruscher. Distribuidor: Gaudisc. Ⓟ PN**

No deja de sorprender el filtro que la Historia establece sobre acontecimientos y personalidades. Prácticamente desconocido hoy, Joseph Boullongne, caballero de Saint-George, hijo de un aristócrata francés y una esclava de la isla Guadalupe, nacido la noche de Navidad de 1739, fue uno de los personajes más relevantes de la sociedad parisina del siglo XVIII. Primer hombre de raza negra en ser iniciado en los secretos de la masonería francesa, reconocido como jinete y espadachín inigualable, recibió clases de violín y composición de Jean Marie Leclair y de François Joseph Gossec, enseñanzas que le fueron provechosas pues llegó a ser comparado nada menos que con Tartini. Compuso óperas que no llegaron a triunfar debido a la debilidad de sus libretos, pero sus conciertos para violín se hicieron famosos en toda Europa. Entusiasta revolucionario, fue objeto de una conspiración que le costaría unos meses de cárcel. Falleció en junio de 1799, al poco de regresar de un viaje al Caribe. Los cuatro conciertos que se incluyen en este curioso y revelador disco responden al mismo esquema: dos movimientos extremos de gran vivacidad, donde se establece un diálogo entre orquesta y violín solista en el mejor estilo de la escuela de Mannheim, y un lento central de carácter melancólico, en que el instrumento solista se convierte en protagonista absoluto, relegando a la orquesta al papel de mero acompañante. La agrupación suiza se expresa con un empuje y una redondez notables, y los cuatro solistas aportan buen gusto y variedad en el sonido y los ornamentos, resultando de ello versiones atractivas, que destacan convenientemente los contrastes dinámicos y de carácter, lo que hace muy interesante esta muestra de quien en su tiempo fuera llamado "El Americano" y hoy es (poco) conocido como "El negro de las luces".

P.J.V.

**SCHUBERT:** *Sonatas para piano D. 845 en la menor, D. 575 en si mayor.* **Mitsuko Uchida, piano.** **PHILIPS 462 596-2. DDD. 63'55". Grabación: Viena, VIII/1998. Productor: Erik Smith. Ingeniero: Roger de Schot. Ⓟ PN**

Este nuevo ejemplar de la serie schubertiana de Uchida llega en un momento idóneo, dado que el de la D. 960 y las 3 Piezas D. 946 ha obtenido recientemente

## UN PRECIOSO RECITAL

Rogé culmina con este CD su excelente ciclo dedicado a Satie, paralelo en muchos sentidos al dedicado a Poulenc. Para la música para piano a cuatro manos recibe el concurso de otro excelente pianista, Collard, y juntos acometen el Satie más divertido y provocador, y también el de plena madurez. Comienza el CD con los *Tres fragmentos en forma de pera*. Satie dijo que tenían forma de pera para que no acusaran a su música de carecer de forma. Espléndida respuesta en cuanto a título y en cuanto a propuesta: tres piezas enmarcadas por otras cuatro, siete piezas en total que surgieron a finales de un siglo y principios de otro, un recorrido espiritual que va desde Montmatre a Montparnasse, pasando por los Rosacruz, esto es, el espíritu de las *Gnostiques*, el del cabaret y la sensibilidad de pose medieval. *Parade* fue el gran éxito de Satie, un ballet de Massine, Cocteau, Picasso y él, aquí en reducción a cuatro manos. La provocación y el escándalo acompañaron el estreno en plena guerra. Satie ya es un compositor serio (porque ha estudiado, aunque tarde), pero sigue siendo el cachondo de siempre. O más, en un momento en que la vida parece sonreírle siquiera un poco. *La belle excentrique* (1920), escrita para la bailarina Caryathis, es una obra de cabaret, tres danzas (marcha franco-lunar, vals de "misterioso beso en el ojo" y un can-can grand-mondain) unidas por un animado gran ritornello, y abunda en una coña marinera que no se limita a los títulos. Algo anteriores a la guerra, *Aperçus désagréables* y *En habit de cheval* (Ojeadas desagradables y Vestido de jinete, aunque estas traducciones limitan el guiño del doble sentido) contienen corales y fugas, lo mismo que la única obra para violín y piano de Satie, *Cosas vistas a derecha e izquierda (sin gafas)*, de 1914; el discípulo de la sagrada Schola Cantorum se mofa de las enseñanzas allí recibidas, pero demuestra que ha sido un alumno aplicado. Hay, además, un par de piezas para piano so-



lo de las descubiertas mucho después de su muerte. Rogé y Collard consiguen un precioso recital, lleno de intención pero también de mesura. Esta música menos conocida de Satie merecía una nueva versión fonográfica. Tenemos entendido que las lecturas de Poulenc y Fauré de *Morceaux, Belle, En habit y Aperçus* ya están en CD. Sería cuestión de compararlas. Yo no me atrevo a hacerlo, tengo el LP de estos últimos bastante deteriorado. En fin, el disco concluye con una deliciosa lectura de las tres miniaturas con gafas, con una excelente línea de Chantal Juillet. Un bello homenaje a Satie, con obras nada habituales.

S.M.B.

**SATIE:** *Obras para piano a cuatro manos: 3 morceaux en forme de pot, Parade, La belle excentrique, Aperçus désagréables, En habit de cheval, 3 petites pièces montées.* **Pascal Rogé, Jean-Philippe Collard, pianos.** **Troisième Sarabande, Désespoir agréable, Songe-Creux.** **Pascal Rogé, piano.** *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes).* **Chantal Juillet, violín; Pascal Rogé, piano.** **DECCA 455 401-2. DDD. 63'30". Grabación: Bristol, IX-X/1996. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: Philip Siney. Ⓟ PN**

el premio Cannes 1999 en la sección correspondiente, lo que indudablemente tendrá su tirón, aunque a quien esto firma, como los lectores recordarán, el citado disco le pareció una notable interpretación aunque excesivamente contenida en algunos aspectos, y discutible en otros (la segunda de las *D. 946*). El presente disco, sin perder del todo esa tendencia de la japonesa a la contención, ofrece un nivel de acierto mayor. Su aproximación se aleja, como viene siendo habitual en la serie, de las profundas reflexiones richerianas, pero en el primer movimiento de la *D. 845* luce, y de qué forma, la belleza de su sonido y un exquisito matiz, siempre al servicio de un cantable elegante y expresivo. Cierto, sigue poniendo el énfasis, incluso el sonoro, en una tímbrica delicada, en una visión en la que nostalgia y delicadeza se funden con singular acierto antes de intentar desentrañar una cierta dosis de drama o desgarrero. Y ni que decir tiene que Uchida luce con generosidad su precisa articulación y hermoso legato a lo largo y ancho del disco. Cuando el compositor demanda cierta energía en el *forte* la japonesa responde con más timidez que, por ejemplo, Zacharias (EMI) o Richter (Olympia, en la *D. 575*), pero este Schubert tiene indudable encanto e indiscutible belleza en momentos como el desarrollo del primer movimiento de la *D. 845* o el Scherzo de la misma obra. Globalmente considerado, creo que el ejemplar que ahora se comenta es más fácil de recomendar que el premiado de la *D. 960*, así que deben caber pocas dudas en situarlo como una opción plausible junto a las citadas y la de Kempff (DG). Grabación estupenda, equilibrada y natural, con la presencia adecuada.

R.O.B.

**SCHUBERT:** *Cuarteto en re mayor D. 94. Cuarteto en si bemol mayor D. 18. Cuarteto en re mayor D. 74. Cuarteto Verdi. HÄNSSLER CD 98.329. DDD. 65'01". Grabación: Colonia, VIII/1998. Productor: Uwe Walter. Ingeniero: Karl-Heinz Stevens. Distribuidor: EuroGyC. (P) PN*  
**SCHUBERT:** *Cuarteto en sol mayor D. 887. Cuarteto en si bemol mayor D. 68. HÄNSSLER CD 98.334. DDD. 63'13". Grabación: Colonia, IX/1998. Productor: Uwe Walter. Ingeniera: Gabriele Albert. Distribuidor: EuroGyC. (P) PN*

La irregular serie de cuartetos schubertianos del Verdi encuentra en estos dos discos algunos buenos momentos en piezas menores como el *D. 94*, a cuyo Allegro inicial dotan de una cierta entidad. El siguiente Andante con moto posee en sus arcos un encanto ingenuo, pero los dos movimientos restantes quedan un tanto anodinos. En el *D. 18* se producen contrastes que acaso fuerzan el texto de la obra, desde la delicadeza un poco cursi del Andante a la fuerza del finale -muy en la línea de la herencia del idioma *Sturm und Drang*-, extremadamente agitado y toda una revalorización de este pasaje. En el Allegro ma non troppo del *Cuarteto D. 74* vuelven a producirse contrastes radicales entre el canto animado del primer te-

## UN BUEN PRIMER PIE

Naxos ha iniciado, según se nos comunica en las carpetas de estos tres discos, una integral de los lieder de Schubert. Casi 700 piezas, número que incluye las distintas versiones de muchas de ellas -algunas sólo cambian en la tonalidad o en una parte de compás- o los varios fragmentos no terminados, en algún caso completados por el reverendo Reinhard van Hoorickx, un tenaz investigador schubertiano. No está mal esta nueva iniciativa, a la que se dará cima en 2005, y que se viene a unir a la de Hyperion, por estas fechas prácticamente finiquitada. Si en ésta el artífice, coordinador, programador, pianista y profundo comentarista, ha sido Graham Johnson, en la que ahora saludamos y que nace ya con una clara ventaja, el precio módico, los directores de todo el cotarro son los pianistas Stefan Laux y Ulrich Eisenlohr, que, por lo escuchado, muestran excelentes cualidades musicales.

La colección arranca con dos de los grandes ciclos, *Viaje de invierno* y *Canto del cisne*, y con una selección de lieder sobre textos de Goethe. Se han elegido -suponemos que habrá más en el futuro- tres jóvenes voces baritoneales alemanas, todavía no muy conocidas pero que sin duda reúnen una buena suma de atributos para mantener una carrera en ascensión. En particular Roman Trekel, que ya se ha dejado ver en Salzburgo y otras primeras plazas y ha intervenido a las órdenes de directores de prestigio. Es un baritono lírico -como los otros dos-, de timbre no bello pero dotado de buen metal, con un leve vibrato y una excelente organización fonadora: graves apoyados, centro en su sitio, agudos bien proyectados sin perder esmalte ni rotundidad, aunque de consistencia más bien atenuada -escúchese el bien colocado *fa sostenido* de *Im Dorfe* (nº 17)-. Canta afinadamente y sabe matizar y dar a cada canción -de una serie tan variada como es la de *Winterreise D. 911*- lo suyo, sin énfasis excesivos ni laxitudes que no vienen a cuento, con una expresividad diríase que natural. Es hábil en el manejo del contraste dinámico, como demuestra en dos canciones consecutivas -*Rast* y *Frühlingstraum*-, y certero en los ataques. Una interpretación bien medida, inteligente, cuidada y convincente que se coloca en buen -no en primerísima línea- lugar entre las mejores (Hüsch, Hotter, Dieskau, Souza, Prey, Goerne...). Eisenlohr acompaña con precisión antes que con sutiles calidades poéticas.

Michael Volle posee una voz más oscura, más ancha, más recia, pero también menos mórbida, menos extensa y menos igual. Su canto es algo más bronco, no entraña la riqueza de matices que podría pedirse a una interpretación de unas canciones tan extraordinarias como las escritas sobre textos de Heine. El doble en primer lugar, donde anda falto de concentración. Por otra parte, aunque su timbre no es desagradable, todo lo contrario incluso, queda perjudicado en la franja superior por una evidente cortedad; ahí



el instrumento se hace más gris, tirante y, en ocasiones, calante. La última pieza de Rellstab, *Abschied* (nº 10), queda un poco plana de intención, bien que esté correctamente expuesta, con una animada prestación de Eisenlohr. El compacto se completa inteligentemente con otros tres lieder del poeta citado en último término, uno de ellos el raro *Auf dem Strom D. 943*, el único en la producción schubertiana, con *Der Hirt auf dem Felsen D. 965*, que emplea un clarinete, en incorporar otro instrumento además del piano, en este caso una trompa.

Cierra esta triple edición el también baritono Ulf Bästlein, el más lírico y el más descolorido de los tres, de timbre muy opaco y de muy estrecha extensión, aunque el cantante, muy diestro, echa mano sin rebozo, unas veces con justificación y otras sin ella, de un fácil *falsete* que aplica un poco a todo. Resulta en ocasiones demasiado melifluido, etéreo y manierista; como en la popular y sanata *Heidenröslein D. 257*, que pide mayor *fachenda* y naturalidad, más brillo tímbrico. Sus limitaciones se aprecian sobre todo en los grandes lieder como *Ganymed D. 544* o *Prometheus D. 674*.

Muy musical el pianista, Stefan Laux, que no parece tener la claridad de dicción de Eisenlohr.

A.R.

**SCHUBERT:** *Lieder, Vol. I: Winterreise D. 911. Roman Trekel, baritono; Ulrich Eisenlohr, piano. NAXOS 8.554471. 75'24". Grabación: Berlín, X/1998. Productor e ingeniero: SFB. Distribuidor: Ferysa. (P) PE*

**SCHUBERT:** *Lieder, Vol. II: Schwangersang D. 957, tres lieder Rellstab. Michael Volle, baritono; Ulrich Eisenlohr, piano. NAXOS 8.554663. 68'22". Grabación: Backnang, I/1999. Productor e ingeniero: Johannes Müller. Distribuidor: Ferysa. (P) PE*

**SCHUBERT:** *Lieder, Vol. III: 24 lieder sobre textos de Goethe. Ulf Bästlein, baritono; Stefan Laux, piano. NAXOS 8.554665. 68'22". Grabación: Backnang, IV/1999. Productora e ingeniera: Pauline Heisler. Distribuidor: Ferysa. (P) PE*

ma y el amenazante segundo. El dramático finale le da cuerpo y consistencia al movimiento. El segundo disco contiene una obra maestra absoluta, el *Cuarteto D. 887* que los componentes del Verdi ofrecen por medio de una visión trágica más bien contenida. Sus instrumentos aparecen fundidos en un todo simbólicamente orquestal. La tensión no acaba de cuajar (primer Allegro) y las novedades de escritura (el uso dramático de los trémolos, por ejemplo) quedan un poco suavizadas. La introspección es mínima en el Andante y el último tiempo sufre algunas imperfecciones técnicas de ejecución. El *Cuarteto D. 68* es dicho con corrección pero no deja de ser una página muy menor frente a su compañera.

E.M.M.

**SCHUMANN:** *Adagio y allegro, op. 70. Piezas de fantasía, op. 73. Cinco piezas en estilo popular, op. 102.* **SCHUBERT:** *Sonata "Arpeggione" en la menor, D. 821.* **Carlos Dourthé, violonchelo; Miklos Schön, piano. CALLIOPE CAL 9266. DDD. 62'28". Grabación: Rueil-Malmaison, IV/1999. Productora: Nadia Cauvin. Ingeniero: Igor Kirkwood. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓟ PN**

El chileno Carlos Dourthé, primer violonchelo supersolista (¿) de la Orquesta Nacional de París según se nos informa en la carpetilla, y el parisino de origen húngaro Miklos Schön componen un precioso programa Schumann-Schubert y lo tocan con verdadero entusiasmo sobre la base de unas impecables técnicas respectivas y una sólida compenetración. Su Schumann resulta admirable tanto por el fuego emocional que efectivamente se siente en la tercera de las *Fantasiestücke* como por el intimismo subyugante del *Lentement del Op. 102*. En la siguiente pieza, la claridad con que nos llegan las dobles cuerdas del violonchelo es insuperable y en general el color sonoro es noble y caroso sin pizca de grasa. La *Arpeggione*, en cambio, empieza con una cierta timidez de tono que no complacerá a todos y en la primer escalada al registro agudo se pierde algo de redondez en el timbre. Al Adagio le sobra azúcar y en el final el fraseo vuelve a pecar de melifluido en el arranque para únicamente animarse después. Es curioso que, aunque con diferencias de minutado absolutamente insignificantes, Yo-Yo Ma y Emanuel Ax consiguen explorar todos los recovecos de esta genial pieza sin pérdida de coherencia y con una ejecución de brillantez deslumbrante (vid. SCHERZO nº 104). Las que no presentan ninguna desigualdad son las tomas de sonido, siempre excelentes.

A.B.M.

**SCHUMANN:** *Liederkreis op. 24. Belsazar op. 57. Romanzen und Balladen opp. 45, 49, 53, 64.* **Nathalie Stutzmann, contralto; Iger Södergren, piano. RCA 09026 68900 2. DDD. 65'53". Grabación: Munich, V/1997. Productor e ingeniero: Siegbert Ernst. Distribuidor: BMG. Ⓟ PN**

La reciente visita de Nathalie Stutzmann, que cantó en diciembre en el Teatro de La Zarzuela, no sólo significó un recital extraordinario, sino que también puso en evidencia las limitaciones de la crítica diaria. Esa que no sabe comprender más que lo trillado y lo manido. Una voz y una intérprete como Stutzmann les puso nerviosos. No hubo malas críticas, hubo autorretratos de críticos, como pasa a menudo. Lástima, la crítica tenía que ser un cometido respetable.

El Schumann de Stutzmann roza la perfección, y puede gustar o no, pero no es más discutible que otras lecturas. Sólo que ésta es original, distinta, en potencia de voz, en timbre, en capacidad de envolver dramáticamente cada canción y, además, cada ciclo. Se dan por sabidas la capacidad de fraseo, el gusto poético, la capacidad dramática. Stutzmann es actriz, pero su voz rotunda y poderosa altera demasiado una tradición bien asentada como para que nos deje indiferentes. Estas cuatro series de *Romanzas y baladas y ese hermoso op. 24* demuestran que esto es otra cosa, y aunque comprendamos a quienes prefieran la ausencia de ambigüedades de los cantantes tradicionales, alabaremos el gusto de quienes no se asusten por la inquietante propuesta tímbrica y espiritual de Nathalie Stutzmann, que culmina su Schumann, pronto a terminarse, con este CD espléndido. Atención a ese *Belsazar*, ese banquete de Baltasar heiniano de acentos ominosos. Esta voz es un alma, y no un alma en pena, sino portadora de sonidos en muchos sentidos inéditos. No es obligatorio atreverse con este Schumann, pero sí provocador, y hasta arriesgado. Como siempre desde hace años, Inger Södergren acompaña a la perfección a la gran cantante francesa.

S.M.B.

**SENFL:** *Cancones alemanas. Carmina. Weser Renaissance Bremen. Director: Manfred Cordes. CPO 999 648-2. Grabación: Bremen, VI/1998. Productor: Burkhardt Schmilgun. Ingeniero: Dietram Köster. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN*

Este compacto rinde justicia a parte de la obra de Senfl (1486-1543), músico que sirvió en la corte del emperador Maximiliano hasta que Carlos V se llevó la capilla imperial a España, y luego se afincó en la capital de Baviera, Munich. Dejó una generosa serie de canciones profanas y liturgias, en las cuales se deja ver la poderosa influencia de la polifonía flamenca, a su vez vecina de la francesa de Borgoña, arraigada finalmente en tierras alemanas.

En el menú presentado se mezclan textos tudescos y latinos, de difícil precisión en cuanto a su autoría, y que fueron escritos para voces con acompañamientos instrumentales que variaban según las disponibilidades de cada caso y que aquí son retocados según conveniencias de las distintas obras.

La melodía es protagonista, a veces a solo, a veces acolchada con sabias superposiciones de tesituras, con la del tenor co-

mo protagonista. Las improvisaciones de acompañamiento han sido distribuidas con fina sabiduría y revelan un trabajo de reconstrucción muy inteligente. Ritmos bailables, serenas meditaciones, cantos de estricta firmeza, mezclan sus propuestas y reconstruyen una atmósfera de época, de austera cortesía y matices propios de un arte nobiliario con las costuras bien puestas y los detalles de gusto depurado, sin desmentir, en ocasiones, el origen popular de las formas.

La ejecución de Cordes y sus huestes muestra a un especialista que alterna la vocalidad arcaica con la sensibilidad de nuestros días, consiguiendo efectos muy depurados, de exquisita musicalidad y que permiten imaginar la atmósfera renacentista que exige este viaje a las cortes del humanismo germánico.

B.M.

**SHEBALIN:** *Cuartetos de cuerda n.ºs 1-3. Cuarteto Krasni. OLYMPIA OCD 663. DDD. 79'11". Grabación: San Petersburgo, III-V/1999. Productora: Katerina Korableva. Ingeniero: Victor Dinov. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN*

Sabemos que en el cuarto donde trabajaba Shostakovich había tres retratos de compositores que dicen bastante de sus afectos: Mahler, Musorgski y Shebalin. No vamos a justificar la presencia de los dos primeros pero por el desconocimiento en que se halla el tercero y por protagonizar el compacto que nos ocupa, merece un comentario. Siberiano nacido en 1902, fue discípulo de Miaskovski. Como su maestro, sufrió las iras del aparato estalinista, y su música, pretendidamente formalista y contraria a las esencias del mal llamado realismo socialista, fue apartada de la escena artística soviética como él mismo. Probablemente por eso gozó de las simpatías de Shostakovich, pero resulta que además Shebalin era un compositor de interés, un artista de pies a cabeza que dominaba su oficio de un modo admirable. La estética de su juvenil *op. 2* acusa las influencias del romanticismo ruso y su admiración por la música francesa del momento. Y a partir de ese origen va desarrollando su actitud creativa que, a la vista de sus *op. 19* y *op. 28*, guarda no pocos puntos en común con dos de los compositores que, en mayor o menor medida, sufrieron lo que él: Shostakovich y Prokofiev. La música de este melodista nato e inspirado es encantadora y esperamos que este primer volumen de sus cuartetos no se quede aquí. Estas obras se estrenan en la discografía de la mano de una excelente agrupación que graba por primera vez, el Cuarteto Krasni, cuatro jóvenes músicos que, al menos en conjunto, afrontan la interpretación de estas obras primorosamente escritas, con seguridad y madurez. Naturalmente no se trata de un compositor equiparable a Mahler ni a Musorgski como tampoco puede compararse con Shostakovich, aun así estamos ante un grato descubrimiento.

J.P.

**SHOSTAKOVICH:** *Concierto n.º 1 en do menor para piano, trompeta y orquesta, op. 35. Concierto n.º 2 para piano y orquesta, op. 102. Thomas Stevens, trompeta; Yefim Bronfman, piano. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Esa-Pekka Salonen. Quinteto para piano y cuerdas en sol menor, op. 57. Yefim Bronfman, piano. Cuarteto Juilliard. SONY SK 60677. DDD. 72'26". Grabaciones: Los Angeles y Tanglewood, 1988-1999. Productor: Gary Schultz. In-*

geniero: Charles Harbutt.  PN


Veinticuatro años separan los dos conciertos para piano de Dimitri Shostakovich. El *Primero* (1933) es obra todavía juvenil, que recoge la influencia de Sergei Prokofiev, con su carácter entre jugueteo y agresivo, su vitalidad, su punto de ironía atemperada por la gracia expresiva. El *Segundo* (1957) está escrito para su hijo Maxim. Su inicio nos remite al *Primero*, mientras el Andante se centra en una melodía expansiva y el final puede parecer un ejercicio técnico disfrazado de *molto perpetuo* o viceversa. No se trata en ningún caso de dos obras maestras pero sí de dos muestras del Shostakovich más relajado, del menos tocado por el lado oscuro de la realidad. Es música afirmativa, vital, hasta se diría que gozosa. La interpretación de Yefim Bronfman es impecable por mecanismo y por dicción pero también por lo bien que el pianista de Tashkent comprende el mundo que sugieren. Lo mismo cabe decir del medido y a la vez entusiasta acompañamiento de Salonen. Firman los dos una de las referencias de ambas obras. El *Quinteto* es de 1940 y un poco el gozne entre las *Sinfonías Sexta y Séptima*. Intenso y poderoso desde su arranque engañosamente neoclásico hasta el contenido final, pasando por la hondura de los tiempos lentos, esta vez sí estamos ante una obra de gran aliento. Lástima que al buen trabajo de Bronfman se una un Cuarteto Juilliard rutinario, de seco sonido y estreñido canto -el principio de la Fuga es un ejemplo- que no saca partido en ningún momento a lo que tiene entre manos. Una pena, pues, sin este fiasco, el disco hubiera resultado excepcional.

L.S.

**SIBELIUS:** *Obras completas de juventud para violín y piano, vol. I. Jaakko Kuusisto, violín; Folke Gräsbeck, piano. BIS CD-1022. DDD. 77'34". Grabación: Danderyd, III/1999. Productor e ingeniero: Ulf Schneider. Distribuidor: Diverdi.  PN*

El volumen 46 de la magna edición que BIS dedica a la obra completa de Jean Sibelius inicia la grabación completa de sus composiciones de juventud para violín y piano, y está integrada por partituras, según se sabe, nunca hasta hoy -exactamente hasta que sus intérpretes en este disco las dieran a conocer en un recital en Järvenpää el 28 de septiembre de 1999- interpretadas y no editadas jamás. La mayoría de ellas, incluso, carece de título. Encontraremos algunas de cierta ambición, como


## UN ROMPECABEZAS APASIONANTE

 En su afán por no dejar sin grabar ni un átomo de la música escrita por Sibelius, la casa sueca BIS mata esta vez dos pájaros de un tiro. Por una parte nos ofrece una versión sensacional de la *Suite Lemminkäinen* y, por otro, nos permite comparar las redacciones definitivas con las originales, que se graban, además, por vez primera. Recordemos que el autor redactaría las definitivas en dos periodos: 1900 para *El cisne de Tuonela* y *El regreso de Lemminkäinen* y 1939 para las otras dos piezas de la *Suite*, con un final, digamos intermedio, para *El regreso...* escrito en 1897. En 1947 Sibelius sugirió que sería preferible invertir el orden original de los dos episodios intermedios, colocando *El cisne de Tuonela* -cuyas versiones de 1893 como preludio de la ópera, nunca concluida, *La construcción del barco*, y 1896 se han perdido- en segundo lugar y *Lemminkäinen en Tuonela* en tercero, lo que da al ciclo una estructura más decididamente sinfónica. El final primitivo de *Lemminkäinen en Tuonela* es algo menos dramático que el conocido, en el que Sibelius reduce el trémolo de las cuerdas pero añade el crescendo del bombo. Las diferencias entre la versión original y la definitiva de *Lemminkäinen* y *las muchachas de la isla* son numerosas pero poco significativas, leves cambios en los tempi -más rápidos en el original- y en la orquestación para dejar una partitura menos áspera en lo sonoro, más unitaria y mejor trabada que la original. En *El retorno de Lemminkäinen* los cambios son más sustanciales, pues la versión original dura el doble que la definitiva al incluir pasajes que desaparecerán luego y otros cuya repetición será suprimida. Los finales son distintos, más modesto en lo sonoro el original, precedido de una fanfarria de los trombones que luego pasaría a la canción para coro de hombres y orquesta *Una canción para Lemminkäinen*, y escuchándose el de la versión de 1900 en el primer episodio de la 1896. En suma, todo un apasionante rompecabezas que hará las delicias de los amantes de la música de Sibelius en su indagación de lo que quedó y lo que se fue. Por lo que respecta a la versión que de la definitiva *Suite Lemminkäinen* nos ofrecen Vänskä y la Sinfónica de Lahti hay que decir que está a la altura del empeño musicológico que hace de



este disco un trabajo excepcional. La mezcla de sabor épico y lírico, el clima preciso de cada episodio -magnífica la evocación veladamente lúgubre de *El cisne de Tuonela* o el arranque sobrecogedor de *Lemminkäinen en Tuonela*, dos apelaciones al territorio de la muerte- vuelven a poner de manifiesto la afinidad de orquesta y director con una música de la que, no olvidemos, han dado ya lecciones magistrales y recuperado joyas escondidas. Vänskä sabe narrar y emocionar, poner en pie este ciclo tan unitario con el mismo carácter fundacional que guió la mano que, tan tardíamente, diera a Finlandia su epopeya escrita con el *Kalevala*. Un gran disco que sitúa esta versión de las *Cuatro leyendas* a la altura de las más grandes: Ormandy (EMI) entre los clásicos, Paavo Järvi (Virgin) entre los modernos y Okko Kamu (DG) en medio. A la espera, eso sí, de que Diverdi importe una lectura que, según todos los indicios, habría de sumarse a estas: la de Leif Segerstam (Ondine).

L.S.

**SIBELIUS:** *Suite Lemminkäinen, op. 22 (Cuatro leyendas del Kalevala). Lemminkäinen y las doncellas de la isla (versión de 1896). El regreso de Lemminkäinen (versión de 1896 y final de 1897). Fragmento de Lemminkäinen en Tuonela (versión de 1896). Orquesta Sinfónica de Lahti. Director: Osmo Vänskä. BIS CD-1015. DDD. 79'27". Grabación: Lahti, I/1999. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi.  PN*

paña muy bien el pianista Folke Gräsbeck, autor, además, de las completísimas notas al programa.

L.S.

**SIBELIUS:** *Concierto para violín y orquesta en re menor, op. 47. GOLDMARK:* *Concierto para violín y orquesta en la menor, op. 28. Joshua Bell, violín. Orquesta Filarmónica de Los Angeles. Director: Esa-Pekka Salonen. SONY SK 65949. DDD. 65'35". Grabación: Los Angeles,*



V/1999. Productor: Thomas Frost. Ingeniero: Rob Rapley. Ⓢ PN

Joshua Bell ya tiene treinta y dos años. Es decir, y si todo ha ido como Dios manda, el niño prodigio ha dado paso al joven artista en el camino de la madurez. Y en efecto, a tenor de lo escuchado en este disco, así ha sido. Parece que el peligro del rito de paso ha sido felizmente conjurado y donde siempre hubo técnica también hay ideas. Bell se toma muy en serio el *Concierto* de Sibelius, como consciente de que es pieza básica del repertorio y que lo que se graba permanece. Así es que, con la base de ese concepto de obra honda, se esfuerza en profundizar en lo expresivo por la vía de una cuidadosa consideración del detalle. Es la suya una lectura a seguir cuidadosamente, pues aquí y allá sorprende con algún acento, un guiño, un gesto cómplice que subrayan en el primer movimiento su tendencia confesada a una deriva claramente romántica de la pieza que acaba por manifestarse en el *Adagio* di molto. La querencia a lo analítico, el comedimiento sentimental y la técnica implacable de Salonen embridan la pasión y se echa de menos un poquito más de fulgor por ese lado que, aunque se cumpla en el tercer tiempo, le habría venido bien al deseo expansivo del solista. Muy buena versión, aunque por ese punto de sobriedad no alcance a las más grandes, estas dos por ejemplo: Oistrakh-Rozhdestvenski (Melodia) y Mutter-Previn (DG). Acompaña al de Si-

belius el concierto del húngaro Karl Goldmark, estrenado en 1877 y deudor, sobre todo, de Mendelssohn. Su lenguaje no es demasiado personal -un poco como el de Spohr o Bruch, a quienes también evoca-, pero la pieza está bien resuelta, con su rapsódico primer movimiento, su solemne *Andante* y su jubiloso final casi danzante. No es música demasiado trascendente pero tampoco merece el olvido casi total en que andaba sumido. Bell esta espléndido, afirmativo, opulento, pimpante y Salonen le sigue con estupendo humor y clara complicidad, como si aquí ya diera un poco lo mismo divertirse sin disimulo. Los dos se colocan, con su magnífico trabajo, a la cabeza de una discografía dominada habitualmente por versiones como las de Hu-Schwarz (Delos) o Perlman-Previn (EMI).

L.S.

**SIBELIUS:** *Marcha académica. Cantata para la ceremonia de graduación. Andante festivo. Cantata de la coronación. Finlandia, op. 26, n.º 7. Soile Isokoski, soprano; Jaakko Kortekangas, barítono. Coro Filarmónico de Finlandia. Orquesta Filarmónica de Helsinki. Director: Leif Segerstam. ONDINE ODE 936-2. DDD. 58'46". Grabaciones: Helsinki, 1994-1999. Productor: Seppo Siirala. Ingeniero: Eno Mäcmetts. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

## ORIGINAL BARROCO

El compositor y maestro de capilla Gottfried Heinrich Stölzel nació en Grünstädte, en Sajonia, el 13 de enero de 1690; después de estudiar teología en Leipzig, fue discípulo en esa misma ciudad del compositor Melchior Hoffman, y tras desempeñar distintas funciones musicales en Breslau, Praga y Gera entre otras ciudades, se asentará en Gotha, donde va a ejercer como maestro de capilla durante cerca de 30 años, y donde fallece el 27 de noviembre de 1749. La verdad es que la mayor parte de los frutos de su intensa actividad como compositor se han perdido por diversas circunstancias, aunque en el año 1870 y de forma accidental, el organista de la corte (Frankenberger) descubrió en Sondershausen varias partituras, destacando entre ellas un buen número de cantatas religiosas.

En este disco se ofrece el *Oratorio de Navidad*, un ciclo integrado por 5 cantatas, que no sigue estrictamente el texto evangélico y que se estrenó entre el día de Nochebuena de 1736 y el de la Epifanía de 1737 en la capilla del palacio de Sondershausen; reflejan un estilo original, que busca la concordancia texto-música, barroco en su escritura, exuberante y muy atractivo en las melodías, de indiscutible personalidad y con un tratamiento de las voces exquisito.

La versión es magnífica en todos sus aspectos; colorista, variada, rica en orna-



mentaciones y contrastes, tanto en la parte vocal (altísimo nivel en los cuatro cantantes, en su faceta solista y en la de coro) como en la instrumental, con un conjunto de sonoridad transparente y de un empaste casi perfecto.

D.A.V.

**STÖLZEL:** *Oratorio de Navidad (Cantatas 1-5). Britta Schwarz, mezzosoprano; Henning Voss, contralto; Jan Kabow, tenor; Klaus Mertens, bajo. Weimarer Barockensemble. Director: Ludger Rémy. CPO 999 668-2. DDD. 57'54". Grabación: Weimar, V/1999. Productores: Burkhard Schmilgun y Thomas Baust. Ingeniero: Matthias Stolte. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

Este disco reúne un puñado de obras de circunstancias escritas por Sibelius entre 1896 y 1922, dos de las cuales -la *Cantata para la ceremonia de graduación* (1894) y la *Cantata de la coronación* (1896) reciben por vez primera los honores de la grabación fonográfica. La *Cantata para la ceremonia de graduación* fue un encargo de la Universidad de Helsinki para la ocasión que su título indica, y constaba de tres partes de las que se han conservado las dos que aquí se ofrecen. Es música de aliento moderadamente pomposo y que poco aporta al conocimiento del Sibelius algo más que esencial, reconocible en sus datos más personales en el acompañamiento a la primera intervención del barítono. Algo parecido ocurre con la *Cantata de la coronación*, en honor del entonces zar de todas las Rusias y gran duque de Finlandia Nicolás II. El texto incluye su carga de profundidad recordándole al zar que su mejor recompensa sería la felicidad del pueblo, lo que no ocurriría en los siguientes años de opresiva rusificación. La *Marcha académica* procede también de la Universidad de Helsinki y es obra breve y no menos circunstancial en su factura. El más conocido *Andante festivo* fue escrito en 1922, originalmente para cuarteto de cuerdas, con ocasión del 25 aniversario de las fábricas de Sänätsalo, y arreglado para orquesta de cuerdas hacia 1930. *Finlandia*, como es sabido, procede de la música compuesta para las Celebraciones de la Prensa de 1899 y ha llegado a ser una de las partituras más conocidas de su autor. En resumen, y salvo *Finlandia* y el *Andante festivo*, obras desconocidas que ofrecen un interés muy limitado en la ampliación del conocimiento de la obra de su autor y que, por eso, quedan reservadas en forma de disco -y a pesar de la excelente prestación de sus intérpretes- a los muy interesados en Sibelius.

L.S.

**STRAUSS:** *Sinfonía doméstica, op. 53. Don Juan, op. 20. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Vladimir Ashkenazi. ONDINE ODE 943-2. DDD. 59'28". Grabación: Praga, IV/1997. Productor e Ingeniero: Tomoyoshi Ezaki. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

Una vez más, y van... nos encontramos con uno de esos discos cuyo sentido, tanto artístico como de mercado, escapa a la lógica más elemental. Reiterando los argumentos de siempre, la afirmación anterior se justifica en varias razones: una de ellas, la ilustre y abundante competencia que presenta este repertorio (Kempe, Krauss, Szell, Kemplerer...); otra, que esa competencia no existe sólo en lo puramente musical, sino también en el precio (precio medio en casi todas); sin embargo, el argumento más poderoso está en la asepsia expresiva y el carácter epidérmico de esta nueva versión, cuya baza fundamental es la suntuosa y opulenta sonoridad de la Filarmónica Checa; se trata de un Strauss enérgico, aguerrido, altisonante, al mismo tiempo que lineal, escasamente matizado y

por momentos brusco. Estas características son por otra parte el estilo más o menos habitual de Ashkenazi en su faceta de director, algo que se ha podido comprobar en alguno de sus conciertos del pasado año en nuestro País con la Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín, en los que incluía la *Sinfonía alpina* del mismo autor.

Un CD en definitiva discreto, caro, poco original, y en consecuencia recomendado casi en exclusiva a incondicionales de Ashkenazi o coleccionistas impenitentes.

D.A.V.

**TELEMANN:** *Fantasías para clave.* John Butt, clave. HARMONIA MUNDI HMU 907176. DDD. 73'58". Grabación: Edimburgo, XII/1998. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel. **PN**

Toda la música del Barroco está llena de referencias a los distintos estilos nacionales, los gustos, como eran entonces conocidos. Una de las formas que tenían los compositores de demostrar su virtuosismo, su conocimiento de la realidad musical circundante, era el poder expresarse de acuerdo con ellos. Telemann fue, sin duda, uno de los grandes virtuosos del Barroco. Prolífico como pocos, recurrió tanto a las formas italianas de la música como a las francesas, como demuestran sus 36 fantasías para clave, divididas en tres grupos de 12, el primero y tercero en estilo italiano, el segundo al gusto francés. Poca suerte discográfica han tenido estas obras para clave. Mientras hay algunas opciones serias para las 12 fantasías de flauta (Barthold Kuijken, Patrick Gallois, incluso Heinz Holliger en transcripción para oboe) y para las 12 de violín (Maya Homburger, Daniel Cuillier, Andrew Manze), que sepamos no había ninguna versión disponible en catálogo de las fantasías clavecinísticas. John Butt nos presenta en este disco una selección de veinte de ellas. Con un mecanismo rutilante, de gran precisión, y exquisito juego de contrastes, el intérprete británico incide en la ligereza de las piezas italianas y tinte de cierto lirismo melancólico las francesas, transmitiendo toda la potencialidad de una música que se desliza ya de forma paulatina, pero imparable, hacia el estilo galante característico del preclasicismo.

P.J.V.

**TELEMANN:** *Oberturas de Darmstadt.* Orquesta de Cámara de Colonia. Director: Helmut Müller-Brühl. NAXOS 8.554244. DDD. 61'23". Grabaciones: Colonia, XI/1997 y II/1998. Productor: Ludwig Rink. Ingeniero: Hans-Martin Renz. Distribuidor: Ferysa. **PE**

La amistad entre Telemann y el oboista de la Corte de Darmstadt Johann Michael Böhm llevó al primero a componer una serie de suites (u oberturas) en las que el oboe fuese el instrumento protagonista. A esta serie la llamó las *Oberturas*

## DEJÉSE LLEVAR...

Hay veces que uno escucha compactos de autores que le son absolutamente desconocidos y entonces, al dejarse llevar sólo por la música y al no hallarse condicionado por opiniones, comentarios o juicios ajenos, va y pasa que el compositor le cae bien a este mortal desde el principio. Pero eso sólo pasa a veces, muy pocas veces... Sí, ya sé, esto es superficial y de una extraordinaria simplicidad (aparte de que en estas ocasiones el gusto, esa categoría tan rechazable por desagradable e inútil, juega malas pasadas), pero usted, hipotético oyente de este compacto, haga la prueba y déjese llevar por esta música agradable, engañosamente simple y admirablemente orquestada (y esto sí que es indiscutible; este señor sabe orquestrar muy bien). ¿Que suena a un Bernstein un poco más suave y con un pie en el minimalismo y en el new-age? ¿que se introduce en ámbitos no estrictamente "clásicos" pareciendo en ocasiones que estamos escuchando música de películas o un musical?... de acuerdo; ¿que con propuestas así no vamos a ninguna parte y que seguimos instalados en la actual autocomplacencia compositiva de autores que escriben música tonal sin abrir nuevos caminos?... también. Sea como sea, y reconociendo su escaso interés, uno sólo puede reconocer (quizá como un pecado venial) que con este



compacto es posible pasar un buen rato... y hasta que después uno es un poco más feliz. Bonito de verdad.

J.P.

**TORKE:** *Libro de proverbios.* Valdi Anderson, soprano; Kurt Ollmann, barítono. Coro de la Radio Holandesa. Orquesta Filarmónica de Holanda. Director: Edo de Waart. *Cuatro proverbios.* Catherine Bott, voz. Argo Band. Director: Michael Torke. DECCA 466 721-2. DDD. 52'11". Grabaciones: Hilversum, IX/1996; Londres, VII/1993. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: Stanley Goodall, John Dunkerley. **PN**

de Darmstadt. Aunque su composición tuvo lugar en Francfort, el propio músico dirigió los estrenos en dicha corte con enorme éxito. En las tres suites caben varios tipos de danzas al uso, como minuetos, gigas o bourrée, junto a otros movimientos de carácter libre con títulos programáticos tales como Español, Arlequinada, Gasconada, Regocijo o Caprichoso. Es en estos últimos donde el compositor aprovecha para dar rienda suelta a su imaginación y poder de síntesis de otros estilos.

Las versiones a cargo de la veterana Orquesta de Cámara de Colonia resaltan esa fusión estilística mediante una perfecta adecuación rítmica y el uso del color orquestal como base. Müller-Brühl, perfecto conocedor de este repertorio, utiliza inteligentemente los recursos que posee, dotándolos de una textura ligera, pero firme. Es un perfecto adepto a la causa de Telemann y lo demuestra en cada compás, al margen de que no sea todo lo perfecto que debiera ser.

C.V.N.

**TURINA:** *Obras para guitarra.* Rafael Andía, guitarra. HARMONIA MUNDI HMC 905246. DDD. 50'59". Grabación: Alfortville, IX/1998. Productores e ingenieros: Kenan Trevien y Carine Jeanton. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

A excepción de *Ráfaga*, las obras para guitarra que conforman este compacto

están dedicadas a Andrés Segovia y todas ellas fueron escritas entre 1923 y 1932, época en la que pocos compositores que no fueran también guitarristas se interesaban por el instrumento... y eran aún menos aquellos que acertaban a escribir con tanta naturalidad para las seis cuerdas como Turina. Así hallamos rasgueados y otras características del toque flamenco que nos hacen ver cómo Turina pensaba en el instrumento al escribir estas obras. También hay aquí transcripciones como el *Tango* o las *Cinco danzas gitanas* (originales para piano) pero éstas resultan plenamente satisfactorias y del todo guitarrísticas, y Rafael Andía ha acudido a los manuscritos originales de Turina que custodiaba Alfredo Morán para interpretar estas obras lo más fielmente posible apartándose de las ediciones impresas. El resultado es un recital verdaderamente espontáneo y nadie diría que Andía es francés, pues parece que estemos ante un auténtico músico flamenco (una muestra más de que el origen geográfico no marca tanto los afectos artísticos y de lo absurdo que es hablar ahora de raíces, idiomatismo y demás conceptos quasi tribales). El sonido recuerda más al de los guitarristas flamencos que al de los clásicos (para entenderlos) pero la intachable técnica de Andía denota su sólida formación a la vez que su vitalidad en el toque nos revela a un músico inquieto y abierto a la música popular que ha generado estas obras. Curioso y además muy bueno.

J.P.

**TURINA:** *Obra completa para piano.* Antonio Soria, piano. 16 CD EDICIONS ALBERT MORALEDA. DDD. Distribuidor: Gaudisc.

**TURINA:** *Obras para piano. Vol. 10.* *Album de viaje, Sanlúcar de Barrameda (Sonata pintoresca), Evocaciones (Tres piezas para piano) y Viaje marítimo.* Antonio Soria, piano. EDICIONS ALBERT MORALEDA 6410. DDD. 63'52". Grabación: I/1999. Distribuidor: Gaudisc. PN

**TURINA:** *Obras para piano. Vol. 11.* *El castillo de Almodóvar, En la zapatería (Piezas cortas para piano), En el cortijo (Impresiones andaluzas), Por las calles de Sevilla (Impresiones para piano) y Contemplación (Tres impresiones para piano).* EDICIONS ALBERT MORALEDA 6411. DDD. 71'10". Grabación: I/1999. Distribuidor: Gaudisc. PN

En los números de SCHERZO correspondientes a los meses de marzo y septiembre de 1998 aparecieron sendos recuadros con las críticas discográficas de los primeros ocho volúmenes—cuatro y cuatro—de este formidable empeño. El *timing* previsto se ha retrasado un poco. Disculpable, y hasta lógico. Pero el propósito—en el que, recordémoslo, colaboran con Ediciones Albert Moraleda, el Archivo Joaquín Turina, Hazen, Sinfo/Radio y la Diputación de Albacete—sigue tan vivo y en niveles de ejecución técnicos y artísticos tan altos como los precedentes. Lo demuestra la aparición de los dos nuevos volúmenes que se detallan en la ficha. Como sucedía en las entregas anteriores, un título general—el de *Viajes* en el volumen 10 y el de *Impresiones* en el 11—resume el contenido de cada uno, en los que se ordena aquel contenido con criterio rigurosamente cronológico. Así, las cuatro obras impresas en el décimo volumen se corresponden con éstas *opera* y fechas: *opus 15* (1915), *opus 24* (1921), *opus 46* (1928) y *opus 49* (1929?). Y las cinco del undécimo con estas otras: *opus 65* (1931), *opus 71* (1932?), *opus 92* (1936-40), *opus 96* (1943) y *opus 99* (1944).

Por lo demás, sólo cumple—y no es poco, ciertamente—repetir alabanzas recogidas en los comentarios aludidos al principio. Antonio Soria pone al servicio de mecánica y técnica sobresalientes. Pero añade más: el esfuerzo—y el logro—por discriminar intenciones, paisajes, caracteres dentro de un panorama que a la vez que es, naturalmente, siempre turiniano, lo es también multicolor y multiforme. Y vuelven a acompañarnos los excelentes comentarios de Jorge de Persia, tan completos, sin caer nunca en la erudición por ella misma; las ilustraciones, tantas de ellas conocidas *ex novo*, y un trabajo ejemplar de técnica grabadora y de impresión.

L.H.

**VAINBERG:** *Sinfonías de cámara n.ºs 1, 3 y 4 opp. 145, 151 y 153.* Orquesta de Cámara Kremlin. Director: Misha Rashlevski. CLAVES CD 50-9811. DDD. 79'08". Grabación: Moscú, XI/1997.

**Productor:** V. Ivanov. **Ingeniero:** V. Schuster. **Distribuidor:** Auvidis. PN

Mieczyslaw o bien Moisei Vainberg, polaco de origen, soviético en virtud de los azares del terrible destino de la Europa de su tiempo, vivió entre 1919 y 1996. Ya hemos señalado el evidente parentesco de su obra con la de Shostakovich en algo más que los puros procedimientos sonoros. En estas mismas páginas hemos dicho que el espíritu de Vainberg es semejante al del autor de *La nariz*, "una expresividad acerada y desoladora, un discurso a menudo chirriante y grotesco, terrorífico y de repente lírico". Pero no se trata de una relación de maestro y discípulo, sino tal vez de una similitud de fuentes. Probablemente, las fuentes del terror de una época indeseable. En este sentido, tanto Shostakovich como Vainberg son continuadores de la obra de Gustav Mahler.

Vainberg huyó de la Polonia invadida por Hitler y de la Polonia invadida por Stalin, se convirtió en soviético, se casó con la hija de un famoso director de escena que fue asesinado por la policía política, y a punto estuvo de morir él mismo. Felizmente, Stalin no fue tan longevo como Franco, y eso le libró. Vainberg fue prolífico, intenso y muy expresivo. Compuso veintidós sinfonías para gran orquesta, fue olvidado varias veces en virtud de la seña oficial, y ahora parece que ha llegado la hora de su consagración. Algo de ello pudo ver en vida todavía, como demuestran los discos de obras suyas que ha editado Olympia. El CD que ahora nos llega nos aporta tres de las cuatro sinfonías de cámara, obras maestras de la década final de su sufrida existencia. Son obras también intensas y expresivas, pero comparadas con las veinte sinfonías que había compuesto antes, y también con las dos últimas, obras prácticamente póstumas, son casi un remanso de paz. Se trata de una especie de paréntesis, contemporáneo de los grandes cambios de la época final del comunismo soviético, y en ellas hay menos fantasmagoría, menos dolor inmediato, más luminosidad, menos subjetivismo. Es el mismo Vainberg, pero con otros procedimientos, el mismo compositor que se basa en motivos judíos, rusos y polacos, que los transforma en secuencias transparentes y sin embargo ricas en referencias y guiños.

Por estas páginas han desfilado discos con sinfonías para gran orquesta, y alguna de las sinfonías de cámara (la *Tercera*, por Fedoseiev, junto con la *Quince* para gran orquesta, Olympia). El CD que comentamos posee una dignidad y un nivel importantes, tanto por las tres magníficas obras que contiene como por las interpretaciones de Rashlevski y esa Orquesta de Cámara del Kremlin fundada precisamente en 1991, el año en que tantas cosas empezaron a cambiar en la vieja URSS. Rashlevski estuvo en los orígenes de la Orquesta de Granada, inmediatamente antes de fundar la del Kremlin. Su gran musicalidad recupera para nosotros unas obras recientes de gran categoría artística. Esperamos algunas más.

S.M.B.

**VERDI:** *Requiem.* Martina Arroyo, soprano; Carol Smith, mezzo; Alexander Young, tenor; Martti Talvela, bajo. Coro N.O.S. Orquesta de la Residencia de La Haya. Director: Willem van Otterloo. CLAVES CD 50-9911. ADD. Grabación: La Haya, XII/1970. Ingeniero: Arie Dubbledam. Distribuidor: Auvidis. PN

El sello suizo Claves ha decidido sacar al mercado una grabación en directo realizada en 1970 en La Haya, sin aportar ningún otro tipo de información en el libreto adjunto. La calidad de sonido es espléndida, al margen de unos cuantos atractivos más. El cuarteto solista es de primera calidad. Martti Talvela despliega sus poderosos medios, mientras que las dos voces femeninas, y en especial Martina Arroyo, componen unas actuaciones justas y precisas, al margen de exhibiciones gratuitas. Por último, Alexander Young pasa ciertos apuros en la zona media, pero resuelve sin más complicaciones. El coro, sin ser el no va más, se contagia de la bonanza vocal del acto y suma una gran actuación.

Willem van Otterloo, al frente de la orquesta de la que fue titular durante 24 años, apuesta por el sentido más dramático de la partitura. Impone un férreo control dinámico, con un juego de contención-liberación que puede llegar a resultar explosivo en el *Dies Irae* o en *Rex Tremendae*. Al mismo tiempo encuentra un clima propicio para el intimismo más sincero del *Recordare* o del *Agnus Dei*. Lástima que el director holandés no sea más refinado, pues en determinados momentos se echa de menos una batuta más exquisita que diseccione los sutiles matices de la obra.

C.V.N.

**VILLA-ROJO:** *El clarinete actual, II y III.* Jesús Villa-Rojo, clarinete; Isidoro P. García, electrónica. 2CD LIM EMEC E-038 y E-039. ADD/DDD. 57'05" y 47'07". Grabación: España, 1977/1999 y VII/1994. Ingeniero: Juan Vinader, Pepe Loches, Álvaro Mata. Distribuidor: Emec. PN

Musicalmente hablando, el nombre de Jesús Villa-Rojo (Brihuega, Guadalajara, 1940) está ya y desde hace muchos años, indisociablemente unido a un instrumento: el clarinete. Éste es su pasión y la puerta a través de la cual penetra una y otra vez en el campo de la investigación sonora. Poseedor de numerosos premios nacionales y extranjeros; destinatario de encargos y becas de numerosas instituciones; autor de libros y escritos teóricos sobre música; compositor para instrumentos solos y titular de un buen catálogo de música de cámara, coral y sinfónica; profesor invitado en universidades españolas y foráneas; director del LIM, Villa-Rojo no cesa en la búsqueda de nuevas sonoridades a partir de los criterios innovadores de Stravinski y de las posibilidades abiertas por la electrónica.

Los dos CD que aquí comentamos son

buena muestra de los caminos abiertos por el compositor; de los sonidos insospechados, de los efectos tal vez imposibles... Y lo hace como creador tenaz y nunca satisfecho del todo pero también como intérprete él mismo. Más asequible el primer CD (sobre la materia sonora y el resultado estético) que el segundo (sobre la entraña técnica), ambos son indudablemente más comprensibles e interesantes para especialistas y oídos acostumbrados a este género que para el escucha medio o no avisado.

J.G.M.

**VIVALDI:** *Conciertos para violín y orquesta op. 4 "La Stravaganza", n.ºs 7-12.* Andrew Watkinson, violín. City of London Sinfonía. Director: Nicholas Kraemer. NAXOS 8.553324. DDD. 45'47". Grabación: Londres, 1995-1996. Productor: Andrew Walton. Ingeniero: Andrew Groves. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE

La segunda y última entrega de esta integral de *La stravaganza* sigue por los mismos derroteros de falta de inspiración que la primera (vid. SCHERZO, n.º 140). Aquí incluso el oyente se lleva sorpresas aún más desagradables cuando se encuentra con caídas de tono tan espectaculares como las que se producen en la línea de Andrew Watkinson durante los movimientos extremos del *Concierto n.º 8* (pistas 4 y 6). Y no se crea que es simplemente una cuestión que afecte a los movimientos rápidos. En realidad, de virtuosismo este intérprete anda bastante bien servido, pero se trata de un virtuosismo estrictamente mecánico, que por lo común genera (y eso en el mejor de los casos) una desagradable sensación de urgencia y enmarañamiento. Y por los lentos se pasa sin un mínimo sentido de unión íntima. En fin, que no se recomienda.

A.B.M.

**VIVES:** *Maruxa.* Ofelia Nieto, Angeles Ottein, Carlo Galeffi, Anibal Vela, Jaime Ferré. Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatre del Liceu. Director: Antoni Capdevilla. *Maruxa: Fragmentos:* Ofelia Nieto, Emilia Iglesias, Inocencio Navarro. Directores: Pasqual Marquina y Concordi Gelabert. 2CD ARIA 1031. ADD. Ⓢ PN

Desde su estreno en 1914, *Maruxa* ha gozado del favor de público y crítica, que ha reconocido la calidad e inspiración de Vives. Su popularidad hizo que en 1930 se hiciera la primera grabación, casi entera de la obra, en la que intervinieron especialistas de alto nivel, algunos de los cuales son hoy en día poco recordados. Ofelia Nieto, que había nacido en 1900, debutó en 1914, precisamente con esta obra, se retiró en 1928 y murió prematuramente en 1931; hizo una importante carrera que la hizo debutar en la Scala, de la mano de Toscanini, en 1926,

acompañada de Aureliano Pertile y Carlo Galeffi. Angeles Ottein también alcanzó merecida fama como soprano ligera. Carlo Galeffi era un gran barítono italiano, que dominaba el repertorio tradicional, pero como era habitual en la época cantaba óperas en otros idiomas, como es el caso de su Pablo, con un castellano muy fluido.

Con estos componentes no es de extrañar el importante nivel de este registro. Ofelia Nieto destaca por la potencia de su voz, y una interpretación que puede parecer distanciada, pero que está llena de detalles. Angeles Ottein capta el espíritu coqueto e irreflexivo de su personaje. Carlo Galeffi da una lección de versatilidad, desde el ímpetu juvenil de la entrada a la maestría con que canta *Aquí n'este sitio, sitio*. Del resto del reparto mencionar la buena voz de Anibal Vela y la corrección de Jaime Ferré, con la Orquesta Sinfónica y Coros del Gran Teatre del Liceu, dirigidos por Antoni Capdevilla, con una interesante versión para la época y los medios.

Un complemento de valor histórico es la selección grabada en 1914-5, fecha inmediatamente posterior al estreno, con algunos cantantes que intervinieron en el mismo, como la propia Ofelia Nieto, donde se ve la visión inicial del personaje, que luego madura más, Emilia Iglesias y Rafael López, que cumplen sus cometidos, con la intervención de Inocencio Navarro, barítono de buena voz y los bajos Enrique Beut y Sr. Miracle.

A.V.

**WOLF-FERRARI:** *Trío para violín, viola y violonchelo en si menor. Dúo para violín y violonchelo en sol menor. Trío para violín, viola y violonchelo en la menor. Introducción y ballet para violín y violonchelo. Trío Alemán de Cuerdas.* CPO 999 624-2. DDD. 66'30". Grabación: Stuttgart X/1997. Productor: Burkhardt Schmilgun. Ingeniero: Bernhard Bauer. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

La obra de Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948) se inscribe con comodidad en la línea germanizante de la música italiana, que sintetiza una sensibilidad romántica tardía con una elocución de obediencia neoclásica. Entonces: lenguaje nítido, armonías sutiles y austeras, conformación recortada, géneros precisos. En estas obras de cámara que datan de fechas alejadas, entre 1894 y 1945, se advierte la persistencia de su estética, a la sombra ilustre de Brahms con un toque de luz mediterránea pasada por las brumas decadentes y señoriales de su querida Venecia. Destacan sus finas atmósferas y una disimulada pero presente vocación melódica, herencia del romanticismo. Las tres primeras son de carácter grave y desarrollo formal estricto. La última es abierta y juguetona; sin duda, un homenaje refinado a las orquestinas de los cafés venecianos, llenos de ecos vieneses y de cuchicheos finiseculares.

La prestación del Trío Alemán es de

primera calidad, por lo exquisito de la sonoridad, la elegancia del canto y el ajuste estilístico, hecho de matices, que las partituras demandan.

B.M.

**WOLPE:** *Zeus und Elida, op. 5a. Schöne Geschichten, op. 5b. Blues-Stimmen aus dem Massengrab-Marsch.* Michael Kraus (Zeus), Franziska Hirtzel (Elida), Hans Aschenbach (Ansager), Harry van der Kamp (Staatsanwalt) (Zeus und Elida). Romain Bischoff, barítono; Hans Aschenbach, tenor; Harry van der Kamp, bajo; Daniel Reuss, narrador. (Schöne Geschichten). Capella Amsterdam. Ebony Band. Director: Werner Herbers. DECCA Entartete Musik 460 001-2. DDD. 58'. Grabación: Hilversum, VI-VII/1997. Productor: Michael Haas. Ingenieros: Simon Eadon y Duncan Mitchell. Ⓢ PN

Dentro de la serie que Decca dedica a la música perseguida en su día por los nazis, le llega el turno a Stefan Wolpe, un "degenerado de degenerados" quien, se dice, influyó en Satie y hasta en el mismísimo Schoenberg. Nacido en Berlín en 1902 de padres judíos, Wolpe se distinguió por defender un socialismo radical que ponía al artista al servicio del pueblo. La filosofía de la Bauhaus y, más tarde, el dadaísmo fueron referencias decisivas que le despertaron un sólido interés en la música popular, sobre todo en el jazz, y en la correspondencia fluida entre las artes.

Tan radical resultaba el expresionismo de sus obras primerizas que el compositor tuvo que disciplinarse voluntariamente para escribir en un lenguaje que pudiese llegar hasta las clases menos cultivadas. Sin embargo, las tres obras que recoge este disco pertenecen a un período creativo inmediatamente anterior a esa cura de humildad popular, y muestran con total crudeza la faceta vitriólica hasta extremos desazonantes de Wolpe. El primer ejemplo se encuentra en *Zeus und Elida*, una ópera corta dividida en 17 partes, que forma una especie de puzzle puntillista, estridente pero oscuro, a modo de boceto atormentado de la vida berlinesa como ejemplo de gran urbe hostil y caótica.

Por su parte, la puesta en escena de *Schöne Geschichten* incluía proyecciones y, por tanto, también encierra un alto componente visual. La obra, integrada por siete historias acuñadas entre el delirio y el humor ácido, ilustra la sagacidad de Wolpe para retratar la realidad de una sociedad que estimaba particularmente enferma. Comparadas con lo escuchado hasta ese momento, las tres piezas cortas que cierran el disco casi se antojan inocentes ejercicios de cromatismo aromatizado con gotas de jazz cabaretero.

La interpretación raya a la altura que es habitual en la serie *Entartete Musik*. El director Werner Herbers saca excelente partido a la Ebony Band, y los cantantes, coro y recitador saben captar el espíritu independiente y comprometido de Stefan Wolpe.

## RECITALES

**LUCIA ALIBERTI. Soprano.** *A portrait. Páginas de Roméo et Juliette, Gianni Schicchi, Tosca, La Wally, La traviata, Lucia di Lammermoor, Norma, Anna Bolena, La viuda alegre, Core 'ngrato, El padrino.* **Nordwestdeutsche Philharmonic. Director: Peter Feranec. RCA 57436. DDD. 55'29". Grabación: Schützenhof Herford, III/1998. Productor: Christoph Held. Ingenieros: Dietrich Wohlfromm, Werner Harbusch. Distribuidor: BMG. Ⓟ PN**

Con el programa aquí reunido, esta soprano siciliana parece querer completar aspectos inéditos de su versatilidad, al incluir páginas tan diferentes como el vals de la Juliette de Gounod, para soprano lírico-ligero, cuyas exigencias resuelve holgadamente, con el *Vissi d'arte* de Tosca, mejor planteado en el plano musical que en el dramático, al lado de una canción napolitana, que suele ser alarde de tenores, dos momentos de la banda sonora de Nino Rota para el filme de Coppola *El padrino*, y una digna incursión en la ópera vienesa. Con tal batiburrillo (al que hay que añadir el disparate de cantar ella sola el *Brindis*

verdiano de *Traviata*), no es de extrañar que los resultados no estén del mismo nivel, ni en su resolución ni en interés. Destacan las partes del primer ochocientos italiano (escena final de *Anna Bolena*, *Costa diva*, con un *Ab bello a me ritorna* excelentemente variado, acercando a Bellini más al barroco que al romanticismo, a lo Sutherland) y la gran escena de la Lucía donizettiana, donde la cantante y la intérprete se lucen, dado que este repertorio constituye las bazas principales en que se ha asentado hasta ahora su carrera. La voz en sus mejores momentos es muy rica y voluminosa, aunque a veces suene algo velado el sonido, y su registro resulta suficiente, con unos sobregados bien en su sitio. Aliberti, por otro lado, explota sus parecidos vocales con la Callas, aunque estos no nos recuerden siempre los mejores rasgos de La Divina.

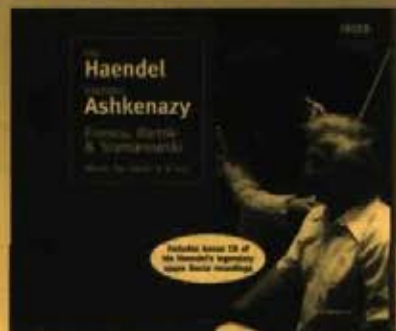
F.F.

**THOMAS BEECHAM. Director. Mozart: Sinfonías n.º 35, "Haffner", n.º 29 y n.º 38, "Praga". Royal Philharmonic. BBC Music Legends BBCL 4027-2. ADD/Mono. Grabaciones: Londres, 1949, 1958. Reprocesamiento: Dirk Lüdermann. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN**

## GRAN DAMA DEL VIOLÍN

Hay que celebrar la publicación de estos dos magníficos discos que Decca ofrece al precio de uno, anunciando el segundo como un extra, y que se trata nada menos que de un CD de una hora y cuarto de duración y con un contenido excepcional en el cual la mayoría de las obras se editan por vez primera en soporte de disco compacto. En él, el virtuosismo, la inagotable gama de recursos expresivos y la belleza de un sonido rico y cálido a la vez de Ida Haendel, ilumina por igual el clasicismo de páginas como la *Sonata op. 30, n.º 3* de Beethoven, los malabarismos del *Zapateado* de Pablo Sarasate o del *Scherzo tarantelle op. 16* de Wieniawski, o cualquiera de los más discutibles arreglos de Kreisler de obras de Albéniz (*Malagueña op. 71, n.º 6*) o de Falla (primera danza de *La vida breve*).

Sin embargo, lo más sorprendente está en el primer disco, donde el dúo Haendel/Ashkenazi logra una compenetración difícil de superar, un intensidad expresiva asombrosa, y para completar la fiesta, consigue que se refleje perfectamente ese auténtico y original idiomatismo (unión ideal del folklore con los procedimientos clásicos) tan presente en estos pentagramas, de un modo directo y sin complejos en Bartók, de forma más encubierta en Enescu. Precisamente el propio Enescu afirmó en su día tras escuchar este concierto a Ida Haendel que ésta "...había captado el espíritu de la obra...". Esta gran dama del violín deja pues en las cuatro obras el sello de su técnica extraordinaria al mismo tiempo que la comprensión profunda de su len-



guaje, perfectamente secundada por un Ashkenazi que muestra aquí sus virtudes de excelente pianista: agilidad, energía, variedad de acentos...

Se trata pues de una propuesta estimulante, original y muy atractiva.

D.A.V.

**IDA HAENDEL. Violinista. Enescu: Sonata para violín y piano n.º 3, op. 25. Szymanowski: Mythes, op. 30. Bartók: Primera Rapsodia. Danzas folklóricas rumanas. Vladimir Ashkenazi, piano. 2 CD DECCA 455 488-2. DDD. 60' 55". (1 CD bonus con grabaciones de Ida Haendel acompañada por varios pianistas. ADD. 75'09". Obras de Achron, Albéniz, Bartók, Beethoven, Brahms, Falla, Kreisler, Sarasate, Schubert, Szymanowski y Wieniawski. Grabaciones: 1940-1947). Grabación: III y VIII/1996. Productor: Andrew Cornell. Ingeniero: Graham Meek y Michael Mailes. Ⓟ PN**

Siempre es un placer toparse de nuevo con Beecham un músico nato y bien-humorado, director más bien atípico, que buscaba, más que la exactitud o el rigor constructivo, la expresión, generalmente por caminos que excluían la crispación o una exposición demasiado dramática. Lo que no quiere decir que sus interpretaciones estuvieran faltas de esa especial tensión que ha de albergar cualquier discurso sonoro. Él lo conseguía por sendas diversas a las surcadas por otros. Lo dicho tiene singular ilustración en la música de Mozart, de la que el baronet era un consumado recreador. Líneas suaves, perfiles redondeados, *tempi* de extrema moderación, acentos que huyen de lo aristado, sutiles matices en el fraseo y una claridad de texturas de particular luminosidad, que no impedía, antes al contrario, que la sonoridad tuviera una densidad muy su generis. De ahí que la escucha sea siempre tan bonancible, aunque ello no suponga que no podamos seguir los cambiantes meandros, con frecuencia cargados de malos presagios, de la música del salzburgués. La relativa precisión de ataques y la irregularidad de algunas líneas de fraseo de la *Praga*, la falta de un mayor contenido dramático de su Adagio inicial, no nos permiten ponerle muchas pegas a la interpretación, dotada de una animación, de una presteza y de una lógica expositiva sensacionales, con muy meditados, bien que en apariencia espontáneos, juegos de acentuación. Es interesante comparar esta jovial y tersa *Haffner*, de agógica mesurada, con la más impetuosa y restallante de Toscanini, de la que se habla un poco más abajo. Delicada y fina resulta la versión de la *n.º 29*-grabada, asimismo con buen sonido, en 1949-, a la que se aplican cuantos cortes en los dos capos. Muy recomendables versiones pues, que no sufren al ser comparadas con otras que de las mismas obras nos dejara el director.

A.R.

**WALTER BERRY. Barítono. Lieder de Mendelssohn, Wolf, Pfitzner y Mahler. Rudolf Buchbinder, piano. ORFEO C 520 991 B. ADD. 67'14". Grabación: Salzburgo, 17-VIII-1979 (en vivo). Ingeniero: Josef Sladko. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PM**

En plena madurez de su carrera (en la fecha del recital había cumplido ya los 50) Walter Berry obtuvo en esta velada del Festival de Salzburgo que ahora ORFEO recupera para el disco, un éxito extraordinario basado sobre todo en el uso inteligente de sus medios vocales y expresivos; sin poseer una voz especialmente bella, aunque con unos recursos técnicos y afinación poco comunes, es la capacidad para matizar, para unir música y palabra en el punto justo que cada canción exige, la virtud más notable del barítono vienés; además, como atestiguan sus numerosas grabaciones, Berry ha sido y es (aún no se ha retirado) un artista que aborda con rigor y brillantez los más diversos estilos y repertorios. Así ocurre en este recital, donde encontramos reflejado todo un mundo de emociones a

flor de piel: llantos, sonrisas, temores, la naturaleza, el tiempo, la pérdida... ideas y música que requieren variedad, sutileza y fundamentalmente sensibilidad por parte del intérprete, cualidades que aquí se hacen más evidentes en las obras de Mahler y Wolf.

No se queda atrás el acompañamiento de Buchbinder, al que se le nota al principio un tanto inseguro, pero que a medida que avanza el concierto se instala en su línea habitual de elegancia y riqueza sonoras.

D.A.V.

**SERGIU CELIBIDACHE. Director.**  
**Berlioz:** *El corsario*. **Debussy:** *El mar*.  
**Shostakovich:** *Sinfonía nº 9*. **Filarmónica de Berlín. TAHRA TAH 290. AAD/Mo-no. Grabación: Berlín, 1947. Reprocesamiento: Charles Eddi. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN**

Recoge este reciente volumen de la serie *El joven Celibidache* la grabación de un concierto de 31 de agosto de 1947 en el famoso Titania Palast de Berlín, en momentos de posguerra cuando el director rumano (35 años a la sazón) ocupaba el puesto de titular de la falange berlinesa tras la temprana muerte de Leon Brochard y con Furtwängler en el dique seco del colaboracionismo. Todo el mundo sabe, porque él mismo se encargó de propagarlo, que Celibidache no fue, según su entender, director de verdad, no descubrió la música en serio, hasta principios o mediados de los cincuenta, cuando empezó a trabajar la fenomenología y a descubrir horizontes no entrevistos y sendas no holladas. Pero el rumano era una artista nato y cualquiera de su interpretaciones, sean las nerviosas, electrizantes y fogosas de su primera época - como las que aquí se ofrecen -, sean las de la etapa intermedia, en la que se daba en algunos casos la mejor síntesis - cuando lo conocimos en España -, sean las místicas y sublimadas de la franja final de su vida, poseían siempre una extraordinaria clase. Y hasta para atestiguarlo este disco, en el que el músico genial planea ya y nos ilustra con una soberana exposición, llena de nervio, de esa nadería que es la obertura de *El corsario*, nos asombra con el juego de matices de que reviste a las estructuras sinfónicas de *La mer* - más tarde, con la Radio de Stuttgart, por ejemplo, ese magisterio para acercarse de manera aún más sutil al impresionismo alcanzará cotas de mayor exquisitez - y nos lleva de la mano en una interpretación de un chispeante humorismo de la *Sinfonía nº 9* de Shostakovich, en la que todo está bien aireado y donde todo fluye con una sana y contagiosa verbosidad. Ya se reconoce aquí el amor por el detalle, el cuidado por el gesto... y la costumbre de gritar en instantes de alta temperatura. La orquesta, claro es, presta su indubitable categoría sonora - con ciertas irregularidades en momentos como el de la entrada de los chelos al unísono en el primer movimiento de Debussy - en un registro que posee, teniendo en cuenta la época, muchas virtudes técnicas.

A.R.

## ANTIGUO ENCANTO

**Georg Friedrich Haendel** compuso sus *Nueve arias alemanas* no como un ciclo, sino de forma aislada entre 1724 y 1727, a partir de una colección de poemas sacros escrita por Barthold Heinrich Brockes, consejero de la ciudad de Hamburgo y seguramente antiguo compañero de estudios de Haendel en la Universidad de Halle. Éste alcanzó en su tiempo una gran reputación por escribir el texto de una *Pasión* a la que pusieron música, entre otros, Keiser, Telemann y el propio Haendel. Los poemas, de una religiosidad un tanto ingenua, hablan de la existencia de Dios en la naturaleza, dentro de un panteísmo muy centroeuropeo. Haendel creó las arias cuando ya vivía en Londres, y pueden considerarse como un relajado remanso frente a las tribulaciones de la ópera italiana. La línea vocal, no obstante, presenta todas las características de las mejores páginas de su autor, pasando de momentos de una brillante ornamentación a otros de un interiorizado lirismo. La soprano alemana Dorothea Röschmann está adquiriendo un merecido prestigio como intérprete de música barroca. La belleza y redondez de su voz, con más cuerpo y armónicos que las habituales en este campo, empleada con el vibrato justo y sin abusar de los sonidos fijos, e incluso la manera de recrear el texto, nos hacen recordar el encanto de las cantantes de la antigua escuela. La técnica es excelente y el dominio del estilo, absoluto. Posee, además, una gran variedad de registros, desde el más exigente virtuosismo al mayor de los embelesos. Los componentes de la Akademie für Alte Musik de Berlín le ofrecen



un adecuado acompañamiento, mostrando su calidad en el diálogo con la voz y en el bellissimo complemento que incluye el disco, dos cuartetos de Georg Philipp Telemann. Un programa bellissimo, que se erige en versión de referencia en la obra de Haendel junto a la de Arleen Auger en Berlin Classics.

R.B.I.

**DOROTHEA RÖSCHMANN. Soprano.** **Haendel:** *9 arias alemanas*. **Telemann:** *Cuarteto en mi menor para flauta, violín, violonchelo y bajo continuo. Cuarteto en sol mayor para flauta, oboe, violín y bajo continuo. Akademie für Alte Musik, Berlín. HARMONIA MUNDI HMC 901689. DDD. 78'40". Grabación: Berlín, XII/1998. Productora: Eberhard Geiger. Ingeniero: Michael Glaser. Ⓟ PN*

**JASCHA HEIFETZ. Violinista. El supremo. Conciertos para violín de Brahms, Chaikovski, Sibelius, Glazunov, Fantasia Escocesa de Bruch, 3 Preludios de Gershwin y Chacona de Bach. Brooks Smith, piano. Varias orquestas y directores. 2 CD RCA 74321 63470 2. ADD. 144'22". Distribuidor: BMG. Ⓟ PM**

Enmarcado en la serie *Artistas del siglo*, esta recopilación del legendario violinista Jascha Heifetz contiene registros que van desde 1955 hasta 1970, es decir, la última etapa como solista. A pesar de la edad, conserva mucha de la asombrosa capacidad técnica que deslumbró al mundo durante cincuenta años. Los *Conciertos* de Sibelius, Glazunov y Chaikovski los había grabado en los años treinta con Beecham - Sibelius - y Barbirolli (EMI) con resultados mucho más arrolladores y perfectos, y que sirven de comparación para apreciar el declive del artista.

Siempre se acusó al violinista lituano de excesiva frialdad a la hora de interpretar, pero en estas grabaciones no merecen tal consideración. Las más representativas en cuanto a calidad global son los conciertos de Brahms y Chaikovski junto a Fritz Reiner (1955 y 1957), por lo que ambos aportan a la literatura de estas dos obras tan editadas e interpretadas. El acompaña-

miento de Walter Hendl en los otros dos no tiene especial significación. En el caso de Sibelius, la ligereza es impropia. La *Fantasia Escocesa* de 1961, al lado de Malcolm Sargent, tampoco es un prodigio de compenetración. El relleno de la Chacona de la *Suite nº 2* de Bach confirma el estado de forma en el que se encontraba en 1970, tres años antes de su definitiva retirada. Por último, la transcripción propia de los *Tres Preludios* de Gershwin es un mero vehículo de lucimiento.

C.V.N.

**MAREK JANOWSKI Y LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE RADIO FRANCE EN CONCIERTO.** **Strauss:** *Sinfonía Alpina*. **Sibelius:** *Sinfonía nº 7*. **Fauré:** *Pelléas et Mélisande op. 80*. **Dutilleux:** *Timbres, Espace, Mouvement*. **Debussy:** *La mer*. **Schumann:** *Sinfonía nº 2*. **Brahms:** *Sinfonía nº 2*. **Bruckner:** *Sinfonía nº 6*. **Wagner:** *Marcha fúnebre de Siegfried de "El crepúsculo de los dioses"*. **4CD LE CHANT DU MONDE INA RADIO FRANCE CMX 378081.84 DDD/ADD. 263'07". Compilación: Londres, X/1998. Productor: Alain Duchemin. Ingenieros: Yves Baudry, Françoise Cordey. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓟ PN**

Dentro de unos meses se despide Marek Janowski de la titularidad de la Orquesta Filarmónica de Radio France, que ha desempeñado durante quince años. Este cuádruple CD es un homenaje, una despedida, un regalo para decir adiós. Si juzgamos por el contenido de estos cuatro discos, la relación entre este director y el conjunto ha sido más que fructífera. Es cierto que se trata de momentos especialmente relevantes, de tomas en vivo de conciertos que han sido seleccionadas cuidadosamente. Incluso se han sacrificado tomas que eran de alta importancia artística sólo por cuestiones de detalle, de esos detalles que no deben aparecer en disco. Pero que se pueda obtener una selección como ésta indica mucho.

Creo que lo más relevante de estos cuatro CD en los que prima lo alemán-austriaco, está presente lo francés y aparece un solitario Sibelius como único "extranjero", es tal vez esa impresionante, inspiradísima, terrible *Sinfonía Alpina*; y ese *Mar* en el que Debussy aparece como algo distinto a lo que nos tienen acostumbrados otros maestros; es un Debussy plenamente horizontal, con el color y la armonía en cierta sordina para que, de una vez por todas, se sepa que Claude de France era un gran melodista, que no gustaba de agotar sus temas, y que prefería inventarlos en lugar de someterlos a desarrollo. Pero ese Sibelius sorprenderá también, por la modernidad de su concepto. Las *Segundas* de Schumann y Brahms indican que estamos ante un maestro plenamente identificado con el repertorio sinfónico romántico, pero su Bruckner indica algo más: que es capaz de juntar el agua y el aceite sin que éste se coloque encima. Janowski, más objetivista que arrebatado, es un director de su tiempo, y ni su biografía ni el temperamento polaco le hacen perder la compostura. Algunos la echarán de menos, y tal vez sería aconsejable que hicieran una comparación con calma; no con los viejos maestros, con los que siempre se sale perdiendo, sino con maestros nuevos, de su edad y rango. Su Wagner, esa breve marcha fúnebre, nos recuerda que Janowski es autor de una importante *Tetralogía* (aunque con Dresde). Los cuatro movimientos de este *Pelléas*, pese a su interés *indudable*, son *acaso lo menos interesante* de esta bella selección. No es el caso de la obra de Dutilleux, que alcanza aquí una interpretación profunda y reveladora; no es vanguardia la música de Dutilleux, pero no es música sencilla, porque su modernidad descansa en una continuidad y un despegarse de la tradición puramente francesa. Janowski se obliga a comprender esta música, tan distinta de su amado repertorio alemán, y lo consigue porque le da otra perspectiva (no otro sentido). Lástima que para estos CD no se dispusiera de alguna buena toma de un Messiaen. Hubiera sido el broche de oro.

S.M.B.

**JESSYE NORMAN, Soprano. Canta a Michel Legrand. Michel Legrand, piano, Ron Carter y Grady Tate. PHILIPS 456 654-2. DDD. 64'23". Grabación: Nueva**

**York, II y XII/1997. Productor: John Patterson. Ingeniero: John Newton.**

Michel Legrand es un músico francés muy conocido a través del cine, desde que allá por los años sesenta se estrenaran dos películas suyas que, pese a resultar un poco cursis, "pegaron" mucho, porque demostraron una original forma de hacer comedia musical a la francesa: *Los paraguas de Cberburgo* y *Las señoritas de Avignon*. Desde entonces, vía Hollywood, Legrand es conocido sobre todo en esta faceta compositiva cinematográfica (con la que ganó tres Oscars), aunque tenga trabajos que se podrían considerar, entre comillas, más serios, por ejemplo los realizados para Roland Petit o Samson François. En la canción ligera ha dedicado temas no sólo a estrellas francesas míticas (Jacques Brel, Juliette Greco, Chevalier) sino a cantantes norteamericanas como la camaleónica, musicalmente hablando, Barbra Streisand, que ha hecho tararear sus canciones en todo el mundo. Jessye Norman no es la primera vez que se acerca a partituras de Legrand, pues ya ha grabado entre otras *Papa, can you hear me?* y *Where is it Written*, acompañada al piano por John Wustman. La Norman, que últimamente distancia bastante sus discos (éste es de 1997, incluso), canta en inglés y francés, una bien amplia muestra del registro de este compositor, en su doble vertiente creadora francesa y norteamericana, quien, a su vez, compite magníficamente al piano con la voz solista, incluyendo enormes éxitos como *La valse des lilas* o *The summer knows*, así como el tema central de los antes citados *Paraguas de Cberburgo*. Las bellas, unas veces lánguidas, otras desgarradas, pero siempre exuberantes melodías de estas atractivas canciones, con sus flirteos jazzísticos, le sirven a la soprano para exhibir su gran registro expresivo y su sentido innato de la musicalidad, el buen gusto y una profundidad de conceptos propio sólo de una artista de su talla. Un disco, en su ambigua particularidad, que le ha quedado redondo.

F.F.

**LUCIA POPP, Soprano. Páginas de Mozart, Schubert, Dvorák, Mahler y R. Strauss. Irwin Gage, Geoffrey Parsons, pianos. BBC 4025-2. ADD/DDD. 69'05". Grabaciones: Londres, 1982 y 1991. Productor: Misha Donat. Ingeniero (CD): Philip Ashley. Distribuidor: Di-verdi. Ⓟ PN**

Inteligente, de musicalidad intachable, con una voz simpática y comunicativa, maleable y ágil, Lucia Popp brillaba tanto en la ópera como en el lied. Todas sus interpretaciones de cámara, muy bien elegidas por la cantante que no solía meterse en camisa de once varas (donde se arriesgó menos que en territorio operístico), resultan de lecturas tan trabajadas como espontáneas. Este disco junta dos sesiones londinenses, incompletas y separadas por casi una década, en una selección muy interesante para definir el amplio abanico camerístico que la soprano pulsó. La verdad que es difícil elegir lo mejor de toda esta deliciosa

exposición, toda una maestría de concepción y de canto sin artificios ni trucos. Si su Mozart es magnífico (en especial, *Ridente la calma*), su Mahler de *Des Knaben Wunderborn* no puede estar mejor dicho, en su perfecta fusión entre comprensión de la página y encanto expositivo. Strauss fue uno de sus músicos de elección y esa afinidad aparece en las cuatro páginas aquí convocadas, con un *Morgen* especialmente brillante. En fin, los Schubert de las cuatro canciones italianas del *D. 688* o el Dvorák (tres ejemplos de bonito ciclo *Los cipreses*) no se quedan atrás ni en atractivos vocales ni en perfección de conceptos. Irwin Gage está, en general, a la altura de la intérprete vocal, pero quizás aparezca superior Parsons cuando acompaña a Popp en sus familiares Schubert.

F.F.

**ANDRÉ PREVIN, Pianista. Obras de Duke Ellington, Mercer Ellington, Johnny Hodges y Billy Strayhorn. David Finck, contrabajo. DEUTSCHE GRAMMOPHON 463 456-2. DDD. 72'35". Grabación: Tanglewood, VIII/1999. Productor: Elynn Kusmin. Ingeniero: John Newton. Ⓟ PN**

Que me perdone el bueno de Friedrich Gulda allí donde se encuentre, pero creo que el músico clásico que mejor ha entendido el jazz es André Previn, no sólo por afinidad conceptual sino también por la calidad y cantidad de su currículo discográfico. El pianista tenía apenas 16 años cuando hizo su presentación en la sociedad jazzista con un asombroso estreno, auspiciado por el sello Sunset, que ya descubría a un virtuoso claramente influido por Art Tatum. La década siguiente asistió a una no menos valiosa serie de grabaciones en trío para Contemporary, junto a su amigo Shelly Manne (batería), dedicada a los cancioneros de los grandes compositores populares americanos. A partir de ahí, Previn diversificó su carrera y arrinconó su primer amor en favor de las formas clásicas, pero en los últimos años ha reiniciado el romance sin merma aparente de su capacidad como improvisador.

A un hombre que conoce tan de cerca el jazz no podía pasarle *inadvertido* el centenario del nacimiento de uno de sus gigantes. Su tributo a Duke Ellington se basa en la idea de que el homenajeado no era un simple escritor de canciones sino un compositor en toda regla. Con este principio en mente, se concentra en resaltar la calidad estructural de cada pieza y en explorar sus posibilidades con absoluto esmero formal. Sobre decir que su formación clásica a veces le conduce a aplicar soluciones estéticas algo envaradas, previsible y un punto pasadas de pulcritud, pero el balance final resulta siempre elegante, diáfano y atractivo; todavía apegado a su primera influencia, Art Tatum, a través de uno de sus discípulos más explícitos, Oscar Peterson. El sólido academicismo del contrabajista David Finck añade las gotas justas de swing genuino a un disco que gustará a un amplio sector de público.

F.G.

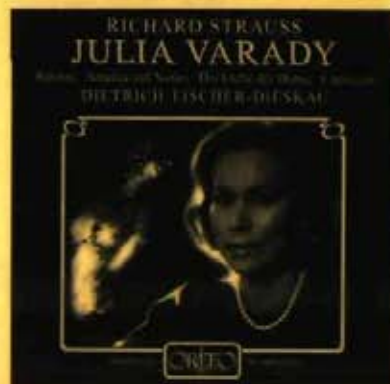
**SVIATOSLAV RICHTER. Pianista.**  
**Chopin:** *Balada n.º 3, Scherzo n.º 4, 4 Mazurkas Op. 24, Barcarola, Estudios Op. 10 (selección).* **Debussy:** *10 Preludios del Libro I, Libro II, L'isle joyeuse, Cloches à travers les feuilles, La sérénade interrompue.* **Prokofiev:** *Danza, Op. 32, n.º 1.* **2 CD BBC L 4021-2. 74'04" y 74'42". ADD Mono/Stereo. Grabaciones: Londres, Royal Festival Hall, VII/1961; I/1963; Maltings, Snape, VI/1967 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN**

La serie BBC Classics continúa pasando sus valiosísimos archivos de registros en vivo a compacto. El álbum que ahora se presenta, grabado en los años 60, quizá la mejor época del ucraniano, ofrece una variedad de piezas de Chopin y Debussy que, en su mayoría (quizá con la excepción de las *Mazurkas*), ya figuraban en la discografía richteriana (en distintos sellos y épocas, algunas, como la *Balada n.º 3*, ciertos *Estudios* y la *Barcarola* de Chopin, o algunos de los *Preludios* y *L'isle joyeuse* de Debussy, en más de una ocasión). Aunque pueda resultar a estas alturas repetitivo, el álbum es otra muestra impagable del arte del ucraniano, que explica por enésima vez bien a las claras por qué se convirtió en uno de los más ilustres nombres del piano en el siglo que para unos acaba de terminar y para otros está finalizando. No es necesario reiterar lo de siempre: el espléndido dominio tímbrico, la siempre sugerente atmósfera creada en un Debussy formidablemente recreado, la magnética mezcla de poesía, nostalgia, fantasía e improvisación en Chopin, incluso en los momentos quizá menos conseguidos -*Tercera Balada*, algo menos controlada que en su grabación para DG-. Escúchense las increíblemente etéreas lecturas de *Voiles, Les sons et les parfums...*, *La cathédrale engloutie* o *Des pas sur la neige* del Libro I de Debussy, la elegante fantasía desplegada en la *Barcarola* chopiniana. Apenas algunos ejemplos que hablan por sí mismos de un arte superior, de un Richter que alcanzó la perfección artística no partiendo de la mecánica (que aun así resulta pasmosa en esta ocasión, escúchese *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*) ni de la literalidad o la frialdad analítica, sino de una concepción constantemente enriquecida por una rara intensidad emocional, por una excepcional capacidad para captar y transmitir lo que hay tras las notas. Alexander Melnikov, autor de las notas acompañantes, relata haber asistido en su infancia a una interpretación de las *Baladas* de Chopin por Richter que le dejó una fuerte impresión, y, cuando años más tarde volvió a escucharlas, afrontó la experiencia con cierto temor de que la repetición no pudiera superar la honda experiencia vivida con anterioridad. Sin embargo, relata Melnikov, apareció lo que él llama esa "especial capacidad para hacer que le broten a uno las lágrimas". Ahí reside el gran secreto de Richter: cada interpretación era una experiencia nueva, ni mejor ni peor que las previas; simplemente enriquecedora. Por eso no está en absoluto de más que quienes posean anteriores registros de los *Preludios* de Debussy (por ejemplo el de Stradivarius) o de algunas de las obras de Chopin (en DG, Praga, Music

## HEROÍNA STRAUSSIANA

Artista excepcional (cantante extraordinaria por supuesto, pero además, con un talento dramático de primer orden), Julia Varady se ha centrado en este registro en varias heroínas straussianas, después del altísimo nivel de sus anteriores recitales en este mismo sello dedicados a Verdi y a Puccini. Ahora, esa singular capacidad mimética con sus personajes, se manifiesta iluminada y enriquecida por matices e inflexiones de una lógica y veracidad teatral incontestables: temor, sensualidad, elegancia, pasión... están entre los sentimientos que Varady refleja por medio de una técnica fabulosa; es precisamente gracias a esa técnica como logra reconducir y solventar las dificultades que plantean páginas de tanta exigencia. El mérito es mayor aún, si tenemos en cuenta la ya dilatada carrera de esta intérprete, prematuramente retirada de la escena, pero que mantiene su voz poderosa, vibrante, rica y redonda, un poco forzada en ocasiones en los registros más agudos y con esporádicas dificultades en el control de la respiración, insignificantes aspectos estos últimos, sobradamente compensados por la intensidad y entrega de la soprano rumana a lo largo de todo el disco.

Le acompaña la Orquesta Sinfónica de Bamberg que dirige su marido Fis-



cher-Dieskau, subrayando el protagonismo de la cantante y dosificando muy bien el sonido; cumple con discreción, lo que en estos casos es ya mucho decir.

D.A.V.

**JULIA VARADY. Soprano. Strauss:** *Páginas de Salomé, Ariadna en Naxos, El amor de Dánae, Capriccio.* **Orquesta Sinfónica de Bamberg. Director: Dietrich Fischer-Dieskau. ORFEO C 511 991 A. DDD. 61' 57". Grabación: IV/1999. Ingeniero: Peter Zelmhöfer. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN**

& Arts, Philips, Olympia), se acerquen a éste. Créanme: si admiran el arte de Richter, no se arrepentirán de la experiencia. Además, el sonido, incluso en las tomas más antiguas, es mucho más que aceptable. No lo dejen pasar.

R.O.B.

**ARTURO TOSCANINI. Director. Cherubini:** *Anacréon.* **Mozart:** *Sinfonía Haffner.* **Beethoven:** *Sinfonía n.º 7. Misa Solemnis.* **Orquesta Sinfónica de la BBC. BBC Choral Society. Z. Milanov, K. Thorborg, K. von Pataky, N. Moscona. BBC Music Legends BBCL 4016-2. ADD/Mono. Grabación: Londres, 1935, 1939. Reprocesamiento: A. M. Fierro, J. Patrych, S. B. Winner. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN**

Encontramos aquí a un joven Toscanini de 68 años, en algunas de sus famosas actuaciones para la BBC, anteriores a su extensa etapa americana al frente de la Orquesta de la NBC. La escucha de estos dos discos -para la que hay que intentar hacer exclusión de los ruidos y potentes soplos de fondo- nos revela a un maestro menos fugitante, menos seco, menos austero que el habitualmente difundido a través de aquellas grabaciones RCA New Orthophonic, para quien, en contra de lo que muchas veces se ha pensado y publicado, la belleza del sonido, la tímbrica per se, también tenía su importancia. Con dificultades de audición puede percibirse esta característica en las interpretaciones que se ofre-

cen en el doble CD.

Una abertura fogosa y de altura sinfónica de *Anacréon* de Cherubini, que realiza sin duda una pieza que no es gran cosa; una elocuente, decidida, no exenta de ciertos toques románticos y de *cantabilità*, con lentitudes inesperadas -trío del Minuetto-, de la *Sinfonía n.º 35, "Haffner"* de Mozart; una electrizante *Sinfonía n.º 7* de Beethoven, dotada de ese nervio rítmico tan substancial a la pieza y que el parmesano sabía traducir como pocos -aún lo haría en mayor medida en su versión de 1939 con la NBC, publicada por Naxos y comentada aquí hace unos meses-, preceden a una importante y rotunda recreación de la *Misa Solemnis* del mismo autor, una de las tres que se pueden encontrar ahora mismo en disco del director. Es quizá la mejor. La de 1953 es en exceso enteca, magra y no posee la amplitud requerida, aunque se escuche mucho mejor; la de 1940 suena mal y es un poco más lenta que la que nos brinda ahora la BBC, que es la más anchurosa de expresión y la que encuentra la dimensión lírica más fácilmente. Es admirable de qué forma el maestro italiano respeta escrupulosamente lo escrito por Beethoven y mantiene en todo momento una dinámica detallista y matizadísima sin perder por ello esa visión global que impulsa el gran edificio en una pulsación viva, palpante, a veces demoledora, que tiene su máxima expresión en las gigantescas fugas. Un coro y una orquesta estupendos y cuatro solistas espléndidos siguen sus precisas órdenes. Podría criticarse quizá el excesivo énfasis operístico de Zinka Milanov, que exhibe su impresionante voz de soprano spinto de



aquella época -y que da una ostensible nota falsa hacia el final del *Credo*, o, al contrario, la relativa timidez del exquisito tenor Koloman von Pataky. Insuperable Kerstin Thorborg y muy ajustado Nicola Moscona. En definitiva, una versión que, a despecho de sus pobres calidades sonoras, se coloca entre las mejores de la discografía, junto a las de Krauss, Karajan I, Klemperer, Giulini o Bernstein.

A.R.

**TERESA DE LA TORRE.** *Kamaleonic Weill.* Xavier Algans, piano; Rafael Sala, violonchelo; Albert Gumi, clarinete y clarinete bajo; Saki Guillem, percusión; Xavier Algans, arreglos musicales. ARS HARMONICA AH 065. DDD. 59'13". Grabación: Barcelona, IX/1999. Ⓜ PN

A la hora de preparar este registro dedicado a las canciones de Kurt Weill, Teresa de la Torre ha tenido evidentemente en cuenta las versiones de ilustres cultivadores de esta música, como hace años lo fuera Lotte Lenya o en nuestros días Ute Lemper. La cantante, de formación clásica, sabe dar a su voz el punto justo de vibrato que requiere este estilo, aligerarla en los temas frívolos y darle mayor peso en los sentimentales. Únicamente en las páginas más desgarradas, como *¿Qué recibió la mujer del soldado?*, le falta algo de fuerza. El conocimiento del lenguaje es impecable, así como su capacidad para cambiar de idioma y la variedad de registros expresivos. El conjunto instrumental es excelente, creando un clima de café-cantante muy sugestivo, y la toma de sonido cálida y natural. Una muy digna aportación española al centenario del compositor alemán, infinitamente superior a la perpetrada por Ana Belén y, sobre todo, por Miguel Ríos.

R.B.I.

**RICHARD TUCKER.** Tenor. *The soul of Italy.* Canciones populares y arias clásicas. Con la Orquesta Sinfónica Columbia. Director: Nicola Flagello. SONY SMK 66309. ADD. 71'40". Grabaciones: Viena, VII/1964; Nueva York, XII/1963 y II/1964. Productor: Thomas Shepard. Ingeniero: Ellen Fitton. Ⓜ PN

Richard Tucker fue, con Mario del Monaco, el tenor de empuje más importante de su generación. Sus personificaciones de Radamés, Don Alvaro y Andrea Chénier resultan modélicas, por no examinar un amplio repertorio que sirvió con gallardía vocal hasta el maduro final de sus años. Emisión de total seguridad, valentía, afinación y caudal iban por delante de una voz que, sin ser especialmente bella, arrebataba por su generosidad servida con sólida ciencia.

La canción de cámara no era lo suyo y se advierte en este doble menú, donde figuran canzonetas y arias barrocas y clásicas, entre las que cuentan las de Giordani, Rossini, Gluck, Bellini, Pergolesi y Alessandro Scarlatti. Tucker no tenía demasiado asumido este repertorio, que exige una expresividad interior y contenida, y una li-

nea sutil, atributos que no cuentan en su haber.

No obstante, siempre da gusto oír una voz solvente y un canto emitido con total certidumbre técnica y musical. Los tuckerianos han de tener en cuenta esta miscelánea. Si hemos de escoger lo más logrado, podemos señalar las páginas más operísticas, como *L'alba separa della luce l'ombra* de Tosti y *Pietà Signore* de Rossini.

B.M.

## VARIOS

**A DOS TENORES. Dúos eclesiásticos en la Roma de comienzos del s. XVII.** Obras de Sances, Carissimi, Frescobaldi, Foggia, Kapsberger. Bruno Boterf, tenor; Gilles Ragon, tenor; Sylvie Moquet, viola da gamba; Nanja Bredidjck, arpa tripla; Juan Sebastian Lima, tiorba y tiorbino; Matthieu Lussion, violón; Laurent Stewart, órgano y clave. L'EMPREINTE DIGITALE ED 13115. DDD. 65'22". Grabación: París, I/1999. Productora: Claire Michon. Ingeniero: Maurice Salaün. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓜ PN

Roma es la ciudad que alumbró el Barroco a la luz de los dictados de la Contrarreforma. Su posición ante la música fue más conservadora y los progresos de esta disciplina se gestaron en otros lugares. Sin embargo, las fastuosas celebraciones de los príncipes de la Iglesia romana no tardaron mucho en incorporar las nuevas sonoridades, tiñéndolas con los aires de su propia grandeza. Los duetti de esta selección, sacros y latinos, son hermanos pequeños de los oratorios y bisnietos de los motetes. El decoro exigido por los preceptos tridentinos cobra una renovada intensidad al recuperar la monodía, aunque sea doble y acompañada. La duplicidad es un recurso barroco asociado a la magia de los espejos, que reflejan, manipulan y sugieren una realidad sobrenatural. Los instrumentos aparecen humanizados por su contenido afectivo y por los textos que acompañan. El tratamiento vocal conquista la inteligibilidad sin prescindir de una ornamentación comedida pero asombrosa. Los dos tenores, Boterf y Ragon, han grabado estos duetti con todos los detalles del estilo y con una vocalización cristalina. Es una música que, dentro de su austeridad y de sus minúsculas dimensiones, apunta la maneras del virtuosismo y de la monumentalidad, pues no en balde está concebida por y para los mejores cantores que entonces, durante el siglo XVII, prestaban sus servicios en la Ciudad Eterna en un marco colosal. Las partituras han sido revisadas y preparadas por Jean-Paul Boury empleando fuentes romanas y boloñesas. Entre los duetti, se intercalan dos toccate y una canzona de Girolamo Frescobaldi y otras dos toccate de Hieronimus Kapsberger (es llamativa por su originalidad la *Tocatta arpeggiat-*

*ta*), que permiten a los instrumentistas hacer gala de su arte.

V.P.A.

**AVE PRAESUL BARCINONAE.** Música de la Cataluña medieval. Taller d'estudis medievals. Directora: Montserrat Oliveras. LA MÀ DE GUIDO LMG 2034. DDD. 72'19". Grabación: Iglesia de Santa Coloma de Marata, IV/1999. Ingeniero: Llorenç Balsach. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓜ PN

La música catalana cuenta con uno de los repertorio más ricos de toda la península y tiene además la suerte de recibir una especial atención, probablemente como parte de ciertas reivindicaciones culturales y políticas. El Taller de Estudios Medievales ha seleccionado para esta grabación cantos religiosos procedentes de fuentes catalanas, en su mayor parte únicas. Han trabajado sobre manuscritos de los siglos XI a XV procedentes de los monasterios de Santa María de Ripoll, San Cugat del Vallés, de las catedrales de Barcelona, Tortosa y Palma de Mallorca, y de otros archivos y bibliotecas. Se trata de un repertorio heterogéneo, constituido por himnos (a San Severo, Santa Eulalia, San Miguel, San Pedro y San Pablo), secuencias, tropos, polifonías, un planto en memoria del conde Ramón Berenguer IV (muerto en 1162) y un canto de la Sibila procedente de Valencia, pero conservado en León. El coro de voces femeninas hace una lectura cabal y ajustada a sus posibilidades, que no tiene mayor pretensión que ofrecer un testimonio sonoro de estos documentos.

V.P.A.

**CANCIONES INGLESES CON LAÚD.** Obras de Robert Johnson, Thomas Campion, John Dowland, William Lawes, John Danyel, John Banister, Henry Purcell, Matthew Locke, Pietro Reggio y John Blow. Robin Blaze, contratenor; Elizabeth Kenny, laúd. HYPERION CDA 67126. DDD. 70'35". Grabación: IV/1999. Productor: Mark Brown. Ingenieros: Antony Howell, Julian Millard. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓜ PN

Estamos ante una colección de treinta preciosos aires y piezas de diversos compositores ingleses del siglo XVII. Son exquisitas miniaturas, cargadas de una dulzura y suavidad conmovedoras. Constituyen un involuntario muestrario de las seis categorías a las que, según Descartes, se reducen las pasiones humanas (languidez, pesadumbre, temor, arrogancia, ligereza, alegría), que a su vez dan lugar treinta y cinco combinaciones distintas, ni más ni menos. Su carácter íntimo, directo y sentimental, hace de estos aires herederos directos de los ideales humanistas y al mismo tiempo precursores de los *Lieder* románticos. Desde nuestra perspectiva auditiva actual, se reconoce con facilidad toda la fuerza de estas

melodías, si bien la autonomía de las emociones respecto a los versos habría sido inaceptable en aquella época. Son la voz del hombre que toma la palabra para exteriorizar sus pasiones, celebrando que los súbditos se transforman progresivamente en personas con sus cuitas e inquietudes propias. Hay retórica pero también expresión. Como descubrió por entonces Blaise Pascal, "el corazón tiene razones que la razón no conoce". El equilibrio entre la música y la poesía se sostiene en el respeto, en la colaboración y en la calidad recíproca de ambas facultades. La sutileza y grandeza de estas piezas reside en su aparente y arrebatadora sencillez. Robin Blaze y Elizabeth Kenny interpretan el repertorio con talento y convicción, haciendo de esta música un arte de la persuasión.

V.P.A.

**EL GRAN BARROCO DEL PERÚ. Varios Compositores. Coro de Cámara Exaudi de La Habana. Directora: María Felicia Pérez. BMG Jade 74321 73083-2. DDD. 65'34". Grabaciones: La Habana, Potosí, Cusco, Madrid XI/1998 - V/1999. Ingeniero: Alejandro Massó. PN**

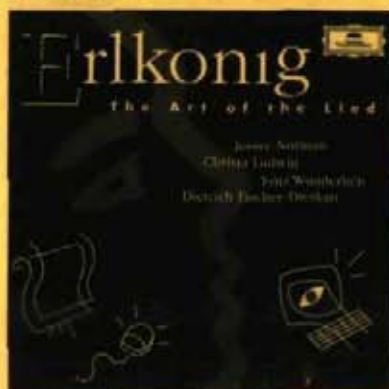
Existen, a lo largo y ancho de América Latina, numerosos lugares en los que un buen número de partituras musicales espera que la mirada de algún investigador se pose pacientemente sobre ellas, y las haga revivir. Así comienza el comentario del libreto que acompaña el primer volumen de la colección editada por BMG y auspiciada por Repsol-YPF bajo el título *El Gran Barroco del Perú*, colección que pretende recuperar, aunque sólo sea en parte, el repertorio del barroco producido en la época colonial en tierras americanas. Este repertorio lejos de tener a priori un escaso valor artístico, debido en gran parte al eurocentrismo dominante en cuanto a las preferencias musicales de los aficionados a la música de tiempos pretéritos, este disco viene a demostrar la íntima ligazón de las colonias con la metrópoli en materia musical, además de plantear un estilo muy característico que contrasta con el cultivado en el Viejo Continente. La interpretación del Coro Exaudi es magnífica, bajo la dirección de María Felicia Pérez abordan el repertorio indagando a fondo el contenido de las fuentes a fin de obtener versiones lo más cercanas posibles a los originales. Algunas de estas obras han sido antes desvirtuadas en pro de una interpretación más o menos colorista a fin de mostrar el lado más exótico de este repertorio, y que ahora María Felicia quiere evitar, mostrando esta bellísima música tal y como la concibieron autores como Juan Pérez Bocanegra o Roque Ceruti, músicos que cultivaron el estilo coral del barroco desde la perspectiva del Nuevo Mundo. Colección más que recomendable que seguiremos comentando en estas páginas según vayan saliendo los discos al mercado.

F.N.

## LIED EN CD ROM

Ofrece este disco la posibilidad, a través de un lector de CD-rom, de acompañar la audición con la lectura de las partituras y numerosa información adicional, tanto gráfica como literaria, acerca de los compositores, las obras y los intérpretes (afortunadamente, todos los textos, al igual que los de los poemas cantados, se incluyen también en castellano), con lo que se obtiene una panorámica bastante amplia del lied romántico alemán. El planteamiento, que tiene una perspectiva indudablemente didáctica, se ha centrado en los tres autores más representativos del género en su edad de oro: Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms, escogiendo de cada uno de ellos los ejemplos más característicos. Las versiones son, sencillamente, superlativas (Fischer-Dieskau en *Erlkönig*, Wunderlich en *An die Musik*, Ludwig en *Gretchen am Spinnrade*, Norman en la *Sapphische Ode...*) procedentes todas ellas de los mejores fondos del sello amarillo. Una publicación, en suma, modélica para acercar, a través de los nuevos medios técnicos, a uno de los géneros de más difícil acceso para el gran público.

R.B.I.



**ERLKÖNIG. El arte del lied. Obras de Schubert, Schumann y Brahms. Jessye Norman, soprano; Christa Ludwig, mezzosoprano; Fritz Wunderlich, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, baritono; Gerald Moore, Jörg Demus, Hubert Giesen, Irwin Gage, Christoph Eschenbach, Daniel Barenboim, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 445 188-2. ADD/DDD. 62'24". Grabaciones: 1960-1983. PN**

**FESTA TEATRALE. Carnaval en Venecia y Florencia. Varios autores. Coro y Orquesta Balthasar Neumann. Director: Thomas Hengelbrock. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77520-2. 61'56". Grabación: Neumarkt, VI/1999. Ingeniero: Jakob Händel. Distribuidor: BMG. PN**

La música carnavalesca del siglo XVI en ciudades como Venecia o Florencia tuvo una esencial repercusión en los repertorios proto-operísticos tal y como acertó a observar en los años setenta el musicólogo italiano Nino Pirrotta. En este disco encontramos música carnavalesca compuesta por Giramo, Legrenzi, Monteverdi, Lambardi, Vecchi, Rossi, Merula, Gastoldi, e incluso una obra de Diego Ortiz (por cierto 50 años anterior al resto de las que recogió el disco) extraída de su *Tratado de glosas* publicado en Roma en 1553, uno de los más importantes tratados de ornamentación y técnica. Otra obra que llama la atención es la magnífica *Chacona* de Merula (Venecia, 1637) que demuestra cómo la famosa danza hispanoamericana del siglo XVI influyó en el desarrollo de bajos de danza, y por consiguiente de la improvisación y el virtuosismo. La sensualidad y la fantasía predominan en este repertorio tal y como corresponde a su espíritu carnavalesco. La composición de este tipo de obras auspiciada en un principio por Lorenzo de Medici, Il Magnifico, se destinaba a la celebración de procesiones alegóricas en la ciudad de Florencia, en las que participaban personas de todos los rangos sociales. Esta costumbre se trasladó a Venecia y de allí a

muchas partes del mundo. La orquesta y el coro, dirigidos por Thomas Hengelbrock, se comportan en todo momento en la línea que los músicos europeos nos tienen acostumbrados a la hora de recrear la música de los siglos XVI y XVII, basada en la veracidad de las transcripciones y el estudio profundo del estilo de cada compositor.

F.N.

**UNA FIESTA FLAMENCA. Música renacentista flamenca para viento. Obras de De la Ruc, Obrecht, Susato, Agricola, Lapidata, Ghiselin, Alamire, Pullois, Brassart, Clemens non Papa y anónimos. Piffaro. Director: Joan Kimball y Robert Wiemken. ARCHIV 457609-2. DDD. 64'34". Grabación: Mandelsloh, V/1997. Productor: Sid McLaughlan. Ingeniero: Andrew Wedman. PN**

El conjunto norteamericano Piffaro continúa su exploración del repertorio renacentista para instrumentos de viento. Le toca el turno a la música flamenca del período, tras las grabaciones dedicadas a obras de España, Italia y Francia, editadas todas ellas en el propio sello Archiv, en tres discos independientes de gran calidad sonora. En el que es el cuarto disco de esta serie, se aborda con idénticos procedimientos que en las anteriores empresas las partituras flamencas: excelencia técnica por parte de todos los instrumentistas, que sacan un bellísimo y rico sonido del variado instrumental de viento

antiguo que utilizan. Afinación, robusto cuerpo sonoro y colorismo tímbrico ofrecen en sus intervenciones, siempre presididas por un filológico criterio musicológico, con el que logran reanimar brillantemente el repertorio. La interpretación de las páginas se decanta en último caso hacia el mero preciosismo sonoro expositivo, pudiéndose desear, además de esa limpieza de ejecución, algo más de sensualidad y poética en las lecturas de las canciones polifónicas transcritas para los *piffari*.

P.Q.O.

**GITANOS ESPAÑOLES. Varios autores. The Harp Consort. Director: Andrew Lawrence-King. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77516-2. DDD.**

**71'12". Grabación: Cambridge IV/1999. Ingeniero: John Hadden. Distribuidor: BMG. Ⓢ PN**

La presencia de la música española en los países europeos viene siendo estudiada en los últimos años desde una perspectiva diferente a la clásica que sitúa a España como receptora de influencias extranjeras, cultura musical que bebió gran parte de su tradición de las influencias que llegaban de Europa. Este disco editado recoge el repertorio español que durante los siglos XVI y XVII convivió con la música inglesa. El título, aunque un tanto idealista, intenta resumir esas influencias en cuanto a que las piezas que de una forma más clara intervinieron en la música inglesa de aquella época recreaban en general un ambiente exótico propiciado por obras de presunto origen gitano. El libreto hace especial hincapié en el hecho de

cómo influyeron estas danzas instrumentales de origen español en el repertorio inglés, desmintiendo ideas que hasta el momento prevalecían en la historiografía anglosajona, como por ejemplo: "por muy inglesas que puedan parecer, las contranzas de John Playford, las elegantes series de divisions de William Byrd, las piezas de carácter de gran colorido de Giles Farnaby y la excéntrica colección *Poetical Musick* de Tobias Hume, se hallaban bajo el poderoso influjo de estilos foráneos." Si bien las influencias francesa e italiana han sido reconocidas desde hace tiempo, los músicos del siglo XVII inglés también se vieron influidos por las danzas españolas. Las melodías modales, los rítmicos chasquidos escoceses, suenan celtas, pero están inspirados en las folías españolas. El disco no tiene desperdicio y en 23 cortes repasa estas influencias españolas en la música cortesana inglesa del siglo XVII, fundamental para comprender el desarrollo posterior de la escuela inglesa de música de cámara.

F.N.

## MERECIDO HOMENAJE

En 1989 se cumplieron diez años de la muerte de Martti Talvela. Con este motivo, la firma Ondine ha producido, en colaboración con la Fundación que ostenta el nombre del célebre bajo finlandés, este magnífico homenaje, que hace plena justicia a uno de los cantantes más carismáticos de las últimas décadas, al hacer especial hincapié en algunos aspectos poco representados en su discografía oficial, como las canciones de compositores de su país o ciertos papeles muy representativos de su trayectoria que no llegó a registrar en estudio. El primer apartado contiene una soberbia versión de *Stete melodias populares* recopiladas por Toivo Kuula, con una apropiada Hertha Klust al piano, grabadas en 1963 para la emisora Sender Freies de Berlín con un excelente sonido monoaural. En ellas, la generosa voz de Talvela se expande en su más rotunda plenitud, con una expresividad que llega directamente al oyente. La parte operística recoge, fundamentalmente, registros procedentes de los archivos del Festival de Savonlinna, del que Talvela fue director artístico entre 1972 y 1979, elevándolo a categoría internacional. Aquí encontramos, junto a sus conocidos Osmin de *El rapto en el serrallo* y Daland de *El holandés errante*, ambos rebosantes de humanidad y de naturalidad, tres conmovedoras escenas de *Boris Godunov* y dos alucinados monólogos de *Las últimas tentaciones*, ópera de Joonas Kokkonen en la que el imponente bajo, que tenía algo de profeta, alcanzó uno de sus mayores éxitos con el personaje de Paavo Ruotsalainen, un carismático predicador laico en permanente lucha con sus propios demonios. Pero la cima del disco la constituye, sin duda, el gran monólogo de Felipe II de *Don Carlo*, grabado en 1972, en el que la voz suena con la rotundidad de una roca y la intención dramática es sólo comparable a los más grandes, digna de un Christoff. El com-



pacto se completa con un desgarrado lamento del protagonista de la *Sinfonía Kullervo* de Sibelius, una insuperable e histriónica *Canción de la pulga* de Musorgski y una vigorosa *Canción del mercader* de *Sadko* de Rimski-Korsakov. Las tomas de sonido son un tanto desiguales, aunque por lo general mantienen un notable nivel. Un compacto muy recomendable para valorar en su justa medida a una de las indiscutibles personalidades vocales del último cuarto del siglo XX.

R.B.I.

**TRIBUTO A MARTTI TALVELA. Obras de Kuula, Sibelius, Mozart, Verdi, Wagner, Musorgski, Kokkonen, Rimski-Korsakov, Kilpinen y Kuula. Martti Talvela, bajo. Hertha Klust, Eero Heinonen, piano. Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa. Directores: Jussi Jalas, Paavo Berglund, Okko Kamu, Leif Segerstam. ONDINE ODE 945-2. DDD. 76'34". Grabaciones: 1963-88. Productor de la compilación: Seppo Siirala. Ingenieros (CD): Mika Pellinen, Enno Mäemets, Seppo Siirala. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN**

**GUARNALDA PARA LINDA. Páginas de Vaughan Williams, Tavener, Bingham, Rutter, Matthews, McCartney, Panufnik, Berkeley, Swayne y Rodney Bennet. The Joyful Company of Singers. Director: Peter Broadbent. EMI 56691. DDD. 55'15". Grabación: Londres, VII y IX/1999. Productor: John Fraser. Ingeniero: Arne Akselberg. Ⓢ PN**

El año pasado murió de cáncer Linda, la esposa del ex-Beatle Paul McCartney, y no podía faltar, entre los variados y cariñosos homenajes efectuados en su memoria, uno de carácter musical, que es éste que aquí aparece. En él se han reunido páginas religiosas de varios compositores ingleses contemporáneos, entre ellas dos escritas por las compositoras Judith Bingham y Roxanna Panufnik (Linda era una convencida feminista, en el buen sentido de la palabra), además de *Nova* compuesta expresamente por el viudo para la ocasión. Esta *guarnalda* musical se evidencia como un sincero reconocimiento a la que parece ser fue una mujer excepcional (un poco eclipsada, probablemente, por la gloria universal de su cónyuge) y todos los intérpretes convocados se afanan en que los resultados estén a la altura del tributo. No sólo el magnífico coro, sino las intervenciones esporádicas de la flautista Philippa Davies, particularmente en el tristísimo *Musica Dei donum* de John Rutter, o del chelista Robert Cohen quien, de nuevo junto al sonido evocador de la flauta, pone un clima de misterio cósmico en el extraño *The flight of the Swane*, escrito en 1996 por Giles Swayne en memoria también de otra joven víctima de esta misma enfermedad. Uno de los momentos más emocionantes de esta colección fúnebre es el *Farewell* de Michael Berkeley. Disco atípico e incalificable, realizado con enorme respeto y seriedad.

F.F.

[www.scherzo.es](http://www.scherzo.es)



- Adès:** *Catch, Arcadiana y otras.* Adès, Rattle. EMI. ....66
- A dos tenores.** Dúos eclesiásticos romanos. Boter/Ragon. Empreinte Digitale. ....113
- Aliberti, Lucia.** Soprano. Renato. RCA. ....109
- Álvarez-Argudo, Miguel.** Obras de Brotons, Roger y otros. Anacrusi. ....70
- Ave praesul Barcinonae.** Música medieval catalana. Oliveras. Mà de Guido. ....113
- Bach:** *Cantatas BWV 4, 12 y otras.* Junghanel. H. Mundi. ....81
- *Conciertos para piano BWV 1052-1058.* Gavrilov/Marriner. BMG. ....79
- *Corales Neumeister.* Herrick. Hyperion. ....81
- *Fantasia cromática y otras.* Alessandrini. Opus 111. ....80
- *Invenções y sinfonías.* Leonhardt. BMG. ....77
- *Misa en si menor.* Karajan. DG. ....74
- *Obras para órgano.* Isoir, Calliope. ....68
- *Sonatas para violín y clave.* Manze/Egarr. H. Mundi. ....80
- *Sonatas y Partitas para violín.* Suk. BMG. ....79
- *Suites para chelo.* Harrell. BMG. ....78
- *Suites para chelo.* Blyma. BMG. ....77
- *Suites para clave.* Baumont. Erato. ....80
- Bach, J. C.: Endimión.** Jezovsek, Monoyios, Hering/Weil. Deutsche H. Mundi. ....82
- Barbireau:** *Misa.* Wickham. ASV. ....82
- Barbirolli, John.** Obras de Vaughan Williams y Elgar. EMI. ....75
- Bax:** *Sinfonía 3.* Lloyd-Jones. Naxos. ....82
- Beecham, Thomas.** Director. Obras de Mozart. BBC. ....109
- Beethoven:** *Bagatelas y Danzas.* Jandó. Naxos. ....82
- *Cuartetos op. 131, 18, nº1.* Calvet. Telefunken. ....74
- *Cuartetos op. 132, H. 34.* Kodály. Naxos. ....83
- *Sinfonías 5, 6.* Mengelberg. Telefunken. ....74
- *Sinfonías 7-9.* Kubelik. DG. ....82
- *Sonatas para violín y piano.* Zukerman/Barenboim. BMG. ....79
- *Tríos con piano.* Guarneri. Praga. ....82
- *Tríos de cuerda.* Trio italiano. DG. ....74
- Berry, Walter.** Baritone. *Lieder.* Orfeo. ....109
- Bizet:** *Arlesiana, Sinfonía.* Pons. H. Mundi. ....83
- *Arlesiana, Sinfonía.* Beecham. EMI. ....75
- Bloch:** *Schelemo.* Schmid/Roggen. MDG. ....74
- *Sonatas para violín y piano.* Kramec/Over. Naxos. ....83
- Brahms:** *Concierto para piano 2.* Fischer/Furtwängler. Testament. ....84
- *Lieder.* Norman/Barenboim. DG. ....74
- *Sonatas para violín y piano.* Hardy/Tschor. Calliope. ....84
- *Sonatas para chelo y piano.* Gastinel/Guy. Valois. ....84
- *Sonatas para chelo y piano.* Grimmel/Fahmi. Accord. ....84
- Britten, Benjamin.** Pianista y director. Varios. BBC. ....72
- Bruckner:** *Sinfonía 3.* Tintner. Naxos. ....84
- *Sinfonías 7-9.* Celibidache. DG. ....69
- Burgon:** *Canciones.* Bowman, Jenkins/Burgon. ASV. ....85
- Byrd:** *Cantiones sacras.* Carwood. ASV. ....85
- Cage:** *Sonatas e interludios.* Berman. Naxos. ....85
- Canciones impresas con laúd.** Obras de Johnson, Campion y otros. Blazey/Kenny. Hyperion. ....113
- Celibidache, Sergiu.** Director. Obras de Berlioz, Debussy y Shostakovich. Tahra. ....110
- Chaikovski:** *Cascanueces.* Ozawa. DG. ....82
- *Lago de los cisnes.* Roshdestvenski. BMG. ....77
- *Sonata y otras.* Pietnev. BMG. ....77
- *Sinfonía 6.* Kubelik. Orfeo. ....85
- *Sinfonía 6.* Gergiev. Philips. ....85
- Charpentier:** *Música sacra.* Vol. 4. Niquet. Naxos. ....86
- Chauveau:** *Canciones.* Schäffer/Gage. DG. ....86
- Chopin:** *Baladas y Scherzi.* Ashkenazi. Decca. ....75
- *Cantos polacos.* Podles/EI Bacha. Forlane. ....86
- *Conciertos.* François/Fremaux. EMI. ....75
- *Sonatas.* Ashkenazi. BMG. ....78
- Copland:** *Danzón cubano y otras.* Mata. BMG. ....79
- Corbetta:** *Guitarra real.* Ligios. Stradivarius. ....87
- Couperin:** *Gustos reunidos.* Holliger. DG. ....74
- Debussy:** *Preludios.* Egorov. BMG. ....79
- *Preludios.* Gieseking. EMI. ....75
- Dohnányi:** *Conciertos.* Katchen. BMG. ....78
- Donizetti:** *Don Pasquale.* Adani, Grilli, Panerai/Franci. Mondo Musica. ....76
- Dufay:** *Misa y motetes.* Rühland. BMG. ....86
- Duphly:** *Obras para clave.* Leonhardt. BMG. ....77
- Dvorák:** *Danzas eslavas.* Dorati. BMG. ....78
- Erköning.** *Arte del Lied.* Varios. DG. ....114
- Falla:** *Noches.* Sombbrero. Barenboim, Domingo. Teldec. ....87
- Fauré:** *Cuarteto con piano 2. Quinteto con piano 2.* Rogé/Ysaie. Decca. ....87
- Feldman:** *For Samuel Beckett.* Kluttig. CPO. ....88
- Festa teatral.** *Música carnavalesca italiana.* Hengelbrock. Deutsche H. Mundi. ....114
- Fiesta flamenca.** *Música renacentista flamenca.* Kimball/Wiemken. Archiv. ....114
- Fu-Mon.** *Cuarteto de flautas.* Obras de Nuix, Roger y otros. Anacrusi. ....70
- Garreta:** *Sonata.* Morea: *Danzas.* Masó. Anacrusi. ....70
- Gerhard:** *Canciones.* Gragera/Carbó. Anacrusi. ....70
- Gershwin:** *Antología.* Varios. Sony. ....88
- Gitanos españoles.** Lawrence-King. Deutsche H. Mundi. ....115
- Glass:** *Aguas de Amazonía.* Uakti. Point. ....88
- Glazunov:** *Sinfonías 3, 9.* Anissimov. Naxos. ....88
- Goldmark:** *Concierto para violín.* Chang/Conlon. ....88
- Górecki:** *Totus tuus y otras.* Bader. Koch. ....89
- Gottschalk:** *Noche en los trópicos y otras.* Rosenberg. Naxos. ....89
- Gran Barroco del Perú.** Pérez. BMG. ....114
- Graun:** *Oratorio de Navidad.* Max. CPO. ....89
- Grieg:** *Sonata y Piezas.* Pietnev. DG. ....89
- Guimaldá para Linda.** *Obras de Vaughan Williams, Taverner y otros.* Broadbent. EMI. ....115
- Haendel:** *Arias.* Bayo/Sempé. Astrée. ....91
- *Arias.* Telemann: *Cuartetos.* Röschmann/Akademie. H. Mundi. ....110
- *Chandos Anthems.* Willcocks. BMG. ....78
- *Te Deum.* Fasolis. Arts. ....90
- *Triunfo del tiempo y la verdad.* Scholl, Hariades/Martini. Naxos. ....90
- Haendel, Ida.** Violinista. *Obras de Enescu, Szymanowski y otros.* Decca. ....109
- Haydn:** *Conciertos para chelo.* Rostropovich. EMI. ....75
- *Misa Nelson.* Willcocks. Decca. ....75
- *Sinfonías 45 y 64.* Fey. Hänssler. ....90
- Heifetz, Jascha.** Violinista. *Obras de Brahms, Chaikovski y otros.* RCA. ....110
- Hindemith:** *Kammermusik 5 y otras.* Dean/Albert. CPO. ....91
- *Sonata para clarinete y piano.* Soler: *Obras para clarinete y piano.* Gil/Villalba. Anacrusi. ....70
- Hoffmann:** *Arlequín y otras.* Goritzki. CPO. ....91
- Holzbauer:** *5 Sinfonías.* Gaigg. CPO. ....92
- Homenaje a Talvela.** Varios. Ondine. ....115
- Hristic:** *Leyenda de Ohrid.* Atzmon. CPO. ....92
- Janowski, Marek.** Director. *Obras de Strauss, Sibelius y otros.* Chant du Monde. ....110
- Khachaturian:** *Suites.* Khachaturian. Decca. ....75
- Kleiber, Erich.** Director. *Obras de Beethoven, Stravinski y otros.* Telefunken. ....74
- Konetzni, Hilde.** *Roswaenge, Helge.* Soprano/Tenor. *Arias.* Telefunken. ....74
- Kreutzer:** *Lieder.* Genz, Browner/Schäfer. Arts. ....92
- Leucoua:** *Obra para piano.* Vol. 5. Tirino. BIS. ....92
- Lehár:** *Antología.* Varios. Telefunken. ....74
- Liszt:** *Obras para piano y orquesta.* Bolet. BMG. ....78
- *Obras para piano.* Vol. 15. Scherbakov. Naxos. ....92
- Locatelli:** *Conciertos 7-9.* Bonucci. Arts. ....93
- López-Chivarrí:** *Concierto para piano.* García Chomel/Ferriz. Tabalet. ....94
- Mahler:** *Canción de la tierra.* Domingo, Skovhus/Salonen. Sony. ....94
- *Knaben Wunderhorn.* Schwarzkoopf, Dieskau/Szell. EMI. ....75
- *Sinfonía 2.* Klemperer. EMI. ....75
- *Sinfonía 4.* Bonney/Chailly. Decca. ....94
- *Sinfonía 4.* Banse/Boulez. DG. ....93
- *Sinfonías 1, 5.* Sinopoli. DG. ....82
- Marchas.** Varios. BMG. ....78
- Martini:** *Cuarteto con piano 1.* Arts. Hänssler. ....95
- Melartin:** *Concierto para violín y otras.* Storgards/Segerstam. Ondine. ....95
- *Sinfonías.* Grim. Ondine. ....95
- Mendelssohn, Fanny:** *Lieder.* Gritton/Asti. Hyperion. ....95
- Mompou:** *Obra para piano.* Vol. 2. Masó. Naxos. ....96
- Montclair:** *Conciertos para flauta.* Felice. Stradivarius. ....96
- Monteverdi:** *Obras sacras.* Guest. BMG. ....78
- Montsalvatge:** *Paráfrasis, variaciones y otras.* Solistas de Cadaqués. Tritó. ....96
- Mozart:** *Ameglos y atribuciones.* Consortium Classicum. MDG. ....96
- *Concierto 12.* Cuarteto 2. Brendel/Beerg. EMI. ....97
- *Conciertos para piano 23, 24.* Goode. Nonesuch. ....97
- *Conciertos para viento.* Peyer, Tuckerwell/Maag. BMG. ....78
- *Don Giovanni.* Martinovich, Pace, Lagrange/Lombard. Forlane. ....97
- *Obra para piano a 4 manos.* Eschenbach/Franz. DG. ....74
- *Sinfonía 32 y otras.* Maag. Decca. ....75
- *Sinfonías 29, 33, 34.* Muti. Philips. ....97
- *Sonatas para violín y piano 18, 21.* Lotz/Speidel. EMI. ....96
- *Sonatas para violín y piano.* Schröder/Hoogland. BMG. ....78
- Mozzicchi:** *Fantasia.* Y otros. Turovsky. Chandos. ....98
- Norman, Josye.** Soprano. *Canciones de Legrand.* Philips. ....111
- Nunes García:** *Misa y otras.* Alves de Silva. K 617. ....98
- Offenbach:** *Antología.* Varios. Forlane. ....98
- Órganos del Renacimiento y el Barroco.** Varios. Sonneleitner. BMG. ....78
- Paderewski:** *Concierto para piano y otras.* Fialkowska/Wit. Naxos. ....98
- Paganini:** *Caprichos.* Perlman. EMI. ....75
- Penderecki:** *Sinfonía 3 y otras.* Wit. Naxos. ....98
- Pizzollato:** *Tangos.* Toepper/Gaido. Naxos. ....99
- Pierre le Venerable:** *La Vierge.* Deschamps. Empreinte Digitale. ....99
- Pia:** *Sonatas.* Barcelona Consort. Mà de Guido. ....99
- Popp, Lucia.** Soprano. *Obras de Mozart, Schubert y otros.* BBC. ....111
- Previn, André.** Pianista. *Obras de Ellington, Hodges y otros.* DG. ....111
- Prokofiev:** *Cuartetos.* Coull. Hyperion. ....99
- *Sinfonías 1-4.* Roshdestvenski. BMG. ....77
- Puccini:** *Tosca.* Taddei, Price, Di Stefano/Karajan. Decca. ....75
- Purcell:** *Dido y Eneas.* Baker/Lewis. Decca. ....75
- *Gresham autograph.* Cooper. ASV. ....100
- Rachmaninov:** *Concierto 4.* Benedetti-Michelangeli/Gracis. EMI. ....75
- Reicha:** *24 Tríos.* Naturhorn Solisten. MDG. ....100
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. *Obras de Chopin, Debussy y Prokofiev.* BBC. ....112
- Rodrigo:** *Conciertos de Aranjuez, Andaluz y Madrigal.* Kavagh, Amadeus/Bäcker. Hänssler. ....100
- Rossini:** *Armida.* Gasdia, Merritt, Maltzuzzi/Scimone. Arts. ....100
- Ruiz Pipó:** *Antología.* Varios. Mandala. ....100
- Sack, Erna.** Soprano. *Arias.* Telefunken. ....74
- Saint-Georges:** *Conciertos para violín.* Kotková/Antonini. Forlane. ....101
- Satie:** *Obras para piano.* Ciccolini. EMI. ....75
- *Obras para piano a 4 manos.* Rogé/Collard. Decca. ....101
- Schubert:** *Cuartetos.* Verdi. Hänssler. ....102
- *Lieder.* Vols. 1-3. Trekel, Volle/Eisenlohr. Naxos. ....102
- *Sonatas para piano D. 845, 575.* Uchida. Philips. ....101
- Schumann:** *Concierto.* Lupu/Previn. Decca. ....75
- *Fantasia.* Curzon. Decca. ....75
- *Lieder.* Stutzmann/Södergren. RCA. ....103
- *Piezas para chelo.* Dourthé/Schön. Calliope. ....103
- Scriabin:** *Sinfonías.* Ashkenazi. BMG. ....78
- *Sinfonías 2, 3.* Svetlanov. BMG. ....77
- Senfl:** *Canciones.* Cordes. CPO. ....103
- Serenatas.** Varios. BMG. ....78
- Shebalin:** *Cuartetos 1-3.* Krasni. Olympia. ....103
- Shostakovich:** *Conciertos para piano.* Bronfman/Salonen. Sony. ....104
- Sibelius:** *Marchas y cantatas.* Segerstam. Ondine. ....105
- *Obras para violín y piano.* Vol. 1. Kuusisto/Gräsbeck. BIS. ....104
- *Suite Lemminkäinen.* Vänskä. BIS. ....104
- Sibelius/Goldmark:** *Conciertos para violín.* Bell/Salonen. Sony. ....104
- Soler:** *Cuatro poemas.* Vänskä. Anacrusi. ....70
- *Obras para piano.* Soler. Anacrusi. ....70
- Stölzel:** *Oratorio de Navidad.* Schwarz, Voss, Mertens/Rémy. CPO. ....105
- Strauss:** *Don Juan.* Till. Zarathustra. Karajan. Decca. ....75
- *Sinfonía doméstica.* Ashkenazi. Ondine. ....105
- *Vida de héroe.* Mengelberg. Telefunken. ....74
- Telemann:** *Fantasías.* Butt. H. Mundi. ....106
- *Oberturas.* Müller-Brühl. Naxos. ....106
- *Sonatas trío.* Brüggén e. a. BMG. ....78
- Torke:** *Proverbios.* Anderson, Bott/Torke. Decca. ....106
- Toscanini, Arturo.** Director. *Obras de Cherubini, Mozart y Beethoven.* Naxos. ....112
- Tucker, Richard.** Tenor. *Canciones italianas.* Sony. ....113
- Turina:** *Obras para guitarra.* Andia. H. Mundi. ....106
- *Obras para piano.* Vols. 10-11. Soria. Moraleda. ....107
- Vainberg:** *Sinfonías de cámara.* Rashlevski. Claves. ....107
- Varady, Julia.** Soprano. *Obras de Strauss.* Orfeo. ....112
- Verdi:** *Don Carlo.* Ricciarelli, Cossotto, Cappuccilli/Prêtre. Mondo Musica. ....76
- *Lusa Miller.* Domingo, Ricciarelli, Bruson/Maazel. DG. ....74
- *Requiem.* Arroyo, Smith, Young/Otterloo. Claves. ....107
- *Simon Boccanegra.* Zanasi, Raimondi, Martinucci/Votto. Mondo Musica. ....76
- Villa-Rojo:** *El clarinete actual I y II.* Villa-Rojo/García. LIM. ....107
- Vivaldi:** *Conciertos op. 4, 7-12.* Watkinson/Kraemer. Naxos. ....108
- *Cuatro estaciones.* Loveday/Marriner. Decca. ....75
- Vives:** *Maruxa.* Nieto, Oteín, Vela/Marquina. Aria. ....108
- Weill:** *Canciones.* Tomé/Algars. Ars Harmonica. ....113
- Wolff-Ferrari:** *Cuatro Rusteghi.* Martino, Vincenzi, Pedani/Bogo. Mondo Musica. ....76
- *Tríos.* Trío Alemán. CPO. ....108
- Wolpe:** *Zeus y Elida.* Kraus, Hirzel/Herbers. Decca. ....108

**ÁNGEL ÁLVAREZ CABALLERO:**  
*El baile flamenco. Alianza Editorial.*  
Madrid, 1998. 410 págs. Contiene  
ilustraciones.

La Macarrona, La Malena, La Mejorana, El Estampío, Vicente Escudero, Antonia Mercé, La Argentinita, Rosario y Antonio y tantas otras grandes figuras del baile flamenco discurren a lo largo de estas páginas acercando al lector a ese mundo, mitad desconocido, mitad inventado, que para muchos es todavía el Flamenco en todas sus variantes.

Autor de otra obra clásica dentro de la bibliografía de este género, *El cante flamenco*, Álvarez Caballero destaca siempre por su ameno estilo unido a una gran capacidad de síntesis y de narración de las facetas más relevantes dentro de cada estilo explicado. Al igual que hizo en esta anterior obra, en la que hoy comentamos hace un repaso histórico desde los primeros pasos (lo que él denomina "los primitivos" los "bailes de candil") pasando por la etapa dorada del café cantante, la época de Granada y las zambras, los años del teatro y, por último, de los tablaos a los festivales y el presente.

En cada uno de estos apartados da abundante información sobre los personajes que marcaron cada época y, sobre todo, describe el ambiente con mucha credibilidad apoyándose en casi todas las ocasiones en textos contemporáneos de otros conocidos artistas e intelectuales. De esta manera, utiliza como fuentes muchos de los escritos que dejaron algunos de los grandes viajeros del siglo XIX: Charles Davillier, Gustavo Doré, Teófilo Gautier, Richard Ford, Cunninghame Graham, Alejandro Dumas (padre) o el pintor sueco Egron Lundgren quien, impresionado por lo que vio en su visita a Granada, llegó a retratar una gran fiesta de gitanos. Otra inestimable fuente son los testimonios de Estébanez Calderón que dedica su segunda "Escena Andaluza" íntegramente al Flamenco.

Es muy interesante observar a lo largo de toda la obra cómo describe el autor a las primeras mujeres bailaoras y cómo, en contraste con el cante y muy en especial con el toque, el baile ha sido desde sus orígenes una parcela mayoritariamente femenina a pesar de los grandes bailaores que ocupan las páginas de esta historia. Un caso curioso y memorable fue el de la bailaora y guitarrista Trinidad Huertas "La Cuenca", de la que se dice que pudo ser la primera que bailó la soleá de Julián Arcas. De ella además se sabe que fue la primera en vestirse de hombre para

el baile. Una hermosa fotografía aquí recogida así lo testimonia.

La época del café cantante, como ya es sabido, fue el motor de explosión del arte flamenco. A partir de que este arte pasó a ser espectáculo la necesidad de que el programa ofrecido fuera bueno, entretenido y de calidad se convirtió en el objetivo prioritario, amén de otras particularidades de este tipo de locales. Los artistas competían por figurar en el mejor cuadro flamenco para, así, lograr el reconocimiento y la fama esperados. No obstante, no era oro todo lo que relucía y muchas señoritas, fueran bailarinas o no, eran obligadas a alternar con los clientes. A propósito de este sórdido aspecto, existen también relatos de célebres personajes como el del nicaragüense Rubén Darío, quien se compadecía amargamente de los profesionales del cante y del baile y que, a su juicio, eran obligados "a una comercialización que los aproxima más al ambiente prostibulario". En este sentido existen multitud de comentarios, de propios y de extranjeros, y todos concluyen más o menos en una idea común: se trataba de lugares donde la manzanilla, las mujeres y la chulería eran moneda corriente y la juega su única finalidad. Lo que por un lado sirvió de trampolín a este tipo de arte y de artistas fue por el otro su propia fosa hasta que este arte consiguió recuperar la dignidad ansiada. Los primeros nombres conocidos dentro del baile flamenco coinciden con el último tercio del siglo XIX y todos ellos salieron de los cafés cantantes.

Encontrar las raíces del flamenco, en cualquiera de sus variantes, nunca ha sido fácil para ningún investigador o músico pero mientras que el cante y el toque parecen estar más documentados desde aquellos primeros personajes como El Planeta o El Fillo, el baile siempre ha sido más difícil de precisar. Probablemente sea esa cualidad intrínseca que tiene de ser algo natural y espontáneo la que lo convierte en un arte difícil de aprehender, al menos cronológicamente hablando. Que los gitanos han bailado siempre parece una evidencia pero... ¿desde qué momento puede documentarse este género? Eso es lo que el autor intenta ir desgranando a lo largo de toda la obra, explicando los pormenores de unos y otros artistas y de los diferentes estilos que, en su mayor parte, partieron de la escuela bolera, el zapateado, el tango, etc.

El capítulo que dedica a la saga de los Ortega es de gran interés, especialmente por el árbol genealógico, tan indispensable para seguir el rastro de

esta importante familia que destacó en tantos campos artísticos: cante, baile, toreo, etc.

A partir de la época del ciclo teatral el libro cobra otra dimensión. La presencia de grandísimas figuras del baile como Antonia Mercé "la Argentina", Pastora Imperio, Vicente Escudero, Encarnación López "la Argentinilla" o Carmen Amaya, entre otros muchos, nos acercan a la grandeza y fama de todos ellos y los éxitos cosechados. Están estas páginas especialmente cuidadas desde el punto de vista histórico y también social. Aproximan muy bien al lector al momento vivido por cada artista y las vicisitudes que pasaron, los viajes, los contratos, las penurias... y la gloria. Las historias personales entre unos y otros no dejan de ser curiosas, siendo la más sorprendente de todas la habida entre el matrimonio formado por Pastora Imperio y Rafael el Gallo, que apenas duró unos meses. Las fotografías son igualmente bellas y representativas. El autor se sirve de muchos textos contemporáneos y entremezcla muchas frases de los protagonistas en su redacción lo que aporta a la lectura un estilo directo y ameno.

Una obra de claro propósito divulgativo que, sin embargo, aporta la dosis suficiente de rigor y erudición, al incluir notas aclaratorias, abundante bibliografía, hemerografía y discografía, el indispensable índice onomástico y un interesante glosario de términos flamencos.

Esther Burgos Bordonau

**JOAN CUSCÓ Y JOSEP SOLER:**  
*Tiempo y música. Prólogo de Albert Sardà. Editorial Boileau. Fundació Música Contemporània. Barcelona, 1999. 422 páginas.*

En el prólogo, el compositor Albert Sardà nos ofrece una brevíssima pero a la vez muy estimulante visión histórico-estética de la música, arte que ha buscado a lo largo de los siglos el objetivo de, según sus palabras, "sustentarse por sí misma". Repasa las relaciones de este arte (que también es, no lo olvidemos, ciencia y lenguaje) con otras disciplinas artísticas dentro del contexto de cada momento en tres páginas que empiezan con una definición de Félix de Azúa ("La música es el arte de construir el tiempo mediante sonidos no lingüísticos. Así como decimos de una escultura que es *de mármol*, así también podríamos decir de una composición musical que es *de tiempo*") y terminan con una afirmación de

Schoenberg ("La facultad de pura percepción es extremadamente rara y solamente la encontramos en hombres de gran capacidad"). Este prólogo anima al lector a enfrentarse a las casi doscientas páginas (cuatrocientas al contar con una versión en catalán y otra en castellano) de alta filosofía debidas a Joan Cuscó. En ellas el autor analiza como la noción de tiempo ha ido cambiando desde la subjetividad de Kant a la abstracción de Einstein pasando por la idea de tiempo como proceso histórico de Hegel, añadiendo concepciones intermedias como la descripción evolucionista del tiempo de Boltzmann o la duración pura de Bergson, para adentrarse después en el ámbito de las relaciones entre tiempo y lenguaje en el entorno artístico y físico de la música. Y ahí aparece el concepto de tiempo-como-creación y la innovación (metáfora) del tiempo que es la obra de arte; el tiempo como "cualidad constitutiva del propio lenguaje". Cuscó sigue con los problemas que plantea la música escrita como abstracción o distorsión del tiempo real y del proceso de crearla y tras una mirada histórica parafrasea a Roland Barthes llegando a la conclusión de que "la música es la utopía del pensamiento humano". A partir de ahí, el autor retoma las reflexiones que había expuesto en torno al tiempo y las relaciona con la música con una innegable brillantez. Las últimas cincuenta páginas se deben al compositor Josep Soler, el cual elabora el ensayo que da título a todo el libro y subdivide su trabajo en nueve conceptos distintos de tiempo, un tiempo que él ve destruido por la música: el tiempo sobrepuesto, retrógrado, dilatado, dilatado y sobrepuesto, retrogradado y dilatado, como espejo, como espejo retrógrado y dilatado, detenido, y el tiempo dentro de otro tiempo. Los referentes de los serialistas vieneses son evidentes ya en los enunciados, y a ellos se añaden autores caros a la personalidad estética de Soler como Machaut, Bach o Wagner. El creador apasionadamente angustioso y sensible que es Soler (el artífice de una "música de la pasión" que comentábamos no hace mucho en estas mismas páginas al reseñar el libro que sobre él escribiera Ángel Medina) se nos aparece en este texto como un escritor que esconde la erudición bajo fórmulas que buscan la complicidad con el lector, un lector cautivado desde el primer momento por un estilo que participa por igual del impulso poético y de la claridad conceptual (idénticas características que conforman su música). Un libro excelente que no debería pasar inadvertido.

Josep Pascual

*Falla-Chopin. La música más pura. Edición de Luis Gago. Estudios de Jim Samson ("Chopin y el Siglo XX"), Roy Howat ("La influencia de Chopin en el París del cambio de siglo"), Paolo Pinamonti ("Manuel de Falla, Frédéric Chopin y el enigmático Fuego Fatuo") y Victor Estapé ("Aproximación a las afinidades entre Mompou y Chopin"). Publicaciones del Archivo Manuel de Falla. Granada, 1999. 170 páginas.*

Muy interesante volumen el que nos presenta el Archivo Manuel de Falla, que tuvo, como señala oportunamente su editor, Luis Gago, en el prólogo, su complemento en la exposición del mismo título llevada a cabo en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada, entre noviembre de 1998 y enero de 1999, además de en la edición facsímil de la partitura de *Fuego fatuo*. A lo largo de los cuatro estudios que se mencionan en la ficha, el libro nos lleva desde la influencia de Chopin en la música del siglo XX, dibujada con precisión por Jim Samson, uno de los más prestigiosos expertos actuales en la creación del compositor polaco, y en el París del cambio de siglo que vivió Falla, con los Debussy, Ravel o Fauré, para llegar a lo que puede considerarse núcleo de la obra, el análisis concienzudo de *Fuego fatuo* llevado a cabo por Paolo Pinamonti, profusamente ilustrado con ejemplos diversos y fragmentos de la partitura de Falla. Aunque pueda parecer, antes de entrar en materia, que el epílogo, el interesante capítulo dedicado por Estapé a Chopin y Mompou, está algo desconectado, lo cierto es que, como declara con acierto Gago, la conexión chopiniana de Mompou invita a la consideración de una cierta ligazón "francesa" de la creación de los tres autores. Libro muy centrado en el análisis técnico y estético, que demanda del lector una buena dosis de formación técnica para su adecuada y completa comprensión, pero que resulta muy ilustrativo y ofrece un más que generoso abanico de documentación. La edición, cuidadísima, y la excelente traducción de los textos de autores extranjeros, realizada por el propio Gago, añaden interés a este volumen en el que los estudiosos del piano y, muy en especial, los admiradores de Falla, descubrirán aspectos habitualmente no tratados en los libros dedicados al compositor andaluz.

Rafael Ortega Basagoiti

CONCIERTOS

ALBACETE

Auditorio Municipal

**3-IV:** Simone Pedroni, piano. Bach, *Variaciones Goldberg*.  
**18,24:** Santiago Juan, violín. Bach, *Sonatas y Partitas*.  
**20:** European Symphony Orchestra. Agrupación Coral "Sursum Corda". Christian Florez. Bach, *Passión según san Mateo*.  
**28:** Orquesta de Cámara Gonçal. Gonçal Comellas. Bach, *Conciertos*.

ALICANTE

Sociedad de Conciertos

**11-IV:** Félix Ayo, violín; Emma Jiménez, piano.

BARCELONA

**11-IV:** Cuarteto Ysaÿe. Haydn, Debussy, Beethoven. (Auditori [www.auditori.com](http://www.auditori.com)).  
**12:** Ensemble Continuum. Maurice Bourgue. Bach, Zelenka, Fasch. (Euroconcert [www.euroconcert.org](http://www.euroconcert.org)). Palau ([www.palaumusica.com](http://www.palaumusica.com)).  
**13:** Cuarteto de Clarinetes Chalumeau. Ribera, Corduras, Ferrer. (Ayuimúsica [www.acompositors.com](http://www.acompositors.com)). Sala SGAE.  
**14:** La Petite Bande. Collegium Vocale Gent. Sigiswald Kuijken. Haydn, *Siete Palabras* (Palau 100).  
**15,16:** Orquesta Ciudad de Barcelona y Nacional de Cataluña ([www.obc.es](http://www.obc.es)). Josep Pons. Bach, *Montsalvatge*, *Shostakovich*. (Auditori).  
**17:** Gabrieli Consort & Players. Paul McCreesh. Bach. (Auditori).  
**18:** Música Reservata de Barcelona. Peter Philips. Ceballos, Morales, Cáceres. (Auditori).  
**25:** Susan Grisman, mezzo; Malcolm Martineau, piano. Hahn, Massenet, Bernstein. (Liceo).  
 - Orquesta de Cámara de Londres. Christopher Warren Green. Mozart, Elgar, *Shostakovich*. (Criterium. Palau).  
 - Le Concert des Nations. Bach, *Conciertos de Brandemburgo*. (Auditori).  
**26:** Arcadi Volodos, piano. Schubert, Liszt, Chopin. (Ibercamera [www.ibercamera.es](http://www.ibercamera.es)). Palau).  
**28,29,30:** Orquesta Ciudad de Barcelona y Nacional de Cataluña. Lawrence Foster. Katia y Marielle Labèque, pianos. D'Ollone, Poulenc, Beethoven. (Auditori).  
**30:** Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. Mahler, *Quinta* (Palau 100).  
**2-V:** Jean-Marc Luisada, piano. Haydn, Chopin, Fauré. (Auditori).  
**4:** Maria João Pires, piano. Beethoven. (Ibercamera. Auditori).  
 - Ntina Rial, soprano. Coro Vivaldi. Barcelona Sinfonietta. F. Longueires. Schubert, *Montsalvatge*. (Auditori Winterthur).  
**5,7:** Orquesta Ciudad de Barcelona y Nacional de Cataluña. Coro de Cámara del Palau. Lawrence Foster. Herlitzkus, Coes, Volle, Palatchi. Beethoven, *Fidelio* (versión de concierto). (Auditori).  
**6:** Orquesta Ciudad de Barcelona y Nacional de Cataluña. Orfeo Català. Lawrence Foster. Beethoven, *Nona*. (Auditori).  
**8:** I Musici. Vivaldi, Rossini, Rolla. (Euroconcert. Auditori).  
**9:** BCN Chamber Players. Spohr, Strauss, Xenakis. (Auditori).

BILBAO

Sociedad Filarmónica

**12-IV:** Pascal Rogé, piano. Cuarteto Ysaÿe. Chausson, Fauré, Franck.  
**26:** Tafelmusik. Jeanne Lamont. Nathalie Stutzmann, contralto. Zelenka, Geminiani, Haendel.  
**3-V:** Stephan Genz, barítono; Erik Schneider, piano. Schumann, Brahms.

CÓRDOBA

Orquesta de Córdoba

**27-IV:** Leo Brouwer. Coro Ziryah. Leonardo de Angelis, guitarra. Brouwer, Bacalov.

CUENCA

Semana de Música Religiosa

**16-IV:** Solistas de la ONE. Coro Gospel. Ignacio Yepes. E. Rodrigo, Emmanuel.  
**17:** Das Orchester Damals und Heute. Michael Wilens. Bach, Plát.  
**18:** Ricercar Consort. Philippe Pierlot. Bach, *Gustaf*.  
**19:** Capilla Flamenca. Dirk Snellings. Lapicida, Argente, Desprez.  
**20:** Coro y Sinfónica de Madrid. Jan Caeyens. Rodrigo, Fernández Álvarez, Beethoven.  
**21:** Coro y Orquesta Garoynay. Roberto Tilbaro. Nunes García, Pleyel, Leyseca.  
**22:** Albiastro Ensemble. Jorge Fresno. Bach, *Lieder y Corales*.  
 - Estil Concertant. Juan Luis Martínez. Morera, Fuentes, Nebra.  
**23:** Grupo Alfonso X el Sabio. Luis Lozano Virumbarras. *Misa de acción de gracias en la corte de Carlos V*.

GRANADA

Orquesta Ciudad de Granada

**14-IV:** Barry Sargent. Bach, *Suites*.  
**28:** Josep Pons. Jarre, Stravinski, Schoenberg.

JEREZ DE LA FRONTERA

Teatro Villamarta

**27-IV:** Orquesta de los Campos Eliseos. Philippe Herreweghe. Mendelssohn, Schubert.

LA CORUÑA

Palacio de la Ópera

**28-IV:** Sinfónica de Galicia. Jean-Jacques Kantorow. Mendelssohn, Sibelius, Rautavaara.  
**2-V:** Música Antigua Köln. Reinhard Goebel. Bach, *Ofrenda musical*.  
**5:** Sinfónica de Galicia. Raymond Leppard. Debussy, Stravinski, Boccherini.

LÉRIDA

Auditori Enric Granados

**14-IV:** Berliner Bach Akademie. Herbert Breuer. Bach, *Arie de la fuga*.  
**25:** Orquesta de Cámara de Londres. Christopher Warren Green. Chaikovski, Shostakovich.

MADRID

**4-IV:** Paolo Crivellaro, órgano.

Bach, *Obras para órgano*. (Catedral de la Almudena).  
 - Música Ficta. Ratil Mallavibarrena. Isaac, Palestrina, Guerrero. (Festival de Arte Sacro. Iglesia de San Marcos).  
**5:** Cuarteto Picasso. Roberto Terrón, contrabajo. Greco, Camarero, Rueda. (Fundación Juan March [www.march.es](http://www.march.es)).  
 - Ensemble Clerici Vagantes. Alessandro Ruo. Codex Galatinus, Livre Vermell. (Festival de Arte Sacro. Basílica de San Miguel).  
**6:** Coro Audite. Pablo del Campo. Kodály, Brahms, Grieg. (Festival de Arte Sacro. Iglesia de San Cristóbal y San Rafael).  
**10:** Ensemble Mesopotamia. *Cançons sertes*. (Festival de Arte Sacro. Iglesia Onodoxa Griega).  
**11:** Dezo Ránki, piano. Haydn, Schumann, Debussy. (Grandes Intérpretes. Scherzo [www.scherzo.es](http://www.scherzo.es)). A. N.).  
 - Coro Filarmónico de Socchi. Ivan Ivanov. Sviridov, Bulajov. (Festival de Arte Sacro. Círculo de Bellas Artes).  
**12:** Alain Greverre, chelo. Bach, *Suites*. (Ciclo de la Universidad Politécnica ([www.upm.es/servicios/culturales/](http://www.upm.es/servicios/culturales/)). ETSI Montes).  
 - Cuarteto Rabel. Adam Hunter, chelo. Montsalvatge, Magrané, Guridi. (F.J.M.).  
**13,14:** OCRTVE ([www.ove.es](http://www.ove.es)). García Navarro. Schumann, Walton. (Teatro Monumental).  
**14,15,16:** OCNE. Rafael Frühbeck. Ziesak, Holz, Litaker. Bach, *Passión según san Mateo*. (A. N.).  
**15,16:** Coro y Orquesta del Gran Teatro del Liceo. Bertrand de Billy. (Teatro Real).  
**16:** Pierre Farugó, órgano. Bach, *Obras para órgano*. (Catedral de la Almudena).  
**19:** Joven Orquesta Gustav Mahler. Seiji Ozawa. Christian Tetzlaff, violín. Beethoven, Strauss. (Ibermúsica. A. N.).  
**26:** Katia y Marielle Labèque, pianos. (Juventudes Musicales. A. N.).  
 - Trío Arbós. Miguel Gómez, chelo; Juan Carlos Garvayo, piano. De Pablo. (F.J.M.).  
**27:** Cuarteto Arcana. Wolfgang Weigel, guitarra. De la Cruz, Marco, Ruiz Pipó. (Ciclo de Cámara y Polifonía. A. N.).  
**27,28:** OCRTVE. Enrique García Asensio. Rony Rogoff, violín. Berg, Orff. (T. M.).  
**28:** Kristian Olesen, órgano. Bach, *Obras para órgano*. (Catedral de la Almudena).  
**29:** JONDE. Lutz Köhler. Artero, David, Strauss. (Ciclo de la Universidad Politécnica. A. N.).  
 - Orquesta de los Campos Eliseos. Collegium Vocale. Philippe Herreweghe. Mendelssohn, *Pastoral*. (Ciclo Complutense. A. N.).  
**1,2-V:** Sinfónica de Chicago. Daniel Barenboim. Mahler, *Quinta* / Debussy, Falla. (Ibermúsica. A. N.).  
**3,5:** Cuarteto Berg. Bartók, Bargieliski, Alban / Mendelssohn, Mozart. (Liceo de Cámara. A. N.).  
**4:** Coro Nacional. Rainer Steubing-Negenborn. Bach, Praetorius, Schütz. (C. C. P. A. N.).  
**5,6,7:** Sinfónica de Sevilla. Rafael Frühbeck. Turina, Palomo, Rimski-Korsakov. (A. N.).  
**8:** Orquesta de la Comunidad de Madrid. Miguel Groba. Cuarteto Brodsky. Elgar, Martinu. (Ciclo de la Comunidad de Madrid. A. N.).  
**9,10:** Cuarteto Prazak. Brenno Ambrosini, piano. Haydn, Janáček, Schumann. / Haydn, Janáček, Brahms. (C. C. P. A. N.).  
**10:** Ivo Pogorelich, piano. (Juventudes Musicales. A. N.).

MÁLAGA

Orquesta Ciudad de Málaga

**13,14-IV:** Salvatore Accardo. Vitti, Rossini.  
**28,29:** Salvador Brotons. Brotons, Sibelius, Grofé.

MURCIA

Auditorio [www.auditoriomurcia.org](http://www.auditoriomurcia.org)

**12-IV:** Süddeutsche Vokalensemble. Concerto Bamberg. Rolf Beck. Fiedler, Browner, Ullman, Chung. Bach, *Passión según san Juan*.  
**14:** Il Fondamento. Paul Dombrecht. Bach, *Passión según san Mateo*.  
**8-V:** Maria João Pires, piano. Programa por determinar.

SANTANDER

Palacio de Festivales

**15-IV:** La Capella de la Pietà de Turchini. Antonio Florio. Cavalli, *Giulio Cesare*.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Auditorio [www.audigal.es](http://www.audigal.es)

**14-IV:** The English Concert. Trevor Pinnock. Bach.  
**28:** Orquesta de los Campos Eliseos. Collegium Vocale. Philippe Herreweghe. Mendelssohn.  
**4-V:** Sinfónica de Galicia. Raymond Leppard. Chantal Juliet. Debussy, Stravinski, Boccherini.

SEVILLA

Teatro de la Maestranza

**11,13-IV:** Sebastian Dörfler, chelo. Bach, *Suites*.  
**27,28:** Sinfónica de Sevilla ([www.rossevilla.com](http://www.rossevilla.com)). Alain Lombard. Mahler, *Octava*.

TARRASA

Centro Cultural La Caixa [www.c-cultural-tarrassa.es](http://www.c-cultural-tarrassa.es)

**13-IV:** Orquesta Música Bohémica de Praga. Jaroslav Kroc. Bach, Brxi, Mozart.

TENERIFE

Sinfónica de Tenerife [www.caltfe.es/ost](http://www.caltfe.es/ost)

**6,7-IV:** Victor Pablo Pérez. Leonel Morales, piano. Leif, Rachmaninov, Chaikovski.  
**13,14:** Victor Pablo Pérez. Steven Isserlis, chelo. Puig, Walton, Liszt.  
**27,28:** Antoni Ros Marbà. Gerhard, Wagner, Strauss.  
**4,5-V:** Antoni Wit. Laura Leising, fagot. Darius, Weber, *Lutoslawski*.

TOLEDO

Siglos de Oro

**15-IV:** Juan Carlos Rivera, vihuela. *Una canción para el emperador*. (Hospital de Tavera).  
**6-V:** Pro Cantione Antiqua. Bruno Turner. Peñalosa. (San Juan de los Reyes).

VALENCIA

Palau de la Música

**12-IV:** The English Concert. Trevor

Pinnock. Crook, Nolte, Sampson, Moore. Bach, *Passión según san Mateo*.  
**18:** Joven Orquesta Gustav Mahler. Seiji Ozawa. Christian Tetzlaff, violín. Beethoven, Strauss.  
**26:** Orquesta de los Campos Eliseos. Collegium Vocale. Philippe Herreweghe. Mendelssohn, *Pastoral*.  
**2-V:** Maria João Pires, piano. Programa por determinar.  
**5:** Música Antigua Köln. Reinhard Goebel. Bach, *Ofrenda musical*.  
**6:** Orquesta de Valencia. Ralph Wilkeret. Nielsen, Jones, Estes, Jerusalem. Strauss, *Salomé* (versión de concierto).

VALLADOLID

Sinfónica de Castilla y León

**22,23-IV:** Max Bragado Darman. Coro Europeo de Estudiantes de Medicina. Saitua, Fresán. Brahms, *Requiem alemán*.  
**4,5-V:** Peter Maag. Mozart, Schubert.

VIGO

Centro Cultural CaixaVigo

**13-IV:** South London Philharmonic. Kontakion. Karel Mark Chichon. Bach, *Passión según san Juan*.  
**27:** Tafelmusik. Jeanne Lamont. Nathalie Stutzmann, contralto. Zelenka, Geminiani, Haendel.  
**3-V:** Música Antigua Köln. Reinhard Goebel. Bach, *Ofrenda musical*.

ZARAGOZA

Auditorio

**14-IV:** Concerto Bamberg. Süddeutsche Vokalensemble. Bach, *Passión según san Juan*.  
**17:** Gianluca Cascioli, piano.  
**28:** Tafelmusik. Jeanne Lamont. Nathalie Stutzmann, contralto. Zelenka, Geminiani, Haendel.  
**6-V:** Maria-João Pires, piano.  
**8:** Trio Frankel.  
**10:** Grupo Enigma.

AMSTERDAM

Orquesta del Concertgebouw [www.concertgebouwwork.nl](http://www.concertgebouwwork.nl)

**12,13-IV:** Colin Davis. Imogen Cooper, piano. Haydn, Mozart.  
**16:** Philippe Herreweghe. Coro de Cámara de Holanda. Bostridge, Remmert, Genz. Bach, *Passión según san Juan*.  
**28:** Markus Stenz. Andrés Schiff, piano. Kurtág, Bartók, Henze.  
**6-V:** Leonard Slatkin. Beethoven, Stravinski, Elgar.

BERLÍN

Filarmónica de Berlín [www.berlin-philharmonie.com](http://www.berlin-philharmonie.com)

**5,6-V:** Claudio Abbado. Gil Shaham, violín. Brahms, Beethoven.

CHICAGO

Sinfónica de Chicago [www.chicagosymphony.org](http://www.chicagosymphony.org)

**13,14,15-IV:** Markus Stenz. Musorgski, Ives.

CINCINNATI

Sinfónica de Cincinnati [www.cincinnati-symphony.org](http://www.cincinnati-symphony.org)



**13,14,15-IV:** Junichi Hirokami. Pamela Frank, violín. Webern, Zwi-lich, Chaikovski.  
**28,29:** Jesús López Cobos. Truls Mørk, chelo. Dvorák, Rachmaninov.

## CLEVELAND

**Orquesta de Cleveland**  
[www.cris.com/~jadato/orch.htm](http://www.cris.com/~jadato/orch.htm)

**13,14,15-IV:** Christoph von Dohnányi. Yefim Bronfman, piano. Beethoven.  
**20,21,22:** Coro de la Orquesta de Cleveland. Christoph von Dohnányi. Schade, Ziesak, Spence. Bach, *Passión según san Mateo*.  
**4,5,6-V:** Pierre Boulez. Mitsuko Uchida, piano. Dukas, Schoenberg, Prokofiev.

## FILADEFIA

**Orquesta de Filadelfia**  
[www.philorch.org](http://www.philorch.org)

**13,14,15-IV:** Ingo Metzmacher. Hélène Grimaud. Ives, Ravel, Stravinski.  
**27,28,29, 1,2-V:** Wolfgang Sawallisch. Frank Peter Zimmermann, violín. Rautavaara, Sibelius, Barber.  
**4,5,9:** Wolfgang Sawallisch. Viktoria Mullova, violín. Shostakovich.

## LONDRES

**Barbican Centre**  
[www.bco.co.uk](http://www.bco.co.uk)

**2-IV:** Gil Shaham, violín. Alcira Eguchi, piano. Bach, Prokofiev, Bartók.  
**3,5:** Orquesta de Cámara inglesa. Christian Zacharias. Mozart.  
**4:** City of London Sinfonía. Richard Hickox. Michael Collins, clarinete. Stravinski, Copland.  
**9,11:** Sinfonía de Londres. Simon Rattle. Dalayman, Schäfer, Kirchschlager, Botha. Strauss, *Ariadna en Naxos* (versión de concierto).  
**10:** City of London Sinfonía. Richard Hickox. Evans, Dean, Langridge. Stravinski, *Rake's Progress* (versión de concierto).  
**13:** Orquesta de Cámara Inglesa. Christian Zacharias. Mozart.  
**14:** Les Arts Florissants. William Christie. Cecilia Bartoli, mezzo. Haendel, Vivaldi.  
**17:** Real Orquesta Filarmónica. Daniele Gatti. Freddy Kempf, piano. Beethoven, Stravinski.  
**21:** City of London Sinfonía. Joyful Company of Singers. Nicholas Kraemer. Ovenden, Hargreaves, Bott, Jenkins. Bach, *Passión según san Mateo*.  
**23:** Gabrieli Consort and Players. Paul McCreesh. McCord, Gooding, Blaze, Agnew. Bach.  
**25:** Real Orquesta Filarmónica. Marin Alsop. Louis Lortie, piano. Bernstein, Rachmaninov, Shostakovich.  
**28,29:** Anne-Sophie Mutter, violín. Lambert Orkis, piano. Webern, Respighi, Crumb. / Pärt, Shostakovich, Stravinski.

**The South Bank Centre**  
[www.sbc.org.uk](http://www.sbc.org.uk)

**5-IV:** Filarmónica de Londres. Bernard Haitink. Mozart, Bruckner.  
 - London Sinfonietta. Oliver Knussen. Nergard, Zuklan, Northcutt.  
**6:** Orquesta Philharmonia. Junichi Hirokami. Verdi, Beethoven, Chaikovski.  
**7,14:** Filarmónica de Londres. Wayne Marshall. Gershwin, Rodgers, Borodin.  
**9:** Emanuel Ax, piano. Haydn, Benjamin, Debussy.

**12:** Filarmónica de Londres. Bernard Haitink. Petra Lang, mezzo. Schumann, Wagner, Shostakovich.  
 - Orquesta Age of Enlightenment. Andrew Manze. Eybler, Haydn, Schubert.

**15:** Orquesta Philharmonia. Vladimir Ashkenazi. Evgeni Kissin, piano. Beethoven, Mahler.  
**18:** Orquesta Philharmonia. Martyn Brabins. MacRae. / David Zinman. Vadim Repin, violín. Dvorák, Bruch, Brahms.  
**25:** Academy of St. Martin in the Fields. Murray Perahia, piano y dirección. Bach.  
**26:** Filarmónica de Londres. Kent Nagano. Lynn Harrell, chelo. Beethoven, Dutilleul, Prokofiev.  
**28:** Sinfonía de la BBC. Michael Schoenwandt. Rolf Hind, piano. Stravinski, Sorensen, Zemlinsky.

## LOS ANGELES

**Filarmónica de Los Angeles**  
[www.laphil.org](http://www.laphil.org)

**13,14,16-IV:** Iván Fischer. Leila Josefowicz, violín. Mozart, Prokofiev, Bartók.  
**22:** Christian Zacharias. Mozart, Schubert.  
**26,27:** Christian Zacharias. Haydn, Mozart.  
**4,7-V:** Jeffrey Tate. Emanuel Ax, piano. Brahms, Strauss.

## LUCERNA

**Festival de Pascua**  
[www.lucernefestival.ch](http://www.lucernefestival.ch)

**8-IV:** Filarmónica de Londres. Bernard Haitink. Mozart, Bruckner.  
**9:** Ensembles des Gustav Mahler Jugendorchesters. Strauss, Mozart, Dvorák.  
 - Concierto Köln. David Stern. Mendelssohn, Schumann.  
**10:** Les Arts Florissants. William Christie. Vivaldi, Haendel, Rossini.  
**11:** Gustav Mahler Jugendorchester. Stefan Anton Reck. Mozart, Shostakovich.  
**12:** Akademiechor Luzern. Domicapelle Berlin. Alois Koch. Burkhard.  
**13,14:** Camerata Academica de Salzburgo. Murray Perahia. Bach.  
**15:** Gustav Mahler Jugendorchester. Seiji Ozawa. Anne-Sophie Mutter, violín. Mozart, Strauss.  
 - La Petite Bande. Collegium Vocale Gent. Sigiswald Kuijken. Mozart, Haydn.  
 - Tevener Consort. Andrew Parrott. Gesualdo.  
**16:** Concentus musicus Wien. Arnold Schoenberg. Nikolaus Harnoncourt. Magnus, Taylor, Goerne. Bach, *Passión según san Juan*.

## MILÁN

**Sinfonía de Milán**  
**"Giuseppe Verdi"**  
[www.orchestrasinfonica.milano.it](http://www.orchestrasinfonica.milano.it)

**13,14,16-IV:** Riccardo Chailly. Martha Argerich, piano. Mosolov, Prokofiev, Rachmaninov.  
**19,20,21:** Coro Giuseppe Verdi. Romano Gandolfi. Rossini, *Stabat Mater*.  
**26,27,30:** Coro de la Radio Holandesa. Riccardo Chailly. Chum, Pape, Grinton, Lang. Bach, *Passión según San Mateo*.  
**6,7,9,10-V:** Riccardo Chailly. Marco Rizzi, violín. Vivaldi, Bach.

## MUNICH

**Filarmónica de Munich**

**www.zmuenchnerphilharmoniker.de**

**14,16,17-IV:** Pinchas Steinberg. John Edward Kelly, saxo. Rachmaninov, Glazunov, Nordgren, Prokofiev.  
**28,29,30:** Leopold Hager. Mathias Goerne, barítono. Mozart, Martin.  
**5-V:** Peter Ruzicka. Czernowin, Henze, Vavèze.

## PARÍS

**12-IV:** Les Arts Florissants. William Christie. Cecilia Bartoli, mezzo. Haendel, Vivaldi. (Quêtelet ([www.chatelet-theatre.com](http://www.chatelet-theatre.com))).  
**12,13:** Orquesta de París. David Zinman. Frank Peter Zimmermann, violín. Mendelssohn, Barber, Brahms. (Sala Pleyel).  
**13:** Orquesta Nacional de Francia. Jacques Mercier. Debussy, Stravinski. (Théâtre des Champs Élysées).  
**18:** Maxim Vengerov, violín. Bach, Ysaÿe, Paganini. (T.C.E.).  
**19:** Olga Borodina, mezzo, Dimitri Yefimov, piano. *Cantatas y arias*. (T.C.E.).  
**20:** Orquesta de París. Kent Nagano. Messiaen. (S.P.).  
**25:** Evgeni Kissin, piano. Programa por determinar. (T.C.E.).  
**26,27:** Orquesta de París. Frans Brüggen. Jonathan Gilad, piano. Mozart. (S.P.).  
**27:** Orquesta Nacional de Francia. Charles Dutoit. Debussy, Ravel. (T.C.E.).  
**28:** María João Pires, piano. Programa por determinar. (T.C.E.).  
**23-V:** Seiji Ozawa. Mahler, *Segunda* / Messiaen, *Sinfonía Turangalila*. (T.C.E.).  
**4,5:** Orquesta de París. Frans Brüggen. Bach. (S.P.).  
**10:** Orquesta de Cámara de Colonia. Helmut Müller-Brühl. Barbara Schlick, soprano. Vivaldi, Bach. (T.C.E.).

## SALZBURGO

**Festival de Pascua**

SIMON BOCCANEGRA. Abbado. Stein. Manila, Gallo, Konstantinov, Sartor. **15,24-IV.**  
**16,23-IV:** Filarmónica de Berlín. Roger Norrington. Vaughan Williams, Haydn, Berlioz.  
**17,22:** Filarmónica de Berlín. Claudio Abbado. Mozart.  
**18,21:** Filarmónica de Berlín. Kurt Masur. Iris Vermillion, soprano. Mahler.  
**23:** Joven Orquesta Gustav Mahler. Seip Ozawa. Anne Sophie Mutter, violín. Beethoven, Strauss.

## VIENA

**Musikverein**

**12,13-IV:** Filarmónica de Oslo. Mariss Jansons. Mahler, *Séptima* / Barbara Bonney, soprano. Grieg, Brahms.  
**14,15:** Filarmónica de Viena. Nikolaus Harnoncourt. Schmidt, *Libro de las siete vidas*.  
**26,28:** Angelika Kirchschlager, mezzo; Helmut Deutsch, piano. Schubert, Berg, Falla.  
**27:** Bachisches Collegium Leipzig. Burkhard Glaetzner. Schreier, Rieger, Bach, Britten.  
**29,30:** Sinfonía de Viena. Marcello Vitti. Wellesz, Bruckner.  
**29,30:** Filarmónica de Viena. Valeri Gergiev. Musorgski, Stravinski.  
**3,4-V:** Sinfonía de Viena. Wolfgang Sawallisch. Sibelius, Beethoven.

**5,6:** Filarmónica de Viena. Pierre Boulez. Boulez, Beethoven.  
**6:** Evgeni Kissin, piano. Programa por determinar.  
**8:** Wiener Akademie. Martin Haselböck. Bach.  
 - Ensemble Kontrapunkte. Peter Keusch. Stravinski, Caplet, Ravel.

## ÓPERA

## BARCELONA

**Teatre del Liceu**  
[www.liceubarcelona.com](http://www.liceubarcelona.com)

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). De Billy. Carsen. Borst, Monar, Mentxaka, Eiche, Orfila. **8-V.**

## BILBAO

**Palacio Euskalduna**

MANON (Massenet). Giovaninetti. Aronica, Bronikowski, Capuano, Ramon. **11,14-IV.**

## LAS PALMAS

**XXXIII Festival de Ópera**

LES PÊCHEURS DE PERLES (Bizet). Rossel. Dessais. Rey, Florez, Varnaud. **2,4,6-V.**

## MADRID

**Teatro Real**  
[www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)

LA SONNAMBULA (Bellini). Bonyngue. Avogadro. Massis, Moreno, Giménez, Bros. **14,16,17,18,19,23,24,25,28,30-IV.**

**Teatro de la Zarzuela**

JUGAR CON FUEGO (Barbieri). Remartínez Narros. González, Dima-so, Roy, Franco. **12/16,22/24,26/30-IV.**

## SABADELL

**Amics de l'Òpera**  
[www.amics-opera-sabadell.es](http://www.amics-opera-sabadell.es)

DON PASQUALE (Donizetti). Argudo. Monterde, Serra, Mateu, Costas, Park. **3,5,7-V.**

## SEVILLA

**Teatro de la Maestranza**  
[www.maestranza.com](http://www.maestranza.com)

NORMA (Bellini). Arena. Giacchieri. Guleghina, Urmans, Margison, Ruiz. **12,14-IV.**

## AMBERES

**De Vlaamse Opera**  
[www.vlaamseopera.be](http://www.vlaamseopera.be)

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Zanetti. McDonald. Hale, Stabell, Ventris, Stemme, **16,18,21,24,27,29-IV.**

## AMSTERDAM

**Nederlandse Opera**  
[www.vriendenvopera.demon.nl](http://www.vriendenvopera.demon.nl)

ELEKTRA (Strauss). Vonk. Decker. Gjevang, Bundschuh, Delamboye, Olsen. **10,13,16,19,22,26,29-IV. 2-V.**

KATA KABANOVÁ (Janáček). De Waart. Decker. Olsen, Kuebler, Barstow, Chilcott. **5,8-V.**

## BERLÍN

**Deutsche Oper**  
[www.deutsche-oper-berlin.de](http://www.deutsche-oper-berlin.de)

AUFSTIEG UN FALL DER STADT MAHAGONNY (Weill). Webb. Krämer. Armstrong. Maus, Bieber, Edelmann. **14-IV. 9-V.**  
 DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Kout. Soltesz. Hagen, Bezala, Furmansky, Gangano. **15,22,27,29-IV.**  
 PARSIFAL (Wagner). Thielemann. Friedrich. Brendel, Polgar, Winbergh, Soffel. **23,30-IV.**  
 MACBETH (Verdi). Rizzi. Ronconi. Horn. Atanelli, Tamar. **28-IV. 1,4,7,10-V.**

## Staatsoper

[www.staatsoper-berlin.org](http://www.staatsoper-berlin.org)

TRISTAN UND ISOLDA (Wagner). Barenboim. Kupfer. Jerusalem, Pape, Polaski, Schmidt. **16,24-IV.**  
 THE LAST SUPPER (Bizet). Barenboim. Duncan. Döszley, Randle, Bickley. **17,24-IV.**  
 DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Weigle. Kupfer. Struckmann, Pape, Trekel, Schmidt. **27-IV. 1-V.**  
 LE POSTILLON DE LONJUMEAU (Adam). Weigle. Schulin. Francis, Hager, Nold, Zettisch. **29-IV. 6-V.**  
 DER FREISCHÜTZ (Weber). Jordan. Lehnhoff. Trekel, Hager, Wolf, Höhn. **5,7-V.**

## BOLOGNA

**Teatro Comunale**  
[www.nettuno.it/bo/teatro\\_comunale](http://www.nettuno.it/bo/teatro_comunale)

LA VOIX HUMAINE (Poulenc) / I PAGLIACCI (Leoncavallo). Badae. Cavani. Kabaivanska, Cura, Dessi, Jenis. **11,13,15,16,18,26,28,30-IV. 2-V.**

## BONN

**Oper der Stadt**  
[www.uni-bonn.de](http://www.uni-bonn.de)

RIGOLETTO (Verdi). Ott. Hilsdorff. Blarason, Kapellmann, Sala, Zarnas. **11,22,27-IV. 3,6-V.**  
 DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SEERAIL (Mozart). Soustrot. Watanabe. Brombacher, Dussmann, Karl, Nagata. **12,14,18,28-IV. 2-V.**  
 IL TROVATORE (Verdi). Soustrot. Honoki. Halgrimson, Harteros, Dean, Juon. **13,15,26-IV.**  
 COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Zapf. Kirchner. Harteros, Vegh, Larsson, Moser. **20,24,29-IV. 7-V.**  
 BORIS GODUNOV (Musorgski). Ott. Mouchtar. Nikolski, Vegh, Larsson, Storojev. **23-IV. 4-V.**

## BRUSELAS

**La Monnaie**  
[www.lamonnaie.be](http://www.lamonnaie.be)

CEPUS REX (Stravinski). Albrecht. Joosten. Rolfe Johnson, De Mey, Naef. **28,29,30-IV. 2,3,4,5,6,7-V.**  
 AGRIPPINA (Haendel). Jacobs. McVicar. Antonacci, Joshua, Zazzo, Emman. **2,4,7,9-V.**

## BURDEOS

**Opéra**  
[www.opera-bordeaux.com](http://www.opera-bordeaux.com)

IPHIGÉNIE EN TAURIDE (Glück).

Glover, Reichenbach, Verret, Texier, Barrard, Burden. 3-IV. 2,4,6,8-V.

CATANIA

Teatro Massimo Bellini  
www.mcdiaonline.it/catania/spectacol.htm

MACBETH (Verdi). Neschling, Anna, Gavaneli, Romano, Antinori, Buffoli. 11,13,15,16-IV.  
THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski). Davi, Lievi, Corbelli, Streiff, Baker, Joyner. 6,7,9-V.

DRESDE

Semperoper  
www.semperoper.de

FALSTAFF (Verdi). Prick, Engelmann, Kannen, Holland, Richards, Vogt. 11,15,22,29-IV.

LEDI MAKBET MTSSENSKOGO UYEZDA (Shostakovich). Bichkov, Laufenberg, Kotscherga, Margita, Kunaev, Ihe, Garrison. 12-IV.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SEILRAIL (Mozart). Fiore, Marelli, Mesgarha, Hahn, Karl, Gura. 13-IV.  
BELSAZAR (Haendel). Weigle, Kupfer, Coburn, Vermillion, Köhler, Martinsen. 14-IV.

SALOME (Strauss). Prick, Wörle, Witt, Behle, Raslainein. 18-IV.  
ELEKTRA (Strauss). Bichkov, Berghaus, Runkel, Behrens, Johansson, Raslainein. 19-IV.

LEAR (Reimann). Layer, Decker, Braun, Comichau, Martinsen, Becht. 20-IV.

DON GIOVANNI (Mozart). Layer, Decker, Raslainein, Tilli, Magnusson, Gura. 23-IV.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Sinopoli, Hollmann, Kruse, Anthony, Ketelsen, Schöne. 24-IV.

JENUFA (Janáček). Rennert, Kupfer, Schlemm, Franz, Thiede, Herlitzius. 28-IV.

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Zanetti, Konwitschny, Kunaev, Lucic, Remmer, Incontrera. 3,6-V.  
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Kurz, Mühlbach, Wagenführer, Wäde, Incontrera, Selbig. 4-V.

EDIMBURGO

Scottish Opera  
www.eft.co.uk

TOSCA (Puccini). Farnes, Besch, Rendall, May, Slater. 11,13,15-IV.

FLORENCIA

Teatro Comunale  
www.maggioloftorentino.com

LA TRAVIATA (Verdi). Mehta, Comencini, Devia, Briotti, Trevisan, Álvarez. 19,20,21,26,27,29,30-IV.

3,5,6,7,9-V.

FRANCFORT

Oper Frankfurt  
www.oper-frankfurt.com

RIGOLETTO (Verdi). Rückwardt, Takova, Dvorsky, Tichy. 15,21,23,28-IV.

EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Ermier, Bohman, Peiker, Drabowicz, Levinsky. 16-IV.  
CARDILLAC (Hindemith). Bohman, Krause, König, Lincoln, Otehl. 22,24,26,30-IV.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Carignani, Warren, Baldivinsson, Stensvold. 29-IV. 1,5,7-V.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Rovaris, Petean, Schwanbeck. 6-V.

GÉNOVA

Teatro Carlo Felice  
www.carlofelice.it

LE COMTE ORY (Rossini). Mazzola, Pizzi, Florez, Pertusi, Polverelli, Carolis. 8,11,14,16,18,20-IV.

GINEBRA

Grand Théâtre  
www.geneveopera.ch

DIE WALKÜRE (Wagner). Jordan, Courier, Huffstodt, Kiberg, Millot, Pons. 3,6,9-V.

LISBOA

Teatro São Carlos

JENUFA (Janáček). Savarovsky, Pnsdek, Kaupová, Urbanová, Baisnerová, Dolezal. 2,4,6,8-V.

LONDRES

Royal Opera House Covent Garden  
www.royaloperahouse.org

RECKÉ PASIJE (Martini). Mackerras, Pountney, Silvasi, McLaughlin, White, Angus. 14,25,27,29-IV. 3,5,8-V.

LOS ANGELES

Los Angeles Opera  
www.laopera.org

LA RONDINE (Puccini). Villaume, M. Domingo, Vaness, Haddock, Parcher, Fedderly. 15,18,22,25,29-IV. 2,5-V.

LYON

Opéra National  
www.opera-lyon.org

PRÍHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Robertson, Engel, Le Corre, Marin-Degor, Sandis, Bernard. 10,12,14,16,17-IV.

MARSELLA

Opéra  
www.mairie-marseille.fr

LA TRAVIATA (Verdi). Allemandi, Trevisan, Papián, Arévalo, Cowan, Oundjian. 25,28,30-IV. 2,5-V.

MILÁN

Teatro alla Scala  
www.lascala.milano.it

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Sinopoli, Ronconi, Zvetkova, Alkin, Blanck, Villars. 11,12,18,20,26,28,30-IV.

MONTPELLIER

Opéra  
www.opera-montpellier.com

LE FOU (Landowski). Rophé, Mesguich, Le Roux, Darbellay, Defontaine, Balleys. 12,14,16-IV.

MUNICH

Bayerische Staatsoper  
www.bayerische-staatsoper.de

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Weikert, Soleri, Macias, Sacca, Serra, Kaufmann. 12,14-IV.

LA TRAVIATA (Verdi). Märkl, Krämer, Takova, Fichtl, Fraccaro, Gavaneli. 13,15-IV.  
PARSIFAL (Wagner). Schneider, Konwitschny, Bröcheler, Helm, Möll, Keyes. 16,20,23,26-IV.

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Viotti, Alberly, Gavaneli, Gaudi, Colombara, Malignani. 22,25,28-IV.

LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Bolton, Duncan, Hadley, Martinpelto, Evans, von Otter. 29-IV. 2,5-V.

ELEKTRA (Strauss). Schneider, Wernicke, Henschel, Polziski, Secunde, Cochran. 30-IV. 4,8-V.  
DER FREISCHÜTZ (Weber). Hager, Langhoff, Gantner, Kuhn, Schnitzler, Hunka. 6,10-V.

AIDA (Verdi). Märkl, Pountney, Auer, Terentjeva, Sweet, Rydl. 7-V.

NÁPOLES

Teatro di San Carlo  
www.teatrosancarlo.it

LEDI MAKBET MTSSENSKOGO UYEZDA (Shostakovich). Rostropovich, Renan, Veda, Dobronravova, Savian, Maisuradze, Videman. 13,14,15,16,18-IV.

NEW YORK

Metropolitan Opera  
www.metopera.org

LA BOHÈME (Puccini). Armillato, Vaduva, Arteta, Lopardo, Keenlyside. 11,15,19,22,26,29-IV. 5-V.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Campanella, Ganassi, Schade, Hampson, Del Carlo. 12-IV.

RIGOLETTO (Verdi). Santi, Shin, Giordani, Nucci, Loyd. 14,18,21-IV.

PELLÉAS ET MÉLISANDE (Debussy). Levine, Upshaw, Denize, Croft, White. 17,20-IV.  
GIULIO CESARE (Haendel). Nelson, McNair, Larmore, Blythe, Daniels. 28-IV. 3,6-V.

PALERMO

Teatro Massimo  
www.teatromassimo.it

WERTHER (Massenet). Giovannetti, Montrosor, La Scola, Ganassi, Mancini, Marrucci. 26,27,28,29,30-IV. 2,3,5,7-V.

PARÍS

Opéra Bastille  
www.opera-de-paris.fr

LES CONTES D'HOFMANN (Offenbach). Conlon, Carsen, Ramey, Wagenführer, Kirchschlager, Sénéchal. 12,15,19,22-IV.

LA TRAVIATA (Verdi). Benini, Müller, Gallardo-Domas, Halevi, Mulhern, Vargas. 17,20,23,26,29-IV. 3,6,9-V.

SALAMMÓ (Fénelon). Manahn, Zambello, Gubisch, Daszak, O'Mara, Ferrari. 2,5,10-V.

Opéra Comique

www.opera-comique.com

DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR (Nicola). Heusel, Vigié, Lehr, Farman, Theisen, Azzaletti, Guidotti. 15,16,17,18,19,20,22,25,26,27,28,29,30-IV.

ROMA

Teatro Dell'Opera

LA TRAVIATA (Verdi). Pidò, Gallo, Gheorghiu. 29,30-IV. 2,3,4,5-V.

TRIESTE

Teatro Verdi  
www.teatroverdi-trieste.com

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Ciabatti, Dell'Oste, Fardilha, Utzeri. 14,15,16,17,18,19,20,21-IV.

TURÍN

Teatro Regio

www.regio-torino.org

FEDORA (Giordano). Ranzani, Puggelli, Freni, Sacarabelli, Larin, Prevati. 12,16,18,19,27,29,30-IV. 3-V.

VIENA

Staatsoper  
www.wiener-staatsoper.at

JÉRUSALEM (Verdi). Halász, Coelho, Ikai-Purdy, Rydl. 11-IV.  
LA TRAVIATA (Verdi). Fisch, Loukianetz, Sabbatini, Schulte. 12,17-IV.

ERNANI (Verdi). Carignani, Gruber, Armillato, Álvarez. 13,18-IV.  
GUILLAUME TELL (Rossini). Luisi, Ragatzu, Hampson, Sempere. 14-IV.

GÖTTERDÄMMERUNG (Wagner). Runnicles, Schnaut, Lipovsek, Salminen, Meier. 16-IV.  
PARSIFAL (Wagner). Runnicles, Schaut, Grundheber, Rydl, Moser. 20,22,26-IV.

FIDELIO (Beethoven). Hager, Connell, Botha, Hunka, Hawlata. 23,27-IV.  
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Märkl, Meier, Esposito, Studer, Lotric. 24,28-IV.

CARMEN (Bizet). De Billy, Baltsa, Stoyanova, Armillato, Silins. 28-IV. 3,7-V.

LOHENGRIN (Wagner). Luisi, Pieczonka, Meier, Salminen, Botha. 1,5,9-V.

LULU (Berg). Boder, Efraty, Araya, Grundheber, Mazzola. 4,8-IV.  
DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Sinopoli, Voigt, Lipovsek, Schnaut, Heppner. 6,10-V.

ZÜRICH

Opernhaus  
www.kulturinfo.ch

ANNA BOLENA (Donizetti). Cargnani, Del Monaco, Gruberova, Kasarova, Schmid, Polgár. 12,16,19,24,28-IV.

CARMEN (Bizet). Welsler-Möst, Ponnelle, Uria-Mozón, Chalcker, Arala, Davidson. 14-IV.  
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Wellert, Berghaus, Benacková, Asher, Muff, Salminen. 20,22,24-IV.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Welsler-Möst, Miller, Magnuson, Hanelius, Salminen, Davislum. 29-IV.

LA TRAVIATA (Verdi). Welsler-Möst, Fimm, Mei, Aronica, Álvarez. 30-IV. 6,10-V.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Fischer, Asagiroff, Nikiteanu, Davislum, Hampson, De Simone. 4-V.

ARABELLA (Strauss). Welsler-Möst, Friedrich, Pieczonka, Kotoski, Kalisch, Magnuson. 7-V.

CONVOCATORIAS

XXXIV CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA FRANCISCO TÁRREGA.

Benicasim, 25-VIII/1-IX-2000. 1º premio: 1.600.000 pts. Fecha límite de inscripción: 16-VIII-2000. Información: tfo. 964 30 09 62, fax 964 30 34 32. Correo electrónico: benicassim@gva.es Internet: www.gva.es/benicassim

CONCURSO INTERNACIONAL OÑO LÍRICO JEREZANO.

Jerez de la Frontera, 1/8-XII-2000. Para cantantes masculinos de cualesquiera

voz y nacionalidad nacidos después del 30-XI-1967. Repertorio lírico español y latinoamericano. 1º premio: 1.000.000 pts. Fecha límite de inscripción: 10-X-2000. Información: tfo. 956 32 93 13, fax 956 32 95 11. Correo electrónico: teatrovillamartinez@redteatros.inamem.es Internet: www.orfeod.com/villamarta

XX CURSO Y FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA MARTÍN CÓDAX.

Cuenca, 9/22-VII-2000. Instrumentos, canto, música de cámara, dirección de

bandas. Fecha límite de inscripción: 15-IV-2000. Información: tfo. 925 25 42 98, fax 925 22 60 97.

XX CURSO INTERNACIONAL DE INTERPRETACIÓN.

El órgano en la península ibérica. Montblanc, Tarragona, 8/12-VIII-2000. Profesor: Josep M. Mas i Bonet. Fecha límite de inscripción: 15-VI-2000. Información: tfo/fax 977 773 799.

III PREMIO INTERNACIONAL DE COMPOSITORES ORQUESTA SINFÓNICA DE BALEARES CIUDAD

DE PALMA.

Obras para la plantilla: 2.2.2.2 - 4.2.3.1 cuerdas-arpa piano, percusión. Premio: 2.000.000 pts. Fecha límite de inscripción: 31-VIII-2000. Información: tfo. 971 51 65 01, fax 971 51 65 02.

XIV PREMIO SGAE DE JÓVENES COMPOSITORES.

Para compositores españoles nacidos a partir del 1-1-1965. Duración: de 7 a 25'. 1º premio: 1.000.000 pts. Fecha límite de inscripción: 30-IX-2000. Información: CDMC.

Oleografía de Tosca realizada en la época del estreno de la ópera



# TOSCA

## EN SU CENTENARIO

El 14 de enero de 1900 se estrenó *Tosca* en el Teatro Costanzi de Roma (la actual Ópera de Roma que vive momentos de tanta incertidumbre). Fueron sus tres intérpretes principales la soprano rumana Hericlea Darclée, el tenor Emilio De Marchi y el barítono Eugenio Giraldoni, bajo la dirección de Leopoldo Mugnone. Dirigió la escena Tito Ricordi y Giulio, su padre, el famoso editor y protector de Puccini, eligió Roma para presentarla por su estrecha relación de la ciudad con la acción de la obra. El homónimo drama de Sardou que sirvió de base a *Illica*, *Giacosa* y Puccini fue rechazado por el propio Verdi, que vio en él unas enormes posibilidades musicales, debido solamente a problemas de edad. Puccini se interesó por *Tosca* al verla interpretada en Milán por Sarah Bernhardt, la actriz para la que imaginó su drama. Y hubo de mediar Giulio Ricordi, con criticable astucia y engaños, para que otro compositor, Alberto Franchetti, renunciara a los derechos adquiridos en favor de Puccini. Con *Tosca* Puccini creó uno de los personajes operísticos más tentadores para las sopranos más imbuidas del concepto de tal. El cine que nació casi paralelo a la creación de esta ópera no ignoró sus posibilidades teatrales ni sus efectos visuales. Desde su estreno *Tosca* pasó paulatinamente a todos los escenarios mundiales, siendo hoy una pieza de referencia en el repertorio lírico. En el dossier que sigue se detallarán algunos de estos aspectos.

# DE SARDOU A PUCCINI

Imperial en los escenarios de su tiempo, al punto de merecer el apodo de "Napoleón del teatro", Victorien Sardou (1831-1908) ha sufrido una posteridad equívoca y modesta. Apostó fuerte por sus dramones históricos, seriamente documentados aunque de escasa verosimilitud -estas paradojas tiene el arte- en los que se manifestó heredero de ese gran constructor de intrigas criminosas que fue Eugène Scribe. En un plano más modesto situó sus comedias de costumbres como *Odette*, *Las patas de la mosca* o *Georgette*. Sin embargo, si de vez en cuando su nombre es invocado por las carteleras es por alguna de sus piezas divertidas, *Madame Sans-Genie* en primer lugar, o *Divorciémonos*. La primera de ella, "obra de bronce, personaje de oro" como la define Colette, ha conocido encarnaciones gloriosas en el cine y el teatro, desde Réjane, que la inventó, hasta Arletty, Niní Marshall, Sofia Loren, Madeleine Renaud y Annie Cordy, por citar al capricho de la memoria.

En cambio, el Sardou "grave" sólo retorna con la ayuda de la ópera. Imposible de digerir por sus farragosas dimensiones, su tendencia a la divagación y el embrollo, y su habilidad gimnástica y truculenta para montar golpes de teatro, el autor de *Teodora*, *Patria*, *Dora la espía* y *Gismonda* apenas se puede hacer oír envuelto en el empuje del canto operístico. Desde luego, la coyunda no es casual. Sardou es operístico aun recitado y casi se diría que hasta leído en silencio. Pide a gritos que lo griten y nada mejor que el canto para convertir el grito en música. Por otra parte, la música colabora con la síntesis que exige la escena contemporánea, tan lejana de aquellos años en que el público pasaba horas en los teatros y salía a tomar aperitivos y aun a cenar en los intervalos de la representación, que permitían complejos cambios de escena y dejaban en paz a los cómicos para descansar y vivir un poco la vida real.

Esta relación entre ambos escenarios fue advertida tempranamente. En efecto, la edición Albin Michel de sus piezas suma diez volúmenes y 39 títulos, aunque su inventario puntual es mucho más abultado. Pues bien: entre óperas, operetas y músicas de escena no menos de treinta partituras derivan de textos suyos. Algunas son compromisos menores de músicos dispares pero relevantes como Saint-Saëns, Pierné y Paladilhe. Otras son páginas y apellidos traspuestos por el tiempo. No obstante, perdura un buen número de ellas, a saber: *Carnaval en Roma* (1873) de Johann Strauss, *El rey Zanaboria* (1872) y *El odio* (1874) de Offenbach, *El estudiante mendigo* (1882) de Millöcker, *Fedora* (1898) y *Madame Sans-Genie* (1915) de Giordano y nuestra pucciniana *Tosca* (1900). En cuanto a la música de escena para *Teodora* (1884) compuesta por Massenet para la Bernhardt, se ha perdido, y es lástima porque, aparte de su posible valor artístico, tiene otro, histórico: es la que oyó el joven estudiante de psiquiatría

Sigmund Freud cuando acudió a ver a la divina Sarah y advirtió que su arte se parecía a un estudiado ataque de histeria. O sea: que las histéricas de Charcot eran actrices que imitaban a Sarah en los desplantes de la emperatriz de Bizancio y hacía falta investigar el fenómeno e inventar el psicoanálisis.

El teatro de Sardou se siguió representando hasta la segunda década del Novecientos, sostenido por el empeño de algunos grandes divos de la escena que tenían asegurados sus aplausos con ciertos papeles del citado emperador. Entre las actrices españolas que más lo frecuentaron cabe recordar a María Tubau, especialista en el repertorio francés, que llevaba a las tablas del madrileño teatro de la Comedia las traducciones de su hermano Ramón y de Ceferino Palencia. Luego, el cambio de los gustos y las técnicas de actuación lo acomodó en el baúl de las antiguallas, de donde sólo retorna a veces por las mencionadas comedias y, con mayor frecuencia, en la voz de los cantantes de ópera y opereta.

En el caso concreto de *Tosca*, estrenada por la Bernhardt en el Porte Saint-Martin de París en 1887, corresponde subrayarla como uno de los tantos caballos de batalla de la divina Sarah, que empezó a perder una pierna en una de las representaciones de esta obra, en Río de Janeiro, al caer muy bruscamente sobre un colchón ineficaz, al término de la acción. Los trastornos mal curados del accidente la dejaron medio coja y, al cabo del tiempo, le debió ser amputada la mitad del miembro.

Repasando la crónica que escribió a propósito del estreno Jules Lemaitre -un cómitre de la especialidad, que sumaba a esta condición la de engrosar la lista de amores de la actriz- se pueden advertir las reticencias que el artefacto suscitó ya en su momento. Lemaitre admiró la solvencia de Sardou para organizar sus *coups de théâtre*, pero halló que la pieza era efectista y truculenta, huera de emoción, que asustaba pero no conmovía, y que reiteraba las incidencias sádicas de la tortura y el aullido del dolor físico, sin necesidad, al menos ante un público civilizado que prefería olvidar los horrores de la civilización y creer que no volverían a repetirse. Hoy, por desdicha, nos parece astuto el maestro Lemaitre y Sardou se queda corto en cuanto a tormentos y repugnantes interrogatorios. En efecto, el crítico advirtió que los horrores del circo romano y la cámara de torturas bizantina o las matanzas ordenadas por la Inquisición no se habían superado, y Sardou revelaba el fondo maligno de la irreductible condición humana. Nos cabe esta perplejidad: ¿eran más morales aquellos verdugos que cumplían su tarea ante notario o lo son los vergonzantes contemporáneos, que se ocultan para no ofender nuestra devoción por los derechos humanos?

Como sabemos, varios músicos acariciaron el proyecto



Puccini y sus libretistas Illica y Giacosa

de convertir *Tosca* en ópera. Verdi, en primer lugar, aunque se consideró sin fuerzas para la empresa. Luego, Alberto Franchetti, ya con la adaptación en la mano. Pero también desistió, dejando el campo libre a Puccini. Creo que la suerte nos ha favorecido y así tenemos este dechado del teatro lírico contemporáneo, cuyo segundo acto no trepido en juzgar una de las obras maestras de la carpintería teatral operística de todos los tiempos. Ciertamente por Gustav Mahler no la tragaba pero me consta que Alberto Ginastera, insospechable de retro en sus gustos, cuando estaba componiendo su primera ópera (*Don Rodrigo*, con libro de Alejandro Casona) deambulaba por Buenos Aires, en la primera mitad de los sesenta, con dos partituras bajo el brazo: *Boris Godunov* y *Tosca*.

La tarea de cirugía escénica que cumplieron los libretistas Illica y Giacosa bajo la inevitable férula de Puccini revela la distancia que los separa de Sardou y cómo consiguieron llegar al núcleo realmente dramático del asunto (el conflicto entre Tosca y Scarpia por ver quién de los dos se queda con Cavaradossi), desfoliando todo lo superfluo y decorativo de esa suerte de novela escénica que había urdido el dramaturgo.

El dispositivo del original se reduce drásticamente. Los cinco actos quedan en tres y los 23 personajes, en nueve, de los cuales ocho son del drama y uno (el pastorcillo del tercer acto) es novedoso. El coro, si se lo considera persona dramática, juega el mismo papel en ambas obras. Son voces que "cantan" en la iglesia y en la fiesta, no canto de voces que, en el texto hablado, simplemente hablarían. Nada digo de los figurantes porque, como es obvio, son mudos.

Sardou construyó un amplio cuadro de época, minucioso en sus detalles. La acción transcurre en escenarios reales, descritos con lujo de pormenores, un día determinado (17 de junio de 1800, fecha de la batalla de Marengo) y con horario preciso. Aunque las indicaciones escénicas de la ópera acompañan a aquellas minucias, se pueden abstraer, porque Puccini -salvo en la cantata, que no existe en el original, y que evoca cierta música "napoleónica" del momento, quizás un homenaje a Cherubini o Spontini- traduce el carácter de la intriga en términos de intimismo: el afuera no importa, todo pasa en un espacio cerrado hasta la sofocación, apenas roto por el preludio del tercer acto, que sirve para distender la trama exasperada del segundo y diseñar rápidamente la indiferencia del mundo circundante ante el drama que estamos presenciando y que atañe exclusivamente a los personajes. A ello hay que añadir que la ópera suprime a las figuras históricas como la reina de Nápoles y el compositor Paisiello.

Al aliviar el discurso de elementos eruditos, también se aligera bastante la ideología de la pieza. Sardou, que era un hombre progresista -por sugestión de la Bernhardt firmó el manifiesto de los intelectuales a favor del capitán Dreyfus,

injustamente acusado de traición y víctima del antisemitismo reaccionario- compuso un cuadro en el que los buenos quedan del lado liberal, bonapartista, francés y anticlerical, en tanto los malos son ciertos italianos, rancios partidarios del Papa y el oscurantismo. Si bien estas notas subsisten en la ópera, se reducen a matices pasajeros, pues la acción es llevada al núcleo psicológico y dramático, el único verdadero en el original: Scarpia y Tosca pelean por Mario, por condenarlo o salvarlo de la muerte, en una suerte de disputa por el poder. El policía quiere poseer a la mujer que lo odia con repugnancia porque goza con el ejercicio de su potencia política más que por la expectativa del placer sexual. Ella, en cambio, sólo dispone de sus armas de mujer: prometerse y no darse, protegiendo, en su fantasía, la vida de su amante. La fatalidad, ciega y apolítica, acaba por imponerse y el drama denuncia un mundo en el que la mera fuerza del dominador se impone, cubierta por las fórmulas de la piedad religiosa y la defensa de la verdad revelada.

Este proceso -"descarnar" el drama, dejarlo en los huesos, si se quiere- ha permitido, en ocasiones, trasladar de sitio y tiempo la acción. Jonathan Miller, en el Maggio Musicale Fiorentino (1986) trajo *Tosca* a la Italia fascista de 1943, con apenas algún retoque textual que resultaba anacrónico. Treinta años antes, Tito Capobianco, en el teatro Argentino de La Plata (que sería incendiado en extrañas circunstancias durante la dictadura militar, como cumpliendo una premonición) desplazó la ópera a un país indeterminado, sometido a un régimen de terror, en que Scarpia hablaba por teléfono y el Castel Sant'Angelo era sintetizado con formas abstractas. Perón acababa de ser depuesto en 1955 y las alusiones parecían evidentes. La soprano Matilde de Lupka, ante Scarpia muerto, decía: "E avanti à lui tremava tutta la città". Un espectador indignado exclamó: "Ma, che città?". Capobianco se adelantó a puestas ulteriores que usan y abusan de este recurso, y hubo una manifestación francamente pintoresca ante el hoy desaparecido teatro, con retratos de Puccini ornados de luctuosos crespones, pero ya entonces quedaba comprobada la ductilidad de la obra pucciniana, que saltaba épocas y trajes para proyectarse a un lugar universal.

Entrando en los rincones de la doble escenificación, hago un repaso de las diferencias. Desde luego, se "limpian" las agobiantes biografías de los protagonistas, que aparecen en el texto impreso y que, seguramente, ya fueron cortadas en las representaciones de la época. Cavaradossi, por ejemplo, es hijo de un jacobino italiano, amigo de los enciclopedistas, y de una francesa, por parte de la cual resulta nieto del filósofo materialista Helvétius. Ha vivido en el París revolucionario y tomado clases con David, uno de los pintores oficiales de Napoleón. Angelotti, por su parte, ha pasado lo suyo y recuerda una tierna aventura londinense con una



Sarah Bernhardt en la *Tosca* de Sardou

módica buscona que, a la vuelta de los años, es la célebre bailarina lady Hamilton, doble amante del almirante Nelson y de la reina de Nápoles, quizás en trío da camera con su regio marido. Esta penumbra de sabroso equívoco parece permanecer en Angelotti, quien se viste alegremente de mujer para huir de los esbirros vaticanos y no oculta su admiración por la belleza de Mario, a quien toma tiernamente una mano de pintor, quizá no precisamente por devoción pictórica.

Tampoco Floria Tosca carece de currículo: fue una pastorcilla abandonada y expósita, una hija de nadie, criada por los monjes benedictinos. De niña demostró dotes de cantante y el mismísimo Cimarosa la pretendió como alumna, aunque los frailes se opusieron a una carrera considerada indecente. El Papa, en cambio, oyéndola cantar, le permitió, embelesado, que siguiera su vocación, de modo que acabó triunfando con *Nina* (la ópera que conmovió a Napoleón hasta las lágrimas) en Venecia, Nápoles, Milán y Roma, que es donde se lió con Cavaradossi, dando lugar a lo que sabemos.

De toda esta genealogía sólo queda en Puccini la doblez de Tosca, mujer libre, amante impulsiva y cachonda, a la vez que beatorra y culposa, devota de la Virgen, enemiga de liberales y ateos volterrianos, y sometida a la censura de un confesor que le manda quemar *La nouvelle Héloïse* de Rousseau, lectura recomendada por el jacobino pintor y que ella encuentra gazmoña, sosa y casta, como Dios manda.

Tosca es un típico personaje de Sardou, en cuyas obras suele oponerse la moral libre a la moral social, imbuida de prejuicios y exigencias represoras. Cortesanas que llegan a lo alto de la jerarquía del poder, como Teodora, o creyentes princesas que tienen amantes sospechosos, como Fedora, abundan en su haber, y Tosca se alinea en la tropa con facilidad.

La fiesta en el palacio Farnese es totalmente suprimida y, para ahorrar escenas complicadas, Puccini hace volver a Tosca a la iglesia, donde Scarpia usa el abanico de la Attavanti como estímulo a los celos de la diva. Lo mismo ocurre con la noticia de la victoria napoleónica, llevada al segundo acto de la ópera y que permite al tenor exhibir su sí natural en el grito correspondiente.

También se suprime el acto tercero, que transcurre en la casa de campo de Cavaradossi. Las noticias sobre estos acontecimientos y algunos de ellos se comprimen en el acto segundo de la ópera (confesión de Tosca y suicidio de Angelotti). La trama se sintetiza y gana en efecto dramático y en complejidad de tensiones. Con ello nos ahorramos las indigestas parrafadas de Mario, que nos cuenta la historia de la mansión, nos la describe con minucia y nos da una somera lección de arqueología romana. Desde luego, la secuencia del interrogatorio y tortura del pintor también pasa al segundo acto de la ópera.

Otro momento de este acto obvia el cuarto de la pieza de Sardou, llevando la cena y el asesinato de Scarpia del castillo al palacio. El quinto acto sardiño consta de dos cuadros, uno en la capilla de la cárcel y otro en la terraza del castillo, siendo fundidos en uno solo, con el agregado del preludio que describe el amanecer en Roma. Para su

composición, en que entran sonidos de campanas, Puccini usó el tono de mi mayor, que es el que domina en las campanas de San Pedro. Los versos en dialecto romanesco que canta el pastor fueron encomendados al poeta dialectal Luigi Zanazzo.

Este tercer acto, de logradísima belleza melódica, fue objeto de arduas negociaciones. Sardou quería que una bandera papal ondeara al fondo de la escena, donde debía verse el río Tiber, lo cual es un absurdo topográfico. Costó lo suyo reemplazar la bandera por la estatua del ángel y dejar al Tiber en su lugar. Por su parte, el editor Tito Ricordi desconfiaba de un acto sin apenas acción, dotado de un preludio, una romanza tenoril y un larguísimo dúo de amor. Aquí Puccini también ensayó sus hábiles juegos de cintura, a partir de *Adiós a la vida*, que se convertiría en una de las páginas más trajinadas en la historia de la ópera. Lo demás es un topos inevitable del romanticismo, el encuentro de los amantes en las orillas de la muerte, y en él Puccini volvió nuevamente a su honda querencia romántica, tantas veces frecuentada en el teatro cantado con los dúos de Tristán e Isolda, Radamés y Aida, Mimi y Rodolfo o Andrea Chénier y Maddalena de Coigny. Una *Liebestod* a la italiana, como diría Thomas Mann.

Cabe destacar los añadidos textuales que Illica y Giacosa ofrecen para dar lugar a los solos de los protagonistas: las dos romanzas de Cavaradossi, el monólogo de Scarpia en el segundo acto y la plegaria de Tosca, que se impuso al comprobarse que la soprano carecía de un aria (carencia peligrosísima si las hay, visto el sistema nervioso de las buenas señoras del caso) y, si se quiere, también la conversión del soso diálogo de Sardou en su quinto acto, en dúo de amor tripartito: relato de Tosca en tenso recitativo, dúplice cantable del tenor, unísono final de ambos amantes.

La retórica del texto se altera radicalmente al pasarse de género. Sardou se vale de un prosaísmo directo, que facilita las cosas a los actores. Illica y Giacosa, en cambio, utilizan un italiano culterano y áulico, propio de la ópera y apto para el canto. Las formas rítmicas son variables. En las romanzas se usa el verso medido; en los diálogos, el verso libre; las frases sueltas son equivalentes a la prosa y permiten una elocución verista, que a veces reclama la voz hablada. Esto anima y da variedad a la recitación, de manera que la obra se produce con un vivaz altercado de lenguajes, cada cual propicio a la naturaleza del episodio que corresponde.

He intentado un paseo por la cocina de esta obra señera que bien vale la pena rescatar no sólo por la irresistible seducción de su música, sino como ejemplo de lo que puede seguir siendo una ópera contemporánea. Nosotros somos, a cien años vista, los invitados al banquete, donde aparecen los platos, dulce o ásperamente condimentados, y que dejaron atrás unos fogones con sus manchas de aceite, sus salsas rojas como la sangre, sus cacerolas recalentadas y los fúnebres humazos que ennegrecen la indiferente blancura de los azulejos.



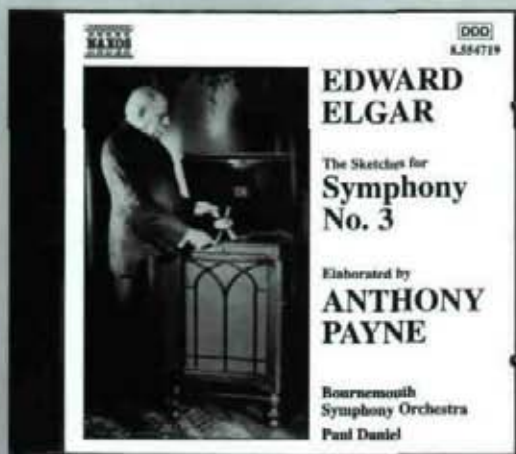
Fotografía de Sardou con una dedicatoria al libretista Illica

www.  
hnh.com

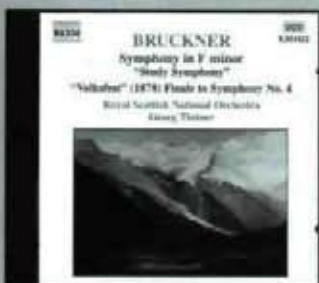
# Una oportunidad única de oír los últimos pensamientos de un gran compositor



El primer sello clásico  
del mundo\*



La soberbia interpretación orquestal de la Bournemouth Symphony Orchestra junto con la sutil e inteligente dirección de Paul Daniel en una grabación de extraordinaria fidelidad de los esbozos que hizo Elgar para su *Sinfonía Num.3*, magníficamente completados por Anthony Payne.



8.554432: El penúltimo volumen del espléndido ciclo de sinfonías de Bruckner dirigido por el desaparecido Georg Tintner.



8.554158: Hermosas interpretaciones de las dos sublimes versiones de Mozart de las Visperas.



8.554173: Estas maravillosas obras para instrumentos de viento muestran los brillantes estilos musicales de tres prestigiosos compositores.



8.553701: Una espléndida interpretación del gran *Concierto para piano* escrito por Thalberg, el virtuoso que fue el principal rival de Liszt.



8.554406: 'Una delicia, cálido, elegante y espontáneo.'

*The Penguin Guide*

Referente a un CD anterior de esta serie.



8.559034: Ritmos enérgicos y un estilo romántico exuberante caracteriza estas tres grandes sinfonías norteamericanas del siglo XX.



8.554381: La presentación del joven violonchelista lituano Vytautas Sondeckis con un programa de música romántica para chelo.



8.553908: 'Es difícil imaginar que pueda existir una interpretación más sutil de esta poderosa música.'

*The Daily Telegraph* sobre el Volumen

## Otras novedades para este mes:

8.553997 Scriabin – Preludios, Volumen 1 (Zarafiantis) • 8.554119 Brahms – Música para piano a cuatro manos, Volumen 6: Sinfonía Núm. 1 (Matthies & Köhn) • 8.554380 Pachelbel – Música para órgano (Wolfgang Rübsam) • 8.554565 Soler – Sonatas para clave, Volumen 6 (Gilbert Rowland) • 8.554703 Intermezzo – Preludios de ópera (Varios compositores y artistas) • 8.554761 El mundo de la sinfonía del siglo XVIII (Varios compositores y artistas)

\*Primero en número de novedades. \*Primero en repertorio disponible.

# TOSCA EN ROMA

**F**loria Tosca murió en junio de 1800. Y murió de verdad. La prueba está en que los guías de Sant'Angelo relatan con detalle las razones del suicidio y el punto exacto de la autoinmolación. "Aquí, desde esta terraza donde nos encontramos, Tosca se arrojó al vacío desconsolada por la muerte de Cavaradosi", repite un día y otro el custodio de la fortaleza adriana mientras los turistas recorren con la mirada el infausto precipicio.

Produce un cierto escalofrío la experiencia de reconstruir el salto al vacío de la soprano maldita. Tuvo que ascender una laberíntica escalera helicoidal antes de arrojar al infierno. Y tuvo que echar un vistazo forzosamente a los símbolos de la capital romana: debajo el Tiber, a la derecha, San Pedro, a la izquierda, la techumbre anárquica del orbe imperial.

"Floria Tosca murió en junio de 1800...", insiste el guía del castillo con la impostura solidaria de un pariente lejano. Y, así, hasta que la multiplicación jubilar de las visitas arrebatada a Sardou y a Puccini el martirio ficticio de la protagonista. Ya se sabe que una mentira repetida mil veces se convierte en una clamorosa verdad. Y ya han aprendido los turistas de Roma que el amor imposible de Cavaradosi se precipitó a los pies del Santo Angel para recuperar a la función primigenia del monumento, que no era un castillo, ni una cárcel, ni un escondite papal, sino un mausoleo calzado a la medida de los emperadores.

En realidad, el mito de Tosca y la hipótesis de la "muerte real" emanan de una verosímil reconstrucción romana, es decir, que las cosas, en rigor, podrían haber sucedido tal y como las cuenta Puccini si el compositor, Illica y Giacosa hubieran puesto los pies en aquel hervidero otocentesco.

Mientras la Nagasaki de *Madama Butterfly* el "West" de la *Fanciulla*, el Beijing de *Turandot* y el barrio latino de la *Bobème* se antojan un simple escenario decorativo al servicio de los sentimientos, la ópera centenaria de Puccini involucra la ciudad con explícitos fines simbólicos y con singulares matices callejeros. De hecho, el compositor italiano se valió de un entrañable amigo toscano, Pietro Panichelli, para ajustar sin error posible la tonalidad de las campanas de San Pedro,

afinadas en mi bemol hace un siglo e inmortalizadas de tal guisa en la partitura original de la ópera.

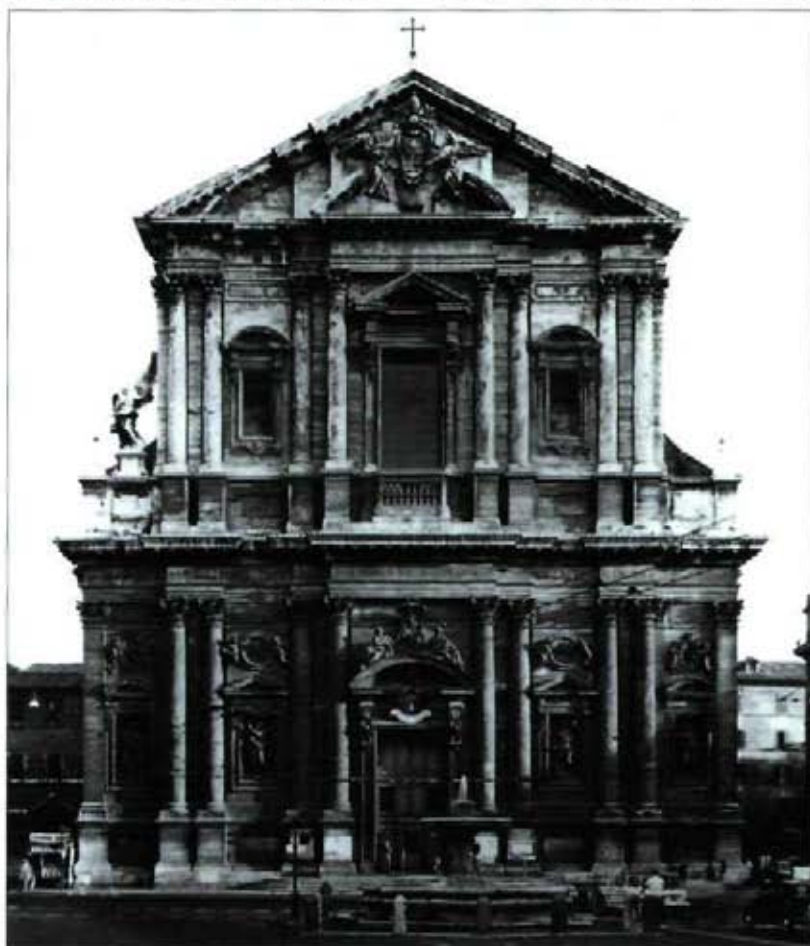
Sorprenda o no, el propio Puccini se mantuvo algunas noches en vela antes del estreno oficial para identificar con detalle los colores y los sabores de los campanarios. El problema es que, a las mismas horas, andaba suelto un terrorista antimonárquico a quien la policía indentificó con los rasgos del compositor. "Que no, que se equivoca, que yo soy Puccini, que no llevo bombas conmigo, que he venido aquí con este señor -nada menos que el maestro Mungone- y que dispongo de los permisos oficiales para pernoctar en la zona de Pincio", explicó el maestro al incrédulo inspector Felsani.

La anécdota de las campanas se entiende y se justifica en el contexto de una romanidad extraordinariamente verosímil. Puccini se preocupó de que los guardias suizos portaran el uniforme oficial sobre el escenario del Teatro Costanzi. E hizo un gran esfuerzo musicológico e historiográfico para revestir "de verdad" la escena del *Te Deum* en el primer acto. "Me dijo", explica el amigo Panichelli, "que me informara del modo en que las iglesias de la ciudad concebían el ritual religioso. Y que, si podía, le hiciera llegar la partitura al uso en los templos romanos de referencia".

Es aquí donde el compositor de *Tosca* "sobrepasa" el texto original de Sardou, donde se aprecia el rechazo de cualquier efecto retórico gratuito, donde se explica, en fin, el contenido de la carta enviada al editor Ricordi una semana antes del bautismo. "Esta *Tosca* es la ópera que me hacía

falta, la que se ajusta mejor que ninguna otra a mí, porque no entraña proporciones excesivas, ni como espectáculo decorativo ni como ejemplo de sobrea-bundancia musical. Espero que le guste a los romanos".

Se diría, por tanto, que el objetivo de la "romanidad" se convierte para Puccini en un método de trabajo, en un filtro que ahuyenta las ideas musicales demasiado tópicas, superficiales o efectistas. De hecho, el propio maestro acudió a las fuentes del folclore romanesco y al prestigio de un poeta del pueblo, Gigi Zanazzi, para reconstruir en clave real la canción premonitoria del pastorcillo. "Io de' sospiri te ne rimano tanti, pe'quante foje ne smoveno li venti. Tu mme disprezzi, io me ci accoro, lam-



Fachada de la iglesia de Sant'Andrea della Valle





El Palacio Farnese

pena d'oro, me fai morir", reza el texto original.

Otra cuestión, quizá más simbólica y más atribuible a los méritos de Sardou, sería el triple escenario arquitectónico que Puccini, Illica y Giacosa aprovechan milimétricamente para reproducir el mito de Tosca en menores grados de afrancesamiento. La iglesia "jesuítica" de Sant'Andrea della Valle, el Palacio Farnese y el castillo de Sant'Angelo constan a imagen y semejanza en la versión televisiva de Giuseppe Patroni-Mehta, Domingo, Malfitano-, pero de un modo más informativo -*opera on site*, sin mayores pretensiones- que revelador. Está claro que Sardou eligió el mausoleo-fortaleza-prisión de Adriano en alusión a la Bastilla -la ópera está ambientada tres años después de haber aterrizado Napoleón. Y está claro, igualmente, que el Palacio Farnese representa, aún hoy, la misteriosa caja de las intrigas y las conspiraciones. Será porque la arquitectura de Sangallo dedujo al renacimiento los misterios de la púrpura y de las familias roma-

nas. O será porque el remate de Miguel Angel conserva la actual embajada francesa con un aspecto imponente e insondable. Sólo dentro de aquellas paredes podía encontrar acomodo el cerebro y los ademanes misteriosos del cardenal Richelieu, huésped de honor los años de oro y precursor del barón de Scarpia a cuenta de una común vocación conspiratoria.

"El palacio Farnese", escribe el historiador italiano Claudio Strinati, se ha erigido en el Coliseo de los tiempos modernos. Un bloque sólido y cerrado dentro del cual puede imaginarse que suceda de todo. ¿Qué podría contener aquella misteriosa caja renacentista? ¿Un tribunal implacable? ¿Un jardín de las delicias y de las perversiones? ¿Una colección clandestina y memorable de obras de arte?"

Las preguntas sobreviven a nuestro tiempo porque el enigmático Palacio Farnese, restaurado hace unos meses en nombre del Jubileo, permanece cerrado a los ojos del público. Y mantiene las apariencias de un "tribunal implacable". Exista o no una familia nobiliaria de apellido Scarpia, parece claro que Sardou retrata el personaje del barón como un estereotipo reanimado en la alta sociedad romana. Es decir, aquella que se disputa la sucesión del papa, que mastica las traiciones, que se divierte en las bacanales de la corrupción, que se enamora caprichosamente de una soprano, que muere ajusticiada en el terciopelo de los palacios.

¿Y la iglesia de Sant'Andrea della Valle? La documentación histórica disponible menciona que Sardou estuvo en Roma para ambientarse, incluso que visitó a conciencia la capilla Attavanti, refugio ocasional de Cesare Angelotti en los primeros compases del drama y de la ópera. El "problema" es que el "salvoconducto" utilizado por el cónsul de la República no se encuentra entre las paredes de Sant'Andrea, sino en una iglesia de menor superficie consagrada a San Agustín.

Las razones del cambio escénico podrían obedecer a un propósito sentimental y logístico. Por un lado, respetar el nombre de los Attavanti, cuyos antepasados no tenían por qué sentirse aludidos en la capilla de un templo ajeno. Y,

por otro, derivar el primer acto de *Tosca* a un "contenedor" mucho más idóneo a la solemne liturgia del *Te Deum*.

Doscientos años después de la ambientación original de la trama (1800) y cien años después del estreno pucciniano, el visitante de Roma sólo tiene que asimilar los



El Castel Sant'Angelo y el río Tíber

horarios de apertura de Sant'Andrea -anárquicos, rompedores- para encontrarse con el retrato de la Magdalena. Está a mano izquierda, en la primera capilla, concretamente en el santuario de la familia Barberini. Sí, se parece a Tosca, y puede intuirse vagamente la firma del autor en un extremo del cuadro. Se diría que está escrito "M. Cavaradossi".

# UN GRAN PERSONAJE CON DEMASIADAS PRETENDIENTES

Entre Hariclea Darclée, que el 14 de enero del año 1900 cantó en el Teatro Constanzi de Roma la primera Tosca de la historia, y Daniela Dessì, protagonista de la producción que inauguró la actual temporada del Comunale de Bolonia, la galería de sopranos que verdaderamente han dejado huella en la interpretación del fascinante personaje pucciniano es menos amplia de lo que parece. La lista de sopranos líricas, lírico-spinto o dramáticas que a lo largo del siglo han dado vida al personaje romano es ciertamente inagotable. Pero son relativamente pocas las que han hecho historia de verdad y, de entrada, conviene olvidar absolutamente esa legión de sopranos contaminadas por el canto efectista y lacrimógeno que el verismo puso de moda. Divas de medio pelo que, al apropiarse del personaje pucciniano, acabaron convirtiéndose al gran compositor italiano en sinónimo de sentimentalismo y teatralidad superficial, sepultando de paso la base de la interpretación pucciniana, que es el canto di conversazione.

Las óperas de Puccini, maestro absoluto a la hora de crear personajes y situaciones dramáticas en música, constituyen una admirable síntesis entre la exhibición del arte vocal y el drama teatral. Por eso entre el arte del compositor de Lucca y los compositores veristas media un abismo: Puccini siempre mantuvo intacta la integridad de la voz cantada explorando sus múltiples matices sin renunciar por ello a un complejo y rico lenguaje orquestal admirado por músicos como Mahler o Schönberg. Solo los temas de sus óperas pueden adscribirse a la corriente verista, nunca su lenguaje musical y, mucho menos, el tratamiento de la voz.

*Tosca* es un drama musical, un drama sentimental sobre un fondo de violencia afin a las tendencias escénicas veristas -escenas de tortura, asesinatos, ejecuciones y suicidio final-, pero recreado con una ciencia orquestal y unos matices vocales que deben separarse del burdo lenguaje verista. Con el desarrollo de la acción, el personaje de Floria Tosca adquiere una envergadura psicológica cada vez más densa, en un proceso de tensión que le conducirá a cometer un acto, matar a Scarpia, que atenta a su propia moral y al profundo sentimiento religioso que mueve sus acciones, claramente perfilado en la palabra y en la música por Puccini y

sus libretistas. Una soprano que carezca de talento dramático y no domine la riqueza de matices que encierra el fraseo pucciniano, nunca podrá hacer justicia al personaje.

Floria Tosca fue el personaje que hizo célebre a la napolitana Emma Carelli (1877-1928), una de las grandes sopranos líricas del siglo XX. Cantante-actriz de una pieza, pasional y temperamental, perfiló el ceremonial fúnebre sobre el cuerpo de Scarpia con una galería de gestos que copiarían sin recato varias generaciones de sopranos. También la soprano sarda Carmen Melis (1885-1967), con una excepcional presencia escénica, marcó los primeras décadas de vida escénica del personaje, entusiasmando al mismísimo Puccini "Vibrante, squisita, bellissima", dijo el compositor de esta soprano hoy recordada por haber sido maestra de Renata Tebaldi. Sus medios vocales eran mucho menos suntuosos que los de su famosa alumna, pero la Melis, que adoraba la música pucciniana conseguía un retrato teatral mucho más completo, construido con enorme inteligencia y un exacto sentido del fraseo pucciniano.

Convendría lanzar la mirada hacia nombres como el de Emmy Destinn (1878-1930), la soprano checa que estrenó *Minnie de La fanciulla del West*, que poseía una personalidad trágica de primer orden. El viejo Metropolitan neoyorkino fue su centro de acción durante diez temporadas -debutó en 1908 y hasta su prematuro retiro, en 1927, a los 49 años- en los que cantó alrededor de 300 funciones. A la amplitud vocal, en un repertorio que incluía papeles como Eva de *Meistersinger*, Isolda, Carmen, Aida, Santuzza o *Madama Butterfly*, unía un olfato dramático excepcional, una bella voz y un certero sentido interpretativo, capaz de conmover sin caer en patetismos lacrimógenos.

La "divina" Claudia Muzzio (1889-1936), que se distinguió especialmente en el repertorio verista, jamás cayó en los defectos de las sopranos veristas, con sus insoportables gritos. Presencia escénica imponente, arte en la caracterización psicológica (y física) de los personajes, variedad de la expresión, habilidad para revelar un

estado de ánimo mediante la acentuación de las palabras, capacidad para colorear el sonido... un cúmulo de virtudes expresivas que encontraron en Tosca un personaje idóneo, con el que obtuvo éxitos memorables en el Covent Garden, en 1914, y en el Metropolitan, de 1916 a 1921.



Raina Kabaivanska

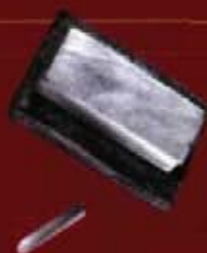
AXEL ZEININGER

OPERAS

# Lohengrin

de Richard Wagner

Marzo 2000 días 18, 22, 23, 25, 28, 29 y 31  
Abril 2000 días 2 y 5



Roland Wagenführer / Michael Pabst,  
Gwynne Geyer / Elisabete Matos,  
Eva Marton / Eugenie Grunewald,  
Hartmut Welker / Roy Stevens,  
Hans Tschammer / Robert Holzer,  
Wolfgang Rauch / Angel Odena,  
Peter Schneider / Friedrich Haider •  
Peter Konwitschny • Helmut Brade,  
Gran Teatre del Liceu / Hamburgische  
Staatsoper.

# Le nozze di Figaro

de Wolfgang Amadeus Mozart

Mayo 2000 días 8, 11, 13, 14, 17, 19, 20, 21 y 23



Regina Schörg / Danielle Borst,  
Maria Bayo / Olatz Saitua,  
Petia Petrova / Itxaro Mentxaka,  
Manuel Lanza / Markus Eiche,  
Gilles Cachemaille / Simón Orfila,  
Conxita García, Anne Howells,  
Kwangchul Youn, Eduard Giménez,  
Bertrand de Billy / Elisabeth Attl •  
Robert Carsen • Charles Edwards,  
Grand Théâtre de Bordeaux.

# Sly

de Ermanno Wolf Ferrari

Junio 2000 días 4, 7, 10, 13, 16 y 19



Isabelle Kabatu, Josep Carreras,  
Sherrill Milnes, Alessandro Guerzoni,  
Mireia Pintó,  
David Giménez • Hans Hollmann •  
Hans Hoffer,  
Opernhaus Zürich.

# Turandot

de Giacomo Puccini

Julio 2000 días 12 y 15



Paola Romano, Ana María Sánchez,  
Bolko Zvetanov, Simón Orfila,  
Lluís Sintés, Vicenç Esteve Madrid,  
Vicenç Esteve Corbacho,  
Alfredo Heilbron,  
Elisabeth Attl • Núria Espert •  
Ezio Frigerio,  
Gran Teatre del Liceu / Théâtre du  
Capitole de Toulouse / Asociación  
Bilbaína de Amigos de la Ópera.

DANZA

## Ballet del Teatro Bolshoi

Junio 2000 días 27, 28, 29 y 30  
Julio 2000 días 1 y 2

La bella durmiente

Coreografía: M. I. Petipa.  
Música: Piotr I. Tchaikowsky,  
Alexander Kopylov.

RECITALES

Anna Caterina Antonacci  
Abril 2000 día 4

Susan Graham  
Abril 2000 día 25

Galina Gorchakova  
Mayo 2000 día 7

Natalie Dessay  
Mayo 2000 día 7

Karita Mattila  
Mayo 2000 día 18

Soile Isokoski y  
Bo Skovhus  
Junio 2000 día 17

SESIONES EN EL FOYER

"En ocasión de  
*Le nozze di Figaro*"  
Mayo 2000 día 10

"En ocasión de *Sly*"  
Junio 2000 día 8

"La *Renaixença*  
en la *Lied*"  
Junio 2000 día 9

"125 aniversario de la  
muerte de Bizet (1875)"  
Junio 2000 día 18

CONCIERTOS

Concierto Richard Strauss  
Marzo 2000 día 30  
Abril 2000 día 1

Concierto Richard Wagner  
Abril 2000 día 9

"Alrededor de Mozart"  
Mayo 2000 día 16

"Los herederos de  
la *Renaixença* en la ópera"  
Junio 2000 día 15

SESIONES "GOLFAS"

"Animals big and small"  
Recital de Steven Cole  
Mayo 2000 días 9, 12 y 15

Canções de cabaret  
Recital de Christiane Boesiger  
Julio 2000 días 5, 7 y 8

PROGRAMACIÓN INFANTIL EN EL FOYER

"La serva padrona"  
de Giovanni Battista Pergolesi  
Mayo 2000 días 13, 14, 20 y 21

VENTA DE LOCALIDADES



Taquillas del Liceu:  
La Rambla, 51-59  
08002 Barcelona  
De lunes a viernes,  
de 14 a 20.30 h.

Teléfono de información  
93 485 99 13

www.liceubarcelona.com

Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu



Gran Teatre del Liceu

Con el siglo nació en París Genevieve Sens, que pasaría a la posteridad con el nombre de Gina Cigna, una de las más grandes sopranos dramáticas del siglo XX, modélica Turandot pero poco gloriosa como Tosca. Como después pasaría con Maria Caniglia (1906-1979), su interpretación, que basa su efecto en la tensión y fuerza vocal, resiste mal el paso del tiempo porque no evita todos los defectos achacables al gusto de la época. Mucho más sensuales, y creadas con el temperamento de verdaderas bestias de la escena, merecen ser recordadas las celebradas interpretaciones de Ljuba Welitsch (1913) y Maria Jeritzka (1887-1982).

Por la elegancia y emotividad de su interpretación, la Tosca de Magda Olivero (1910) es una referencia extraordinaria por los sutiles detalles en la construcción del personaje. Con Tosca debutó triunfalmente en el Met neoyorkino nada menos que en 1975, y tres años después en la Ópera de San Francisco. Con una voz mucho menos bella que las de Renata Tebaldi o Montserrat Caballé, pero con una técnica prodigiosa que reúne todas las cualidades del canto clásico, su construcción del personaje logra conmocionar al público gracias a la inmensa comunicabilidad de su fraseo, la sublime asimilación del recitativo dramático pucciniano y el poderoso efecto de los gestos que imprime al personaje, al que dota de un inimitable toque aristocrático. El asombro que transmite al ver muerto a Scarpia o la sorpresa de ver a Cavaradossi fusilado de veras son detalles de una cantante-actriz inmensa que sabe traducir los sentimientos del personaje sin perder nunca el control de sus propias emociones. Basta ver la versión en video de 1960 de la RAI de Turín para comprender por qué la Olivero es una de las verdaderamente grandes puccinianas del siglo.

Eleanor Steber (1916) mostró siempre una fascinante afinidad con el estilo pucciniano. Su Tosca, exquisitamente femenina, es una lección de intensidad lírica y cuidado del fraseo, contenida, sin trucos veristas, capaz de dar su justo relieve a frases decisivas como "Io quella lama gli piantai nel cor". El instinto para abordar el recitativo dramático pucciniano permitió por ejemplo a una soprano de medios ligeros, como Grace Moore (1898-1947), construir una Tosca seductora, poco dramática pero sin las caricaturas grotescas en el asesinato de Scarpia.

La celebrada Tosca de Zinka Milanov (1906) -tan recordada en el Covent Garden como en su predilecto Met- es la de una voz privilegiada, hermosa, sensual y de considerable volumen. En su interpretación, sin demasiadas sutilezas teatrales, se-

duce puramente con armas vocales, en especial con un vigoroso fraseo y poderosos acentos, en definitiva un Puccini pasional que enloquecía al público.

El caso de Renata Tebaldi (1922), la más celebrada Tosca de su tiempo junto a Maria Callas, es bien distinto. Soprano lírica con la anchura y potencia necesarias para abordar papeles más pesados, convirtió a Flavia Tosca en una segunda piel e impuso en todo el mundo su concepción del personaje, arrebatador por la belleza del timbre y el terciopelo de la voz, el fraseo señorial, y la impecable línea de canto, más que por su vena teatral. Sus últimas Toscas, en diciembre de 1969 en el Met junto a Sandor Konya y Cornell MacNeil todavía muestran el esplendor de una soprano que tuvo que lidiar en los teatros con el fenómeno Callas.

Maria Callas (1923-1977) consiguió una irrepetible síntesis de la voz, la palabra y la presencia escénica que revolucionó la historia de la interpretación operística. La Divina poseía una inimitable capacidad para encontrar siempre el acento y el color vocal idóneo para cada personaje, ya fuera en el puro belcantismo de Bellini, en los personajes líricos y dramáticos de Donizetti, Verdi y Puccini o en el verismo más desgarrado de Leoncavallo, Mascagni y Giordano. Y en su galería de soberbios retratos operísticos, nadie como la soprano grecoestadounidense ha sabido recrear con tal riqueza de matices la compleja personalidad de Flavia Tosca.

Basta escuchar la impresionante grabación dirigida en 1953 por Victor de Sabata, con Giuseppe di Stefano y Tito Gobbi, una de las más sensacionales de la historia del disco, para asistir a la más genial interpretación de Flavia Tosca que pueda soñarse gracias al absoluto dominio de las situaciones dramáticas.

La filmación parisina del segundo acto, de 1958, junto al soberbio Tito Gobbi, nos permite intuir el carisma teatral de dos monstruos de la escena que, lejos de confiarse al temperamento del momento, basaban la grandeza de su interpretación en el perfeccionismo, sin caer en el histrionismo, explorando cada matiz, cada palabra, cada gesto, con una intuición escénica apabullante. Ver a Callas en acción, su movimiento en escena, el poder de su mirada, el arte de respetar los menores indicaciones del texto y la partitura, la intensidad de su *Vissi d'arte*, capaz de conmovir sin la más mínima concesión al sentimentalismo,



La primera (1944, abajo) y la última (1965) Tosca de Callas

es algo difícil de olvidar. Una creación indiscutible que nos permite hablar de un antes y un después de Maria Callas en la interpretación de Tosca.

Entre las alternativas a Maria Callas, además de la hedonista propuesta de Renata Tebaldi, sigue brillando la sensual creación de Leontyne Price (1927), con una voz imponente a veces fastidiosamente velada en el medium, pero de una carnosidad arrebatadora. También la soprano estadounidense de origen rumano Virginia Zeani (1928) brindó una Tosca de hermosa línea, gran clase y conmovedores acentos líricos pero sin la estatura dramática de Callas.

Sin alcanzar la genialidad de Callas, ni la belleza vocal de Tebaldi y Price, Raina Kabaivanska (1934) merece un lugar de honor entre las herederas de las grandes Toscas, destacándose como una de las grandes referencias en las tres últimas décadas. Cantó su primera Tosca en el Teatro Margherita de Génova en 1973 y en los noventa seguía encarnándolo con singular habilidad- véase su producción de la Ópera de Roma con Luciano Pavarotti. Con su técnica, absolutamente modélica, Kabaivanska es capaz de mostrar como pocas los contrastes de la personalidad de Tosca, no sólo los celos y el apasionamiento, sino esas características que están en la esencia teatral perfilada por Puccini, como su inseguridad, sus dudas o su trascendente sentimiento religioso. La inolvidable versión realizada para el cine en 1975 por Gianfranco de Bosio bastaría para acreditar la estatura teatral alcanzada por esta gran soprano, inimitable a la hora de traducir vocalmente los estados de ánimo de la heroína pucciniana. Sin la opulencia vocal de otras colegas, sabe construir el personaje frase a frase, mostrando posibilidades expresivas del personaje que escapan a las demás intérpretes. Por línea de canto, cuidada dicción y arte teatral, la Tosca de Kabaivanska es perfecta heredera de la de Magda Olivero.

Por la vía torrencial, en cambio, impresiona y mucho la implacable Tosca de Birgit Nilsson (1918) que arrasaba vocalmente a costa de sacrificar la esencia teatral. No hay nota que no alcance, con una seguridad técnica y una potencia devastadora, pero los acentos líricos y la sensualidad del personaje quedan sepultados por tal vigoroso derroche vocal que, ciertamente, cortaba la respiración al público y a sus colegas de escenario. Muy importante es la interpretación de la no siempre justamente valorada Régine Crespin (1927), capaz de decir y matizar el personaje con un abanico de recursos expresivos que, por su profundidad psicológica, tiene muy poco que envidiar a la mismísima Callas. Todo su segundo acto, plagado de aciertos teatrales, debería figurar en la antología pucciniana del siglo.

Mientras, Pilar Lorengar (1929-1996) lograba una Tosca profundamente conmovedora en la que la cantante se

identificaba sinceramente con el personaje, en un estilo interpretativo muy próximo al de Renata Tebaldi, para Leonie Rysanek (1926-1999) Tosca, que fue su personaje predilecto en el repertorio italiano y lo cantó con varias generaciones de tenores, desde Di Stefano y Bergonzi a

Aragall, Domingo o Pavarotti, fue un medio más para mostrar su temperamento operístico único, aunque su retrato del personaje no pasará a la historia.

En las dos últimas décadas, y salvo los ejemplos comentados, se ha impuesto, debido a la falta de verdaderas cantantes-actrices, las Toscas de hermosos medios líricos e indisimulable blandura teatral. La huella de Montserrat Caballé, Katia Ricciarelli, Mirella Freni o Kiri Te Kanawa quedará asociada, si se quiere, a las más hermosas versiones de *Vissi d'arte* que se quieren incluir en cualquier antología del canto pucciniano, pero la verdadera creación dramática del personaje brilla en demasiadas ocasiones por su ausencia.

A principios de los años ochenta, en Filadelfia, Renata Scottó cantó por primera vez Tosca en teatro, consiguiendo muy buenos resultados gracias a su elocuente e incisivo fraseo, excepcional en el estilo pucciniano y a una dicción absolutamente modélica. Tam-

bién Eva Marton, en la década de los noventa, levantó pasiones en los escenarios siendo señalada por muchos nostálgicos como la heredera de Renata Tebaldi. Pero el trasiego por el repertorio wagneriano y straussiano ha pasado su inevitable factura. Desde el punto de vista escénico, la mejor interpretación moderna del personaje, discutible por su irregularidad vocal pero apasionante por el detallado estudio psicológico, se debe a Catherine Malfitano, que cantó la ópera por primera vez en el verano de 1992 en Roma, en la producción filmada en escenarios naturales que fue seguida por televisión por 1.000 millones de personas de 107 países. No parece que las interpretaciones de Aprile Mollo, Carol Vaness o Galina Gorchakova aporten gran cosa al catálogo de grandes intérpretes de Tosca. Al menos la sofisticada Kiri Te Kanawa, que posee una de las voces líricas más bellas que se han escuchado después de Tebaldi y Caballé, ha sabido reconocer públicamente la imposibilidad de hacer justicia a la verdad dramática del personaje, que logró llevar al disco bajo la batuta de Georg Solti y con el oportuno auxilio de los ingenieros de sonido. "Tosca me encanta, pero no está escrita para mi voz", reconoció la diva hace unos meses en una entrevista. Así de sencillo. Si todas sus colegas que cantan este personaje sin dominar sus exigencias vocales y escénicas siguieran su ejemplo, Tosca volvería a recobrar su verdadero rostro tanto en la escena como en los estudios de grabación. Que así sea.



Claudia Muzio

# UN MODELO CINEMATOGRAFICO

**A**l revisar la filmografía de Floria Tosca, lo más provechoso es plantear como referencia la caracterización de Sarah Bernhardt el 24 de noviembre de 1887, en el Théâtre de la Porte Saint-Martin. Un obstáculo relativo para fijar el modelo es la escasez de registros filmados, a pesar de que todo estereotipo apela a lo tradicional, y eso logra poner en claro algunos gestos y realces que la Divina dejó en herencia.

Capaz de concitar la mirada del universo, Sarah coquetea con el exceso, y aún más. No casualmente, su actitud es ley entre los primeros actores cinematográficos, sobre todo entre quienes participan en la sociedad Le Film d'Art, fundada por los hermanos Laffitte con el propósito de trasponer al cine las convenciones y efectos del teatro. En ese afán, el conductor de la empresa, Charles Le Bargy, piensa en Bernhardt a la hora de adaptar la pieza de Sardou, pero ella, lejos de mostrar entusiasmo, se permite despreciar "esas ridículas pantomimas fotografiadas". Convincente gestor, Le Bargy pone a disposición de la diosa aún más dinero, probando así la única tentación con resultados fiables.

Por fin, en 1908 André Calmettes da la primera vuelta de manivela de su *Tosca*. Junto a Sarah, forman el reparto Lucien Guitry, Édouard de Max y Paul Mounet, astuta combinación que, por derroche de talentos, ha de fascinar al público. En las principales escenas, la actriz se mide con De Max, y no es difícil adivinar la desmesura de ambos en el interrogante que anota Jean Cocteau: "¿Qué relación podían tener con las conveniencias, el tacto o la mesura, estos príncipes de lo que no debe hacerse, estos tigres que se lamen y bostezan delante de todo el mundo, estas fuerzas del artificio con esa fuerza de la naturaleza que es el público?". Ante el inesperado fracaso de su cinta, la diva, ejerciendo de tal, exige ver destruido el negativo. Pero no nos engañemos: volverá a participar en proyectos de Le Film d'Art. Tiempo después, su representante americano, William E. Connor, recibe la siguiente nota: "He conquistado un nuevo mundo, el del teatro fotografiado. Nunca pensé, mi querido William, que pudiera estar en una película, pero ahora que lleno dos bobinas de fotografías, mi inmortalidad depende de estos registros".

Tenemos, pues, un molde para reacuñar la heroína de Sardou, asignándole el recuerdo de Bernhardt. Proyectando esa imagen, los ejemplos se suceden desde antigua fecha: ya

en 1908 Viggo Larsen rueda una *Tosca* danesa, un año antes de que Le Bargy repita el esquema con Cécile Sorel en el papel de Floria. Hacia 1911 estrena Theo Frenkel su adaptación, un cortometraje producido por la compañía inglesa Natural Colour Kinematograph, y en 1915 llega a las pantallas el colmo de este juego de refundiciones: *The Calice of Sorrow* (1915), del dublinés Rex Ingram, una singular *Tosca* de ambiente mexicano donde intervienen Blanche White y Wedgwood Nowell (un Scarpia transformado en Francisco de Sarpina).

Mientras tanto, la falsilla de la Bernhardt desencadena en Italia el apogeo del divismo (1910-1920), fenómeno que viene a definir su *star-system*. En ese contexto, Charles Pathé crea una filial de Le Film d'Art que recibe el nombre de Film d'Arte Italiano y cuya baza popular son dos actrices, Francesca Bertini y Maria Jacobini. Aparte de contar con ambas figuras, es notorio que varias de sus heroínas son hermanas consanguíneas de Tosca.

Del tipo teatral extrae su orientación el napolitano Giuseppe De Liguoro, especialista en filmes de guardarropía y autor de *La Tosca* estrenada en 1916. Pese a su empeño, no logra tanto éxito como el *remake* protagonizado en 1918 por Francesca Bertini. Mucho más costosa, esta película es obra de dos cineastas de mérito, Alfredo De Antoni y Edward José.

Otra variante del personaje se debe a la sofisticada Lyda Borelli, mórbida heroína en *Carnavalesca* (*Carnavalesca*, 1917), de Amleto Palermi. No se trata esta vez de una adaptación del melodrama de Sardou, pero las resonancias del tema y, sobre todo, la manera en que concuerdan ciertas escenas, delatan una estirpe común. (Lo mismo sucede, salvando las distancias, con el personaje de Greta Garbo en *The Mysterious Lady*, 1928, de Fred Niblo).

En 1922 la actriz británica Ethel Irving desempeña el papel principal del cortometraje *La Tosca*, rodado por H. B. Parkinson para la compañía Master Films, que lo incluye en la obra colectiva *Tense Moments with Great Auteurs*, una miscelánea de piezas literarias firmada por varios cineastas. Pocos años después, se exhibe la nueva versión inglesa de *Tosca*, aunque en este caso es mejor hablar de experimento fugitivo, pues el filme lleva por título *Phototone Reels n.º 4* (1928), y es un ensayo de cine sonoro donde los autores, John Harlow y James Sloane, se las ven con varios fragmentos de la ópera de Puccini.

El cine parlante vuelve a hacernos visible la *Tosca*, obs-



Programa de La mujer más guapa del mundo

# G U Í A S S C H E R Z O

## P E N Í N S U L A

La colección de la que ningún melómano podrá prescindir  
 En cada libro, la vida, la obra completa comentada y la discografía recomendada de un gran compositor

▶ **Justo Romero**  
**Falla**  
 2.730 pta.  
 (IVA incluido)



NOVEDAD

Blas Matamoros  
 Discografía recomendada  
 Obra completa comentada



◀ **Blas Matamoros**  
**Schumann**  
 2.400 pta.  
 (IVA incluido)

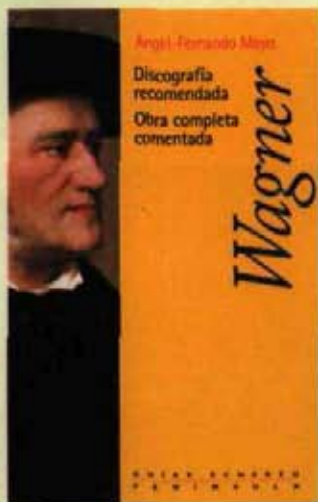
NOVEDAD

Domingo del Campo  
 Discografía recomendada  
 Obra completa comentada



▶ **Domingo del Campo**  
**Haydn**  
 3.300 pta.  
 (IVA incluido)

Ángel-Fernando Mayo  
 Discografía recomendada  
 Obra completa comentada



▶ **Ángel-Fernando Mayo**  
**Wagner**  
 2.840 pta.  
 (IVA incluido)

Fernando Fraga  
 Discografía recomendada  
 Obra completa comentada



▶ **Fernando Fraga**  
**Verdi**  
 2.800 pta. (IVA incluido)

Y además...

- ▶ **Arturo Reverter**  
**Brahms.**  
 2.690 pta. (IVA incluido)
- ▶ **Enrique Martínez Miura**  
**Bach.**  
 2.990 pta. (IVA incluido)
- ▶ **Fernando Fraga**  
**Rossini.**  
 2.100 pta. (IVA incluido)
- ▶ **Arturo Reverter**  
**Mozart.**  
 3.100 pta. (IVA incluido)
- ▶ **Arturo Reverter**  
**Beethoven.**  
 2.100 pta. (IVA incluido)

Todo lo que quiera saber sobre las mejores grabaciones de todas las obras de cada compositor lo encontrará en las GUIAS SCHERZO.

▶ **Arturo Reverter**  
**Schubert**  
 3.140 pta.  
 (IVA incluido)



Nombre y apellidos \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_

C.P. \_\_\_\_\_

Fecha \_\_\_\_\_

Firma \_\_\_\_\_

Deseo recibir en mi domicilio, contra reembolso y sin cargo alguno por gastos de envío, los ejemplares:

BEETHOVEN  MOZART  BRAHMS  BACH  ROSSINI  WAGNER  SCHUBERT  FALLA  HAYDN  VERDI  SCHUMANN (Marcar con una X)

Enviar a SCHERZO editorial s.a. c/ Cartagena, 10, 1º C. 28028 Madrid

tinándose en fotografiar sus momentos célebres. En esta línea espectacular, los promotores de Hollywood acentúan el mérito de cada ejecutante. Con cierta regularidad, se estrenan comedias musicales donde una voz de fama añade a la mezcla un aria o más. Aunque no bastaría este artículo para catalogar a los intérpretes de *Tosca* en ese tipo de funciones, citaremos los casos de Nino Martini en *Brindemos por el amor* (*Here's to Romance*, Alfred E. Green, 1935); Allan Jones y Jeanette McDonald en *Rose Marie* (W. S. Van Dyke, 1935); una solitaria McDonald en *Cairo* (Van Dyke, 1942); y Jan Kiepura y Gladys Swarthout en *Give Us This Night* (Alexander Hall, 1936). Con escaso margen, el formato se repite al otro lado del Atlántico, en musicales como *Du bist mein glück* (1936), de Karl Heinz Martin, cuya estrella, Beniamino Gigli, conmemora brevemente al caballero Cavaradossi. Visto a esa luz, *Tosca* es un ingrediente cinematográfico muy celebrado en este tipo de productos, síntoma de la euforia sonora de la década.

Un sesgo marcadamente político presidirá el desarrollo de la nueva *Tosca* que nos dispensa el cine italiano. Hacia 1939 Mussolini está convencido de haber descubierto a un profesor idóneo para su Centro Sperimentale de Cinematografía. Al parecer, motiva esa determinación un filme, *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937), tan admirado por el Duce que solicita conocer de inmediato a su director, Jean Renoir, y ofrece a éste un contrato en el Centro y, por añadidura, la opción de traducir al cine la obra de Sardou. Cuando Renoir anota en sus memorias: "Yo era militar y tenía que obedecer", refrenda una intención que sobrepasa el campo artístico: acceder al capricho del dictador es útil para mantener su neutralidad. Del relato del cineasta sobre su peripecia italiana, tiene un especial interés su informe acerca del rodaje de *Tosca*, pues en él hallamos, por ejemplo, a un Michel Simon que prepara su papel de Scarpia mientras cultiva dos pasiones romanas: "los frescos de los techos de los palacios y las banquetas de los burdeles". También habla Renoir del fiel Karl Koch, un intelectual renano, cosmopolita de vasta cultura, buen amigo de Brecht y casado con la directora Lotte Reiniger. Para encabezar la segunda unidad y actuar como ayudantes, el director cuenta con el matrimonio Koch y con Luchino Visconti, preciso conocedor del teatro lírico.

Desde el arranque de la producción, son constantes los altibajos. Acaso el primer problema sea el cambio del reparto, cuando Viviane Romance y Georges Flamant quedan descartados, y Renoir ha de sustituirlos por Imperio Argentina y Rossano Brazzi. En mayo de 1940, el director filma la secuencia nocturna en que dos oficiales de la Reina de Nápoles galopan por las calles de Roma. Pero el asalto de unos matones hace temer por el bienestar del cineasta, y el embajador francés le aconseja que abandone la ciudad. Queda entonces Karl Koch al frente del proyecto, pues conoce bien su arquitectura y pormenores.

Sin duda que el encuentro de Koch con Visconti, coincidentes en actitud y objetivos estéticos, produce un resultado

menos impersonal de lo que cabría esperar. Ambos optan por recrear con verosimilitud la escenografía de *Tosca*, y en ello aciertan, pero no consiguen construir su filme con la plenitud suficiente. La partitura de Puccini, adaptada por Umberto Mancini, se sincroniza bien con el acaecer del relato, y las voces de Mafalda Favero y Ferruccio Tagliavini subrayan sus principales convulsiones dramáticas, pero esa cita operística no logra contrarrestar la falta de ritmo narrativo y el decisivo atascamiento de Brazzi en su papel.

No ocurre así con las nuevas impresiones de *Tosca* debidas a Carmine Gallone, tan prolífico en esa intención de hacer de la ópera fundamento de su carrera cinematográfica. En 1942 rueda *Odessa in fiamme*, melodrama bélico en el cual establece paralelismos de argumento y música con la creación de Puccini. Distinto signo político se observa en *Davanti a lui tremava tutta Roma* (1947), donde Gallone realza el heroísmo antifascista por medio de *Tosca*, pues la ópera se interpreta durante la película y fecunda su trama, convirtiendo a los secuaces de Scarpia en la Gestapo y a Cesare Angelotti en un agente británico. En esta oportunidad, Anna Magnani recupera la consistencia peculiar de Floria y Tito Gobbi ejecuta un breve papel a su medida.

Con estos antecedentes, no ha de sorprender el cuidado con que Gallone plantea su siguiente relectura de Puccini: *Tosca* (1956), una superproducción en Cinemascope y Eastmancolor, rodada en Cinecittà. Baste señalar el carisma romántico de Franco Corelli, irrepetible Cavaradossi, y el concurso de dos voces consagradas, las de Maria Caniglia (*Tosca*) y Giugliano Guelfi (Scarpia), que atinan a captar la tensión dramática que requiere el cinematógrafo, lo cual ya es bastante cuando hablamos de un género híbrido como la ópera filmada.

En la película *Enrico Caruso: La leggenda di una voce* (1951), de Giacomo Gentilomo, Ermanno Randi es doblado por Mario del Monaco, y por medio de su voz, Cavaradossi

vuelve al celuloide. Ese mismo año, se estrena *El gran Caruso* (*The Great Caruso*), de Richard Thorpe, donde Mario Lanza, un Enrico bien hollywoodense, canta *E lucevan le stelle*. No será la última vez. En otra película de Lanza, *Dos pasiones y un amor* (*Serenade*, 1956), dirigida por Anthony Mann, hay una nueva cita de *Tosca*, personificada en escena por Lillian Molieri.

Tras el éxito de los dos biopics de Caruso, el cine se aproxima

ma a otras figuras de la ópera. Así, *La mujer más guapa del mundo* (*La donna più bella del mondo*, 1958), de Robert Z. Leonard, celebra en el recuerdo a Lina Cavalieri, interpretada con innegable gracia por Gina Lollobrigida. Atendiendo al repertorio que popularizó la soprano, escuchamos en la película el inevitable *Vissi d'arte*. Por lo demás, el fragmento queda bien justificado por la trama, a diferencia de lo que sucedía en los viejos musicales de Green y Van Dyke.

Y ya en el ámbito de la curiosidad, mencionaremos una libre adaptación de la pieza llevada a cabo por Luis Buñuel en *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959). Según re-



Lyda Borelli protagonista cinematográfica de *Tosca*



fiere el cineasta en sus memorias: "En dos ocasiones he plagiado libretos de ópera, *Rigoletto* en *Los olvidados* (el episodio del saco) y *Tosca* en *La fièvre monte à El Pao* (la situación general es la misma)". Pese a la franqueza con que declara su influencia, cabe señalar que no es tan obvio el paralelismo entre melodrama y película. Cosa bien distinta es *La Tosca* (1973), de Luigi Magni, aproximación fiel pero en clave irónica, definible con la sola mención del inesperado



Programa de la Tosca de Carlo Koch

reparto: Vittorio Gassman es Scarpia, Monica Vitti es Floria Tosca, Gigi Proietti es Cavaradossi y Aldo Fabrizzi, el Gobernador.

La de Magni es la última versión completa de *Tosca* llevada al cine. Por no extender en demasía el estudio, omitimos la cita de sus arias más célebres en producciones como *Serpico* (1973), de Sidney Lumet, *Copycat* (1995), de Jon Amiel, y *No va más* (*Rien ne va plus*, 1997), de Claude Chabrol, pese a que la referencia musical no es ociosa en estos casos (es más: parece decisiva en la obra de Chabrol). De igual manera, dejamos en esbozo un análisis comparativo de documentales como *Il bacio di Tosca* (1984), del suizo Daniel Schmid, dedicado a los veteranos de la Casa Verdi, y *I Live for Art: Tosca* (1983), de Muriel Balash, más ambicioso en su concepto, pues reúne las entrevistas del barítono Robert Merrill a quince sopranos que cantaron la ópera (Licia Albanese, Grace Bumbry, Montserrat Caballé, Gina Cigna, Régine Crespin, Dorothy Kirsten, Zinka Milanov, Birgit Nilsson, Magda Olivero, Leonie Rysanek, Renata Tebaldi, Kiri Te Kanawa, Eva Turner, Galina Vishnesvkaia y Ljuba Welitsch).

Para acabar, cerrando este inventario que inauguró la enérgica directriz de Sarah Bernhardt, redescubrimos los trazos del personaje en dos producciones de animación. En el filme colectivo *Opéra imaginaire* (1995), el dibujante José Abel idea una breve fantasía a partir del *E lucevan le stelle* que canta Carlo Bergonzi. Y en la película francoitaliana *Tosca virtual* (1997-2000), las técnicas digitales restauran en el plano de datos el registro de 1953, dirigido por Victor De Saba e interpretado por Maria Callas, Tito Schipa y Giuseppe Di Stefano. En rigor, tan novedoso procedimiento se limita a formular de nuevo un canon femenino que renace cada tanto, pues se halla inscrito en la memoria cinéfila. Acaso, el espectáculo electrónico, abarcador de los demás géneros, intenta de ese modo rehacer sus vínculos con un melodrama de frecuentes y felices lecturas.

Guzmán Urrero Peña



XI Edizione • Pesaro, 5-20 agosto 2000

Teatro Rossini - 5, 8, 11, 14, 18 agosto 2000

## LE SIEGE DE CORINTHE

Tragédie lyrique in tre atti di Luigi Balocchi e Alexandre Soumet

Musica di **Gioachino Rossini**

Direttore **MAURIZIO BENZI**

Regia **MASSIMO CASTRI**

Scene e costumi **MAURIZIO BALO'**

**CORO DA CAMERA DI PRAGA**

**ORCHESTRE DE L'OPERA NATIONAL DE LYON**

Nuovo allestimento

Coproduzione con l'Opéra National de Lyon

Auditorium Pedrotti - 6, 9, 12, 15, 19 agosto 2000

## LA SCALA DI SETA

Farsa comica in un atto di Giuseppe Foppa

Musica di **Gioachino Rossini**

Direttore **RINALDO ALESSANDRINI**

Regia **LUCA DE FILIPPO**

Scene e costumi **BRUNO GAROFALO**

**ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA**

Nuovo allestimento

Palafestival - 7, 10, 13, 17, 20 agosto 2000

## LA CENERENTOLA

Dramma giocoso in due atti di Giacomo Ferretti

Musica di **Gioachino Rossini**

Direttore **CARLO RIZZI**

Regia **LUCA RONCONI**

Scene **MARGHERITA PALLI** - Costumi **CARLO DIAPPI**

**CORO DA CAMERA DI PRAGA**

**ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA**

Teatro Rossini - 6, 9, 15, 19 agosto 2000

## Concerti di Belcanto

Piccolo Teatro di Novilara - 8, 10, 13, 18 agosto 2000

## Serenate

Incontri musicali al castello di Novilara

Teatro Rossini - 12, 16 agosto 2000

## Ah! qual notte

Grandi Scene di belcanto

Teatro Sperimentale - 14 agosto 2000

## Accademia Rossiniana

Concerto conclusivo

Teatro Rossini - 16 agosto 2000

## Maurizio Pollini

Pianoforte

Santuario della Madonna delle Grazie - 20 agosto 2000

**Giovanni Antonio Giannettini**

## Vesperae Beatae Virginis

per quattro voci a cappella

e coro separato di cinque strumenti

Informazioni e Pedidos de Reserva:

Rossini Opera Festival • Via Rossini, 37 • I-61100 Pesaro

Tel. +39 0721 30161 • Fax +39 0721 30979

http://www.rossinioperafestival.it e-mail: rof@rossinioperafestival.it

Apertura de los pedidos de reserva para Amigos y Sostenedores a partir del 20 de marzo 2000.

Apertura general de los pedidos de reserva a partir del 26 de abril 2000.

La Dirección del Festival se reserva de aportar eventuales variaciones en este programa.

# GRABACIONES COMPLETAS

(Orden de los datos de los registros. Personajes -Tosca, Cavaradossi, Scarpia-. Coro, orquesta y director. Sello. **Fecha** de grabación. CD, si está en este soporte. **V**, si está grabada en directo. **Video**, si está en imágenes; en algunos de estos casos, los nombres entre paréntesis corresponden al intérprete teatral. Se han excluido dos lecturas relacionadas en algunas listas, en las que los datos son ambiguos o incompletos o de discutible procedencia).

Lya Remondini, Carlo Broccardi, Dario Zani-Giulio Fregosi. Coro y Orquesta de Milán. Carlo Sabajno. La Voce del Padrone. **1918**.

Valentina Bartolomasi, Attilio Salvaneschi, Adolfo Pacini. Coro y Orquesta de Milán. Carlo Sabajno. La Voce del Padrone. **1920**.

Carmen Melis, Piero Pauli, Apollo Granforte, Antonio Gelli. Teatro alla Scala de Milán. Carlo Sabajno. La Voce del Padrone-Arkadia. **1929**. CD.

Bianca Scacciati, Alessandro Granda, Enrico Molinari. Coro della Scala y Orquesta Sinfónica de Milán. Lorenzo Molajoli. Columbia. **1930**.

Maria Caniglia, Beniamino Gigli, Armando Borgioli. Opera de Roma. Oliviero de Fabritiis. EMI. **1938**. CD.

Grace Moore, Frederick Jagel, Alexander Sved. Chicago Lyric Opera. Ettore Panizza. UOR. **1942**. **V**.

Grace Moore, Charles Kullmann, Lawrence Tibbett. Metropolitan de Nueva York. Cesare Sodero. Allegro. **1942**. **V**.

Grace Moore, Charles Kullmann, Alexander Sved. Metropolitan de Nueva York. Cesare Sodero. UOR. **1944**. **V**.

Hildegard Ranczak, Helge Rosvaenge, Georg Hahn. Radio de Berlín. Leopold Ludwig. Preiser. **1944**. CD. **V**.

Ljuba Welitsch, Helge Roswaenge, Josef Metternich. Staatsoper Berlin. Rudolf Moralt. Golden Age. **1946**.

Grace Moore, Jan Peerce, Lawrence Tibbett. Metropolitan de Nueva York. Cesare Sodero. Myto. **1946**. CD. **V**.

Maria Callas, Mario Filippeschi, Robert Weede. Teatro Bellas Artes de México. Umberto Mugnai. SRO. **1950**. CD. **V**.

Simona Dall'Argine, Nino Scattolini, Scipio Colombo. Coro de la Academia, Orquesta Opera Estatal de Viena. Argeo Quadri. Eurodisc. **1951**.

Vera Petrova, Eddy Ruhl, Piero Campolonghi. Maggio Musicale Fiorentino. Emidio Tieri. Remington. **1951**.

Renata Tebaldi, Giuseppe Campora, Enzo Mascherini. Academia Nacional Santa Cecilia de Roma. Alberto Erede.

Decca. **1952**. CD.

Adriana Guerrini, Gianni Poggi, Paolo Silveri. RAI de Turín. Francesco Molinari Pradelli. Fonit Cetra. **1952**.

Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Piero Campolonghi. Teatro Bellas Artes de México. Guido Picco. G.O.P. **1952**. CD. **V**.

Dorothy Kirsten, Ferruccio Tagliavini, Paul Schoeffler. Metropolitan de Nueva York. Fausto Cleva. Melodram. **1952**. **V**.

Dragica Martinis, Rudolf Schock, Josef Metternich. Radio de Hamburgo. Wilhelm Schüchter. Eurodisc. **1953**.

Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi. Teatro alla Scala de Milán. Victor de Sabata. EMI. **1953**. CD.

Leonie Rysanek, Hans Hopf, Josef Metternich. Radio de Baviera, Múnich. Richard Kraus. Melodram. **1953**. **V**.

Leontyne Price, David Poleri, Jos Wheeler. Televisión (?). Peter Herman Adler. Legato. **1955**. CD. **V**.

Leyla Gencer, Vittorio de Santis, Giuseppe Taddei. Teatro San Carlo de Nápoles. Vincenzo Bellezza. G.O.P. **1955**. CD. **V**.

Renata Tebaldi, Ferruccio Tagliavini, Tito Gobbi. Covent Garden de Londres. Francesco Molinari Pradelli. Legato. **1955**. CD. **V**.

Gigliola Frazzoni, Ferruccio Tagliavini, Gian Giacomo Guelfi. RAI de Turín. Arturo Basile. Fonit Cetra. **1955**. **V**.

Renata Tebaldi, Richard Tucker, Leonard Warren. Metropolitan de Nueva York. Dimitri Mitropoulos. Fonit Cetra-Paragon. **1955**. **V**.

Renata Tebaldi, Richard Tucker, Leonard Warren. Metropolitan de Nueva York. Dimitri Mitropoulos. Fortissimo. **1956**. CD. **V**.

Dorothy Kirsten, Daniele Barioni, Frank Guarerra. Metropolitan Nueva York. Dimitri Mitropoulos. Met Opera. **1956**. **V**.

Zinka Milanov, Jussi Bjoerling, Leonard Warren. Opera de Roma. Erich Leinsdorf. RCA. **1956**. CD.

Maria Caniglia (Franca Duval), Franco Corelli, Gian Giacomo Guelfi (Afro Poli). Opera de Roma. Oliviero de Fabritiis. Hardy. **1956**. **Video**.

Antonietta Stella, Gianni Poggi, Giuseppe Taddei. Teatro San Carlo de Nápoles. Tullio Serafin. Philips. **1957**.

Licia Albanese, Daniele Barioni, Leonard Warren. Metropolitan de Nueva York. Dimitri Mitropoulos. Met Opera. **1957**. **V**.



# Reinventamos los clásicos



Nueva biografía de **J. S. Bach** en la que Klaus Eidam corrige la imagen que hasta ahora nos ofrecían los biógrafos de este genial compositor.



La colección **ópera gastronómica** es un festín para los amantes de la música y la buena mesa.

PRÓXIMAMENTE DENTRO DE ESTA COLECCIÓN

Un Festín para Aida  
Un Festín para Lady Macbeth



**SIGLO VEINTIUNO DE ESPAÑA EDITORES**

SIGLO VEINTIUNO DE ESPAÑA EDITORES - tel: 91 561 77 48 / 91 562 37 23 - fax: 91 561 58 19 - [www.sigloxieditores.com](http://www.sigloxieditores.com)

DISTRIBUIDORA LITERARIA DE EDITORIAL SIGLO VEINTIUNO - tel: 91 871 93 72 / 79 - fax: 91 871 94 08 - [www.literariasigloxxi.com](http://www.literariasigloxxi.com)

TOSCA

Zinka Milanov, Franco Corelli, Gian Giacomo Guelfi. Covent Garden de Londres. Alexander Gibson. Legato. **1957**. CD. **V.**

Magda Olivero, Eugenio Fernandi, Scipio Colombo. RAI de Turin. Emidio Tieri. Movimiento Musica. **1957**. **V.**

Antonietta Stella, Richard Tucker, Leonard Warren. Metropolitan Nueva York. Dimitri Mitropoulos. Arkadia. **1958**. CD. **V.**

Renata Tebaldi, Giuseppe Di Stefano, Ettore Bastianini. Teatro alla Scala en Bruselas. Gianandrea Gavazzeni. GDS. **1958**. CD. **V.**

Renata Tebaldi, Franco Corelli, Anselmo Colzani. Teatro La Gran Guardia de Livorno. Mario Parenti. Legato. **1959**. CD. **V.**

Renata Tebaldi, Mario del Monaco, George London. Academia Nacional Santa Cecilia de Roma. Francesco Molinari Pradelli. Decca. **1959**. CD.

Renata Tebaldi, Mario del Monaco, Tito Gobbi. Teatro alla Scala de Milán. Gianandrea Gavazzeni. GDS. **1959**. CD. **V.**

Eleanor Steber, Carlo Bergonzi, George London. Metropolitan de Nueva York. Kurt Adler. Myto. **1959**. CD. **V.**

Maria Curtis Verna, Jussi Bjoerling, Cornell McNeil. Metropolitan de Nueva York. Dimitri Mitropoulos. UORC. **1959**. **V.**

Stefania Woytowicz, Sándor Kónya, Kim Borg. Staatskapelle de Berlín. Horst Stein. Berlin Classics. **1960**. CD.

Jane Rhodes, Albert Lance, Gabriel Bacquier. Teatro Nacional de la Opera de París. Manuel Rosenthal. Adès. **1960**. CD.

Magda Olivero, Alvino Misciano, Giulio Fioravanti. RAI de Turin. Fulvio Vernizzi. Melodram. **1960**. CD. **V.**

Floriana Cavalli, Giuseppe Di Stefano, Anselmo Colzani. Teatro de la Opera de Roma. Oliviero de Fabritiis. Melodram. **1961**. **V.**

Renata Tebaldi, Gianni Poggi, Gian Giacomo Guelfi. Radio de Tokio. Arturo Basile. Seven Seas. **1961**. CD. **V.** **VAL**. *Video*.

Leontyne Price, Giuseppe Di Stefano, Giuseppe Taddei. Coro Opera de Viena, Filarmónica de Viena. Herbert von Karajan. Decca. **1962**. CD.

Floriana Cavalli, Dimiter Ouzunov, Aldo Protti. Opera de Viena. Herbert von Karajan. Arkadia. **1962**. CD. **V.**

Leontyne Price, Franco Corelli, Cornell McNeil. Metropolitan de Nueva York. Kurt Adler. Myto. **1962**. CD. **V.**

Regine Crespin, Gianni Raimondi, Giuseppe Taddei. Teatro Colón de Buenos Aires. Carlo Felice Cillario. Ornamenti. **1962**. CD. **V.**

Birgit Nilsson, Ferruccio Tagliavini, Ramón Vinay. Opera de Filadelfia. Carlo Moresco. Melodram. **1963**. CD. **V.**

Maria Callas, Carlo Bergonzi, Tito Gobbi. Coro Opera Paris, Orquesta Conservatorio de París. Georges Prêtre. EMI. **1964**. CD.

Tamara Milachkina, Zurab Andjaparidze, Oleg Klenov. Coro y Orquesta de la Academia de al URSS. Evgenij Svetlanov. Melodiya. **1964**.

Maria Callas, Renato Cioni, Tito Gobbi. Covent Garden de Londres. Carlo Felice Cillario. Melodram. **1964**. CD. **V.**

Leonie Rysanek, Flabiano Labò, Gabriel Bacquier. Opera de Viena. Argeo Quadri. HRE. **1964**. **V.**

Maria Callas, Renato Cioni, Tito Gobbi. Opera de París. Nicola Rescigno. Melodram. **1965**. CD. **V.**

Maria Callas, Franco Corelli, Tito Gobbi. Metropolitan de Nueva York. Fausto Cleva. Melodram. **1965**. CD. **V.**

Maria Callas, Richard Tucker, Tito Gobbi. Metropolitan de Nueva York. Fausto Cleva. Melodram. **1965**. CD. **V.**

Maria Callas, Renato Cioni, Tito Gobbi. Covent Garden de Londres. Georges Prêtre. Voce. **1965**. **V.**

Marcella Pobble, Gianni Raimondi, Cornell McNeil. Carlo Felice de Génova. Pietro Argento. Lyric. **1965**. *Video*.

Birgit Nilsson, Franco Corelli, Dietrich Fischer-Dieskau. Academia Nacional Santa Cecilia de Roma. Lorin Maazel. Decca. **1966**. CD.

Renata Tebaldi, Sándor Kónya, Cornell McNeil. Opera de Filadelfia. Francesco Molinari Pradelli. On Stage. **1966**. CD. **V.**

Virginia Gordoni, Franco Corelli, Attilio D'Orazi. Teatro Regio de Parma. Giuseppe Morelli. Bongiovanni. **1967**. CD. **V.**

Jeannine Crader, Plácido Domingo, Richard Fredricks. New York City Opera. Emerson Buckley. Foyer. **1967**. CD. **V.**

Tamara Milachkina, Vladimir Atlantov, Yuri Mazurok. Teatro Bolshoi de Moscú. Marl Ermler. Melodiya. **1968**.

Regine Crespin, Gianni Raimondi, Gabriel Bacquier. Metropolitan de Nueva York. Zubin Mehta. Rodolphe. **1968**. CD. **V.**

Birgit Nilsson, Plácido Domingo, William Dooley. Metropolitan de Nueva York. Georg Schick. Nuova Era. **1969**. CD. **V.**

Leonie Rysanek, Richard Tucker, Cornell McNeil. Opera de San Francisco. Francesco Molinari Pradelli. Melodram. **1969**. CD. **V.**

Gré Brouwenstijn, Ermanno Mauro, Jan Derksen. Amsterdam. Roberto Benzi. Globe. **1969**. CD. **V.**

Leontyne Price, Plácido Domingo, Sherrill Milnes. Coro John Aldiss, Orquesta Nueva Filarmonía. Zubin Mehta. RCA. **1972**. CD.



Magda Olivero, Giuseppe Giacomini, Aldo Protti. Teatro de Faenza. Ino Savini. Bongiovanni. **1972**. CD. **V**.

Raina Kabaivanska, Plácido Domingo, Mario Zanesi. Teatro alla Scala de Milán. Francesco Molinari Pradelli. Arkadia. **1974**. CD. **V**.

Birgit Nilsson, José Carreras, Richard Fredricks. Opera de Los Angeles. Julius Rudel. Legato. **1974**. CD. **V**.

Marja Bieschu, Mikhail Muntianu, Yuri Mazurok. Teatro Bolshoi de Moscú. Alexander Lazarev. Melodiya. **1975**.

Magda Olivero, James King, Ingvar Wixell. Metropolitan de Nueva York. James Conlon. HRE. **1975**. **V**.

Virginia Zeani, Plácido Domingo, Piero Francia. Gran Teatro del Liceo. Giuseppe Morelli. Legendary. **1975**. **V**.

Galina Vischnevskaya, Franco Bonisoli, Matteo Manuguerra. Coro Radio Francia, Orquesta Nacional de Francia. Mstislav Rostropovich. D.G. **1976**.

Montserrat Caballé, José Carreras, Ingvar Wixell. Covent Garden de Londres. Colin Davis. Philips. **1976**. CD.

Raina Kabaivanska, José Carreras, Renato Bruson. Teatro Regio de Parma. Angelo Campori. Myto. **1976**. CD. **V**

Raina Kabaivanska, Plácido Domingo, Sherrill Milnes. Ambrosian Singers, Nueva Filarmonía. Bruno Bartoletti. **1976**. Decca. *Video*.

Virginia Zeani, Corneliu Fanateanu, Nicolae Herlea. Teatro de la Opera de Bucarest. Cornel Trailescu. IMP Classics. **1977**. CD.

Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes. London Opera Chorus. National Philharmonic. Nicola Rescigno. Decca. **1978**. CD.

Katia Ricciarelli, José Carreras, Ruggero Raimondi. Opera de Berlín, Orquesta Filarmonica de Berlín. Herbert von Karajan. D.G. **1979**. CD.

Magda Olivero, Luciano Pavarotti, Cornell McNeil. Metropolitan de Nueva York. James Conlon. HRE. **1979**. **V**.

Montserrat Caballé, José Carreras, Ingvar Wixell. Tokio. Colin Davis. Lyric. **1979**. *Video*.

Eva Marton, Plácido Domingo, Justino Díaz. Metropolitan Nueva York. James Conlon. Legendary. **1979**. **V**.

Renata Scotto, Plácido Domingo, Renato Bruson. Ambrosian Opera Chorus, Orquesta Filarmonía. James Levine. EML. **1980**. CD.

Raina Kabaivanska, Nazareno Antinori, Nelson Portella. Coro S. Obretenov, Filarmonía de Sofia. Gabriele Bellini. ARTS. **1980**. CD.

Raina Kabaivanska, Luciano Pavarotti, Ingvar Wixell. Teatro alla Scala. Seiji Ozawa. Lyric. **1980**. *Video*.

Kiri Te Kanawa, Ernesto Veronelli, Ingvar Wixell. Opera de Paris. Seiji Ozawa. Lyric. **1984**. *Video*.

Eva Marton, Jaime Aragall, Ingvar Wixell. Arena de Verona. Daniel Oren. NVC Arts. **1984**. *Video*.

Kiri Te Kanawa, Jaime Aragall, Leo Nucci. Welsh National Opera, National Philharmonic. Georg Solti. Decca. **1985**. CD.

Hildegard Behrens, Plácido Domingo, Cornell McNeill. Metropolitan de Nueva York. Giuseppe Sinopoli. D.G. **1985**. *Video*.

Eva Marton, Lamberto Furlan, John Shaw. Sydney Opera House. Alberto Erede. CsatléVision. **1986**. *Video*.

Eva Marton, José Carreras, Juan Pons. Radio Húngara, Orquesta Estatal Húngara. Michael Tilson Thomas. Sony. **1988**. CD.

Stefka Evstatieva, Vyacheslav Polozov, Cornelius Ophof. Canadian Company Opera. Richard Bradshaw. Pickwick. **1989**. *Video*.

Mirella Freni, Plácido Domingo, Samuel Ramey. Coro Covent Garden, Orquesta Filarmonía. Giuseppe Sinopoli. D.G. **1990**. CD.

Nelly Miricioiu, Giorgio C. Lamberti, Silvano Carroli. Filarmónico Eslovaco, Radio Bratislava. Alexander Rahbari. Naxos. **1990**. CD.

Raina Kabaivanska, Luciano Pavarotti, Ingvar Wixell. Teatro de la Opera de Roma. D. Oren. RCA. **1990**. CD. *Video*.

Anna Tomowa-Sintow, Nicolai Gedda, Ingvar Wixell. Opera de Bulgaria. Emil Chakarov. Music Mundial. **1990**.

Giovanna Casolla, Giuseppe Giacomini, Pietro Cappuccilli. Arena de Verona. Daniel Oren. Lyric. **1990**. *Video*.

Carol Vaness, Giuseppe Giacomini, Giorgio Zancanaro. Coro Westminster, Sinfónica de Filadelfia. Riccardo Muti. Philips. **1992**. CD.

Catherine Malfitano, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi. RAI de Roma. Zubin Mehta. Teldec. **1992**. CD. *Video*.

Tania Nicolova, Efrem Puic, Thomas Potter. Teatro Lírico de Europa. Metodi Matakiev. Opera. **1993**. **V**. CD.

Jane Eaglen, Dennis O'Neill, Gregori Yurisich. Geoffrey Mitchell Choir, Orquesta Filarmonía. David Parry. Chandos. **1995**. CD.

Myriam Gauci, Jaime Aragall, Vicente Sardinero. Corales, Sinfónica Nacional de Cataluña. Alexander Rahbari. Discover. **1995**. CD.



# Conciertos

## Madrid



PATROCINA

Jueves 24 de febrero.

20:00 h.

Concierto Extraordinario en Conmemoración del V Centenario del Nacimiento de Carlos V.  
*Mille Regrets: La canción del Emperador.*  
Hesperion XXI  
y La Capella Reial de Catalunya.  
Director: Jordi Savall.

## Extremadura

Badajoz,

sábado 1 de abril.

*Carolus. Honor, guerra y paz.*  
Un recorrido musical a través de los viajes de Carlos V.  
Capella & Consort Currende  
Director: Eric van Nevel.

Plasencia,

sábado 16 de septiembre.

*Polifonía vocal en el imperio de Carlos V.*  
La Colombina.

Yuste,

jueves 21 de septiembre.

Concierto en Conmemoración de la muerte de Carlos V.  
*Támalo Imperial: Misa para el funeral de Carlos V en México. 30-11-1559*  
Orchestra of the Renaissance.  
Director: Richard Chesham.

## Granada

Sábado 8 de abril.

*Carolus Imperat.*  
Homenaje musical del Papa Paulo III a Carlos V.  
abril de 1536.  
Paradiso Musicale. Les Sacqueboutiers de Toulouse.  
Directores: Philippe Canguilhem  
y Jean-Pierre Canibar.

Sábado 29 de abril.

*Polifonía sacra del tiempo de Carlos V.*  
The Tallis Scholars.  
Director: Peter Phillips.

Sábado 27 de mayo.

*Música instrumental en la Europa de Carlos V.*  
Ensemble Kaparberg.  
Director: Rolf Lislevand.

## Toledo



PATROCINAN

Sábado 7 de octubre.

*Missa per il incoronazione de Carlo V a Bologna, 24-2-1550.*  
Odhecaton. Ensemble Pian & Forte.  
Cometti e Trombone.  
Director: Paolo da Col.

Sábado 14 de octubre.

*Obras para vihuela.*  
Juan Carlos de Mulder y Daniel Carranza: vihuelas de mano.

Sábado 28 de octubre.

*Música sacra y profana en la Europa de Carlos V.*  
Ensemble Elyma.  
Director: Gabriel Garrido.

Sábado 4 de noviembre.

*Música en Francia y España en el tiempo de Carlos V.*  
Ensemble Clement Janequin,  
con el organista Jan Willem Jansen.  
Director: Dominique Visse.

Sábado 18 de noviembre.

*La Música en la Corte de Carlos V.*  
(Obras de Nicolas Gombert.)  
Huelgas Ensemble.  
Director: Paul van Nevel.

Sábado 2 de diciembre.

*La Polifonía ibérica en tiempos de Carlos V.*  
Ensemble Gilles Binchois.  
Director: Dominique Veillard.

Sábado 9 de diciembre.

*Ricercadas del Tratado de Glosas de Diego Ortiz.*  
Ensemble di viole Labyrinth.  
Director: Paolo Pandolfo.

Sábado 16 de diciembre.

*El órgano en la época de Carlos V.*  
(Obras de A. Cabezon y otros.)  
Fabio Bonizzoni: órgano.

Sábado 30 de diciembre.

*La Música para cuerda pulsada en tiempos de Carlos V.*  
Tony Millán: clave. Nuria Llopis: arpa.  
Juan Carlos Rivera: vihuela.

Sábado 15 de enero de 2001.

*Missa de San Juan de los Reyes.*  
*Missa Alleluia.*  
(Obras de Pierre de la Rue y C. Morales, entre otros.)  
Capilla Flamenca.  
Director: Dirk Snellings.

# Carlos V

## CENTENARIO DE CARLOS V

1500 - 2000

### La Coruña

Domingo 4 de junio.

*Música en la Corte de Carlos V.*  
The Harp Consort.  
Director: Andrew Lawrence-King.

Domingo 9 de julio.

*Música europea en la Corte de Carlos V  
en el órgano de papel de Leonardo de Vinci.*  
Musica Antigua.  
Director: Eduardo Paniagua.

Domingo 16 de julio.

*Música religiosa del tiempo de Carlos V.*  
Música Ficta.  
Director: Raúl Mallavillavibarrera.

### Asturias

Jueves 20 de julio.

*La Música para Órgano en la Europa de Carlos V.*  
José Luis González-Urriol: órgano.

Viernes 21 de julio.

*Música en la Corte de Carlos V.*  
Orphénica Lyra.  
Director: José Miguel Moreno.

Sábado 22 de julio.

*De la Capilla de Carlos V a las catedrales  
españolas: Música sacra en la Corte de Carlos V.*  
Capella del Príncipe de Viana.  
Director: Angel Recassens.

### Sevilla

Sábado 30 de septiembre.

*Fiesta musical en la Corte de Carlos V.*  
Accademia Strumentale Italiana.  
Director: Alberto Rasi.

Domingo 1 de octubre.

*Ave Maria Stella.*  
*Música de la Catedral de Sevilla -ca. 1470-1530-  
en honor de la Virgen.*  
Orchestra of the Renaissance.  
Director: Richard Chestham.

Sábado 21 de octubre.

*Música de la Corte Hispano-Austriaca.*  
Armonico Tributo Austria.  
Director: Lorenz Duftschmid.

Sábado 25 de noviembre.

*Música profana en los tiempos  
del emperador Carlos V.*  
Ensemble L'Amoroso.  
Director: Guido Balestracci.



#### INFORMACIÓN

Sociedad Estatal para la Conmemoración  
de los Centenarios de Felipe II y Carlos V

Paseo de Recoletos, 16 - 6.º  
28001 Madrid

Tel.: 91 435 02 08

Fax: 91 577 57 17

<http://www.felipe2carlos5.es>

Carlos V  
2000



COMUNIDAD PARA LA CONMEMORACIÓN DE  
LOS CENTENARIOS DE  
FELIPE II Y CARLOS V  
1998 2000

## LA IMPORTANCIA DE LA INTERPRETACIÓN

**Barcelona.** Auditori. Sala Polivalent. 31-I-2000. Cicle Música Contemporània. Grupo Enigma. Director: Juan José Olives. Obras de Gerhard, Krenek, Webern y Schönberg. Auditori. Sala Simfònica. Temporada de la OBC. 5-II-2000. Silvia Coricelli, fagot; Mingo Ráfols, narrador, soldado y diablo; Gemma Rius, bailarina. OBC. Director: Lawrence Foster. Obras de Stravinski, Piazzolla/Wilenski y Ravel. Auditori. Sala Polivalent. Cicle Música Contemporània. Joanna MacGregor, piano. Obras de Fairclough, Bates, Wilson/Zoetrope/Fairclough, O'Brien, Gribbin, Black, Harvey, Pratt, Toovey y Cage. Auditori. Sala Simfònica. Temporada de la OBC. Boris Belkin, violín. OBC. Director: James DePreist. Obras de Padrós, Chaikovski y Sibelius.

Que la música contemporánea está necesitada de buenas interpretaciones y que una mala interpretación puede perjudicar seriamente a una obra por buena que pueda ser, parece incuestionable. Como también que una excelsa interpretación puede elevar a una obra contemporánea—siempre que haya un interés intrínseco en ella— a niveles de goce estético parejos a los de cualquier otra obra de cualquier otra época. Tal es el caso de la pianista Joanna MacGregor con el programa que ofreció en 15 de febrero en Barcelona en torno a John Cage (1912-1992), en el que la primera parte fue configurada a modo de suite de obras de un grupo de autores (la mayor parte de los cuales del Hope University College de Liverpool) alrededor del fallecido compositor estadounidense y sus composiciones *Bacchanale* y *The Perilous Night*.

Un programa, en efecto, duro y áspero para el oyente no avisado, pero del mayor interés para los degustadores de la música de Cage en su estado puro gracias a la magnífica interpretación que la sirvió. Lo malo para quienes abandonaron la sala al final de la primera parte es que en la segunda, con las *Sonatas e Interludios* (1946-1948), la actuación de la MacGregor fue aún mejor, difícilmente superable. Así, estas bodas entre ruido y silencio, entre el occidente trucado (pues el piano previamente preparado producía sonidos impropios de su estado natural) y las emociones de la tradición india, nos llegaban como algo sublime, donde la música era transmitida a través de una pianista en estado de gracia. Lo heroico, lo erótico, el asombro, la jovialidad, la preocupación, el horror, la rabia, el hastío, la plácida tranquilidad o la tendencia a la calma se mostraban ante nosotros como contraste con lo atormentado de la primera parte, en la que los compositores escogidos por la intérprete fueron invitados a escribir a la manera de las *Sonatas* cageanas, con el añadido de una cinta pregrabada. Oscuridad y luminosidad de un Cage perfectamente servido.

Satisfacción también por la progresiva trayectoria que el Grupo Enigma de Zara-

goza, bajo la batuta del canario Juan José Olives, viene demostrado de un tiempo a esta parte. No era fácil un programa integrado por *Libra* (Gerhard), *Im Tal der Zeit*, op. 232 (Krenek), *Seis piezas para orquesta op. 6* (Webern, 1920) y *Cinco piezas para orquesta op. 16* (Schönberg, 1925) y sin embargo el conjunto y su director salieron airoso del empeño, muy centrados en obtener matices, contrastes y detalles de una música en la que Olives se encargó de asegurar desde un principio la estructura y el andamiaje general.

Interesante el *Concertango para fagot i orquesta* que la OBC nos ofreció bajo la dirección de Lawrence Foster. Se trata de una transcripción de cuatro tangos de Astor Piazzolla que la fagotista bonaerense Silvia Coricelli (solista de la OBC desde 1987) encargó al también argentino



El Grupo Enigma

ANTONIO CERUELO

Osiás Wilenski. La obra, como única pieza sinfónica, trasluce la diferente procedencia de sus partes, pero funciona y en este caso se benefició de la magnífica interpretación solista. Nos habría gustado, no obstante, una versión orquestal menos descafeinada, más genuinamente piazzolliana. *La historia del soldado* (Stravinski) que abrió la sesión, en una buena versión, se resintió de que las voces del narrador, el soldado y el diablo fuesen una misma persona, Mingo Ráfols, que sin embargo estuvo brillante. Y el *Bolevo* de Ravel, un tanto irregular en la interpretación, provocó el entusiasmo y demostró que seguirá funcionando pese a las críticas y chistes que suele propiciar.

Finalmente, el estreno absoluto de *El temps segons Rama*, de David Padrós (Igualada, 1942). Una obra de diez minutos de duración, de gran intensidad, cuya principal fuente de inspiración se encuentra en los libros sagrados que fundamentan la tradición religiosa de la India. La

## MENSAJES DEL KLANGFORUM

El Klangforum, de Viena, con la soprano Rosemary Hardy como solista y con su Director Principal Invitado, Sylvain Cambreling, al frente, fueron los encargados de protagonizar el tercero de los conciertos del cuarto ciclo *La música de nuestro tiempo*, de Promúsica. Celebrado en la sala de cámara del Auditorio Nacional (25-II), su desarrollo no defraudó un ápice las altas esperanzas que nombres de la interpretación internacional como los citados hacían prever. Si ya en las dos páginas del alemán de 1952 Wolfgang Rihm que ocupaban la primera parte—*Verborgene Formen* y *Cejagte Form*, tan demostrativas de la sólida escritura y estricto sentido formal del autor, como de su escaso vuelo expresivo—de rocharon grupo y director seguridad traductora, fue en los espléndidos *Mensajes de fuego de la difunta R.V. Troussova*, opus 17 del húngaro de 1926 György Kurtág, donde el acierto llegó a lo excepcional. En ellos, conjunto y maestro, con la modélica aportación cantora y especialísima fuerza transmisora de situaciones, actitudes y pensamientos exhibida por la Hardy, fue donde evidenciaron cómo se puede y se debe hacer llegar la música de nuestro tiempo.

Como con toda seguridad—y ya se lo confirmaremos a ustedes el número próximo—la habrán hecho llegar el último día de marzo, en el mismo lugar, Helmut Lachenmann, Peter Rudel y el Proyecto Gerhard, en un monográfico del primero. La firmeza en sus ideas, la claridad de éstas y la excelente impresión sobre el Proyecto que autor y director trasladaron en el muy grato encuentro que mantuvimos algunos críticos con ellos, convocados por el Instituto Alemán, autoriza e inclina a esperar lo mejor.

L.H.

versión del estadounidense James De Priest, al frente de la OBC, plana y corta de ambición, no obtuvo, a nuestro juicio, el resultado pertinente de los materiales que aparecen en las primeras secciones de la pieza y que van reapareciendo siempre variados y desarrollados a lo largo de la misma. Achacamos esto al director, pues sus versiones del *Concierto para violín y orquesta op. 35* de Chaikovski (con una notable actuación del solista Boris Belkin) y la *Segunda Sinfonía* de Sibelius resultaron insípidas, tendentes al aburrimiento.

José Guerrero Martín



## CINCO ESTRENOS PARA DOS ANIVERSARIOS

De los jóvenes ochenta años que cumplía Enrique Franco el día 2 de marzo último, ya nos hicimos eco previo aquí en el número anterior, con ocasión del homenaje que le rindió Alfonso Aijón en la sala de cámara del Auditorio Nacional (5-II), al alimón con los rendidos a Bernola, de Pablo, Castillo y Cristóbal Halffter. Procede ahora, sin embargo, insistir en la felicitación. Porque, coincidiendo exactamente con la fecha del cumpleaños de Enrique, el Ministerio de Educación y Cultura, a través de su INAEM, le rindió nuevo concierto-homenaje al gran crítico en la misma sala del precedente.

Resultó un acto entrañable, encomendado en lo interpretativo a un espléndido plantel de músicos de muy variadas especialidades, y con un dato añadido de especial importancia. En el programa figuraron, junto a significativos ejemplos de Conrado del Campo, Rogelio del Villar, Rodolfo Halffter y el propio Franco, sendas piezas, dedicadas a éste en su octogésimo cumpleaños y ofrecidas en estreno absoluto, de Leo Brouwer (*Viaje a la semilla*), Cristóbal Halffter (*Improvisación sobre el Lamento de Tristano*), Xavier Montsalvatge (*Requiem efímero a la Tonalidad*) y Tomás Marco (*Los trabajos y los*



Mercedes Padilla

RAFA MARTÍN

*días*). Al acierto en talante y escritura musicales de las cuatro, ha de añadirse el que Luciano González Sarmiento ha logrado con el soneto homónimo—también dedicado a Enrique— que sirve de texto a la página de Marco.

Seis días después de la anterior ce-

lebración de cumpleaños, tuvo lugar, en el mismo escenario, la que recordaba los fructíferos quince años de existencia de la Orquesta de Cámara Villa de Madrid. Y también, naturalmente, los quince que lleva a su frente, como directora, quien la fundó: Mercedes Padilla. Acompañado de nuevo el concierto de ambiente entrañable y de éxito grande—hubo necesidad de tres propinas al final—, asimismo se disfrutó en él del estreno mundial de una obra firmada por compositor nuestro de relieve.

En efecto, junto a excelentes versiones del *Concierto para órgano, orquesta de cuerda y timbales*, de Francis Poulenc—con la magnífica contribución solista al órgano de Miguel del Barco—, y de la *Serenata K. 239* y el *Divertimento K. 136* de Mozart, conocimos en primicia absoluta la pieza para cuerda *Sul Ponte Vecchio*, dedicada por el madrileño Francisco Cano a la propia Mercedes Padilla. Independiente siempre en punto a estética, pero en posesión de un bagaje de técnica y caligrafía compositivas tan firme como completo, muestra Cano en este nuevo título tanto su habilidad para compaginar expresividad con clima sereno, como su dominio de las fórmulas variativas.

Leopoldo Hontañón

## SÁNCHEZ-VERDÚ, AUTOR Y DIRECTOR

Se me han escapado —y no ciertamente por negligencia culpable— varios de los conciertos que la plural y permanente actividad del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea ha organizado y ofrecido en lo que va de año. Pero, afortunadamente, sí pude asistir, ya en el mes de marzo, al que protagonizó en el Centro Reina Sofía, el día 6, el Ensemble Mosaik Berlin, bajo la dirección de José María Sánchez-Verdú. Y digo afortunadamente, porque se concitaban en ese concierto un buen número de atractivas circunstancias.

Como cortesía obliga, aludiré en primer lugar a que se trataba de la primera visita a Madrid de un juvenil y espléndido grupo de cámara extranjero: el Ensemble Mosaik de Berlín, fundado

en 1997 por jóvenes músicos pertenecientes a la Hochschule der Künste. Luego, al significativo dato de que el Mosaik venía dirigido por el compositor y director algecireño José María Sánchez-Verdú, actualmente residente en Berlín.

Finalmente, a la ejemplar programación que se proponía: la reposición de sendos títulos compuestos en los años sesenta por dos representantes de la llamada Generación del 51, Luis de Pablo y Cristóbal Halffter—ambos de 1930—, y el estreno en España de páginas firmadas en 1999 por otros dos autores nuestros de tres generaciones después, el propio Sánchez-Verdú (1968) y Alex Arteaga (1969), residente asimismo éste en Berlín.

Naturalmente, tan sugerentes pers-

pectivas se hubieran venido abajo sin niveles traductores mínimamente aceptables. Pero como no sólo los hubo, sino que alcanzaron cotas del todo admirables, tanto en lo que se refiere a la ejemplar entrega de los siete jóvenes instrumentistas y a su envidiable preparación técnica, como al impecable trabajo conductor de Sánchez-Verdú, se pudo advertir y disfrutar con plenitud hasta qué punto son formidables en la historia y en la actualidad *Cesuras* y *Antiphonismoi*, y hasta qué medida poseen oficio acabado Arteaga y Sánchez-Verdú—y éste inventiva y arte superlativos— para jugar e investigar en las regiones que rondan el silencio.

L.H.



## JONATHAN MILLER: EL GRAN OBSERVADOR

Jonathan Miller es uno de los nombres clave de la dirección de escena operística en la actualidad. Nacido en Londres el 21 de julio de 1934 y Doctor en Medicina por la Universidad de Cambridge, este multifacético espíritu ha trabajado como escritor, director y realizador televisivo, pintor y, finalmente, director de teatro y de ópera. Su nombre saltó a la fama a raíz de su original visión del *Rigoletto* verdiano para la English National Opera, ambientada en la colonia italiana de Nueva York en los años 50. Las puestas en escena de Jonathan Miller se caracterizan por un gran trabajo de observación psicológica y por su absoluta renuncia a lo que la ópera tiene de tradicional en el sentido más rancio de la palabra. Recientemente ha estado en Madrid para presentar en el Teatro Real su producción de *El caballero de la rosa* de Richard Strauss.

**S**CHERZO.- *En España se conocen su Rigoletto, que se representó en el Teatro de la Zarzuela, y su Così fan tutte, ofrecido en Madrid y La Coruña, donde este año se representará también su Don Giovanni. ¿Cuándo comenzó su interés por la ópera?*

JONATHAN MILLER.- Nunca tuve un interés especial por ella. Simplemente, hace 25 años me pidieron hacer mi primer montaje. Yo

no sabía nada de ópera, y había visto dos títulos en toda mi vida, aunque ya trabajaba en el teatro. Roger Norrington me pidió que montase *Così fan tutte* para una pequeña compañía, la Ópera de Kent. En los siguientes diez años, dirigí un título al año para esa misma compañía: *Rigoletto*, el *Orfeo* de Monteverdi, *Traviata*, *Falstaff*... Luego empecé a trabajar en el Coliseum de Londres, la sede de la English National Opera, con la que

mantengo una relación desde hace casi veinte años. Y a partir de ahí empecé a trabajar en todo el mundo. Pero fue de una manera paulatina, sin que yo me propusiese nada.

S.- *¿Le gusta trabajar especialmente en teatros pequeños?*

J. M.- Sí, son más intimistas y confortables. También trabajé en los grandes teatros, como el Metropolitan, la Staatsoper de Viena, Berlín o La Scala, pero es mucho más

fácil cuando tienes una compañía agradable. Me gustan los cantantes que actúan, no los que yo llamo "cantantes de parque jurásico".

S.- *No le gustan mucho los grandes divos, por lo que veo.*

J. M.- Son muy difíciles. Han interpretado los papeles demasiadas veces y saben perfectamente cómo hacerlos. Tienen un modo de interpretación estándar y lo van llevando de un sitio a otro. Cuando les dices: "No es así, yo lo quiero de otra manera", te responden: "No creo que Violetta hiciese esto". Y yo les digo: "¿Cuándo hablaste con ella por última vez?". Los cantantes jóvenes son más fáciles, prefiero trabajar con ellos.

S.- *¿Le gusta centrarse especialmente en el trabajo con los cantantes?*

J. M.- Sí, para mí la ópera es drama. Tiene que estar musicalmente bien, claro,

pero tiene que ser algo dramático. De otro modo, no tiene ningún interés para mí. Es una obra de teatro.

S.- *¿Es por eso que suele escoger obras que tienen una fuerte base dramática?*

J. M.- Sí, gran parte de la ópera es una absoluta tontería, algo ridículo, como *La fuerza del destino* o *Il trovatore*, que necesitan toda la ayuda que puedan obtener de los hermanos Marx [risas].

S.- *¿Cómo llegó a la idea de ambientar su Rigoletto en Nueva York en los años 50?*

J. M.- Históricamente, en la ópera ocurrió algo muy interesante. Hasta principios del siglo XIX, sólo había dos períodos en los que transcurrían las óperas: la antigüedad griega, romana o bíblica, en la ópera sería y heroica, y la época del compositor, cuando ésta era cómica o satírica. Y así te encuentras con *La clemenza di Tito* o *Las bodas de Figaro*, entre las cuales transcurren dos mil años totalmente vacíos desde el punto de vista argumental. Y luego, de repente, en el Ro-

saud. Cuando la hice por primera vez en la Ópera de Kent, con Roger Norrington, hace veinte años, la situé en la época en que fue escrita, en el período del Risorgimento. Sparafucile era un viejo soldado del ejército de Garibaldi. Y cuando la volví a dirigir recordé la película de Billy Wilder *Con faldas y a lo loco*, cuando el jefe de policía llega y acusa a George Raft de la masacre del día de San Valentín y éste le contesta: "Yo no pude hacerlo, estaba viendo *Rigoletto*". Y si recuerda el final, todos los gánsters se reúnen en un hotel de Florida disfrazados de "amigos de la ópera italiana". Luego vi *El padrino*, y pensé que *Rigoletto* era realmente una especie de ópera de mafiosos. "Il Duca" es el nombre de un "capo", y la situé en 1954 en Nueva York. La primera escena es en un hotel de mafiosos en Manhattan donde se está celebrando San Gennaro.

S.- *Su Rigoletto es una de las producciones de este tipo que mejor han funcionado.*

J. M.- Estas transposiciones temporales no puedes hacerlas con todas las óperas. Otra que tuvo mucho éxito, y donde la transposición también era completa, fue una *Tosca* en Florencia, hace 12 años, basada en *Roma, città aperta*, la película de Rossellini, con la policía secreta de los fascistas italianos, cuyo jefe era Scarpia. También funcionó perfectamente cuando la hicimos después en Londres.

S.- *Usted ha dirigido la trilogía donizettiana de las reinas Tudor: Roberto Devereux, María Stuarda y Anna Bolena. ¿Sería posible realizar aquí una transposición de este tipo?*

J. M.- No, hay que representarla en el período Tudor, porque hubo gente a la que realmente le cortaron la cabeza. Son personajes históricos muy célebres: Ana Bolena fue una reina auténtica, como Isabel de Inglaterra y María Estuardo, sabemos lo que ocurrió con ellas. Aunque en estas obras el aspecto histórico sea un tanto artificial, no puedes evitarlo. Pe-

**Riccardo Muti** dirige "Manon Lescaut" de Puccini con José Cura como el caballero Des Grieux.



**R**iccardo Muti, director musical del Teatro de la Scala de Milán, dirige esta maravillosa grabación en vivo del "Manon Lescaut" de Puccini.

**MANON LESCAUT**

Maria Guleghina ..... Manon Lescaut  
José Cura ..... el caballero Des Grieux  
Lescaut ..... Lucia Gallo

Orquesta y Coro  
del Teatro de la Scala  
Riccardo Muti

2 CD 0028946318621

Grabación en vivo

"José Cura aparece por cortesía de Erato Discos, París, Francia"



THE COLOUR OF CLASSICS

**Los grandes divos son muy difíciles. Tienen un modo de interpretación estandar y lo van llevando de un sitio a otro.**

manticismo, empezamos a tener óperas históricas, que están ambientadas en la Edad Media o en el Renacimiento, o a compositores italianos que escriben sobre reinas inglesas decapitadas, por influencia de Walter Scott. Y esto es bastante difícil de representar. Particularmente porque la historia, tal como está vista por el compositor, vuelve a ser una tontería. La Mantua de los Gonzaga en *Rigoletto* es una especie de fantasía a lo Madame Tus-

ro sí puedes representarlas de un modo un tanto abstracto, de forma que no resulte un *kitsch* histórico.

S.- *Mucha gente dice que el bel canto no tiene una fuerte base dramática.*

J. M.- No es cierto. Lo puedes interpretar de modo muy dramático. Hay que escuchar las obras con mucha atención a la expresión, y entonces puedes hacerlo muy intenso. Tienes que trabajar con mucho cuidado, haciendo que la tensión emocional se manifieste a través del canto. Pero es un estilo que puede funcionar muy bien dramáticamente, simplemente usando una técnica de simplificación, abstracción y concentración emocional y no haciendo de ello una colorista novela histórica sino intensificando mucho las relaciones entre los personajes y sus emociones.

S.- *¿Le gusta la ópera barroca?*

J. M.- Sí, me gusta mucho. Monteverdi, por ejemplo. He dirigido *L'incoronazione di Poppea*, el *Orfeo*, y me gustaría, por ejemplo, hacer *La Calisto* de Cavalli.

S.- *¿Y Haendel?*

J. M.- Sí, me gusta, y también hay que hacerlo muy abstracto y muy simple, aunque creo que hay que situarlo asimismo en el siglo XVIII. Pero no a lo Ponnelle, eso no me gusta, es lo que llamo "barroco kitsch".

S.- *¿Cómo pensó su Caballero de la rosa?*

J. M.- Es una obra escrita en un período pero que habla de otro. Sin embargo, el XVIII que refleja Hofmannsthal no concuerda con la música. Todo el tiempo estás oyendo los vals vieneses de Johann Strauss. Y la melancolía es la propia de una sociedad que está a punto de desaparecer. 18 meses después de que se compusiese esta ópera se produjo el atentado en Sarajevo. El mundo de los Habsburgo va a derrumbarse. Octavian morirá en el frente oriental. Mi visión está muy influida por las novelas de Joseph Roth, como *La marcha Radetzki*, por *El hombre sin atributos*

de Musil, y también por Schnitzler, e incluso por las primeras investigaciones de Freud. Y, si recordamos que se estrenó en 1911, es ridículo pasarla al siglo XVIII. El cubismo ya llevaba cinco años de existencia, el arte moderno ya había comenzado. Cuando la Mariscala habla de detener los relojes, no es porque ella se sienta envejecer, es porque la historia va a destruir su mundo. Es el comienzo del terrible siglo XX.

S.- *¿Le afecta de algún modo la relación entre tres voces femeninas?*

J. M.- No me molesta, es algo artificial que Octavian sea encarnado por una mujer, pero enseguida lo olvidas porque parece un chico. Como Cherubino, o como la *Cbérie* de Colette, que es de la misma época. Aunque sería curioso encontrar a un contratenor que lo cantase.

S.- *¿Y qué ocurre con Capriccio?*

J. M.- Cuando la dirigí en Berlín tampoco la situé en el

la acción en el siglo XX porque la historia sólo puede entenderse en el XVIII. Lo que hice fue plantear la ópera como el último ensayo general antes del estreno en el

**Como el mundo de la ópera es poco intelectual, si piensas un poco eres considerado como tal.**

Teatro de la Residencia, y antes de que empezase la música ya estaban en escena los maquinistas y los cantantes. Al fondo se veía la ciudad en ruinas. Y así comprendías que estaban representando esa obra sobre el siglo XVIII en un siglo XX que estaba empezando a

a destruir la ciudad y el teatro esa misma noche. También cambié la época en *Ariadna*, trasladándola al año en que fue escrita, 1917, y a la casa de D'Annunzio, el Vittoriale, junto al lago de Garda.

S.- *Le gustan este tipo de transposiciones.*

J. M.- Creo que algunas de ellas funcionan, como le decía al principio. Situé *La bobème* en París en 1930, a partir de fotografías de la época, y de repente resultaba muy real, con esos pintores menores que vivían en estudios con carteles de películas en la pared. Hay un fotógrafo maravilloso, André Kertész, y me basé en él para el tercer acto, que monté en un café que hay cerca de una estación de ferrocarril con posters de Dubonnet. Y en lugar de la puerta de l'Enfer había una fábrica donde los obreros llegaban en sus bicicletas. Y también hice una *Carmen* en Londres basada en la Sevilla retratada por Cartier-Bresson en 1931,



El caballero de la rosa de Richard Strauss en el Teatro Real

JAVIER DEL REAL

siglo XVIII. Strauss estrenó su ópera en Munich en 1942, a ocho millas del campo de concentración de Dachau, cuando se estaba desarrollando la batalla de Stalingrado. Pero yo no podía situar

destruirlo todo. Al final, durante los últimos compases del aria de la Condesa, podías ver en un cielo nocturno los reflectores antiaéreos y oír el ruido de los bombarderos americanos, que iban

donde todo lo turístico ha desaparecido y si miras bien no puedes decir que es España sino cualquier país mediterráneo, con sus trabajadores en trajes oscuros, mu-chachas con ropa de calle,

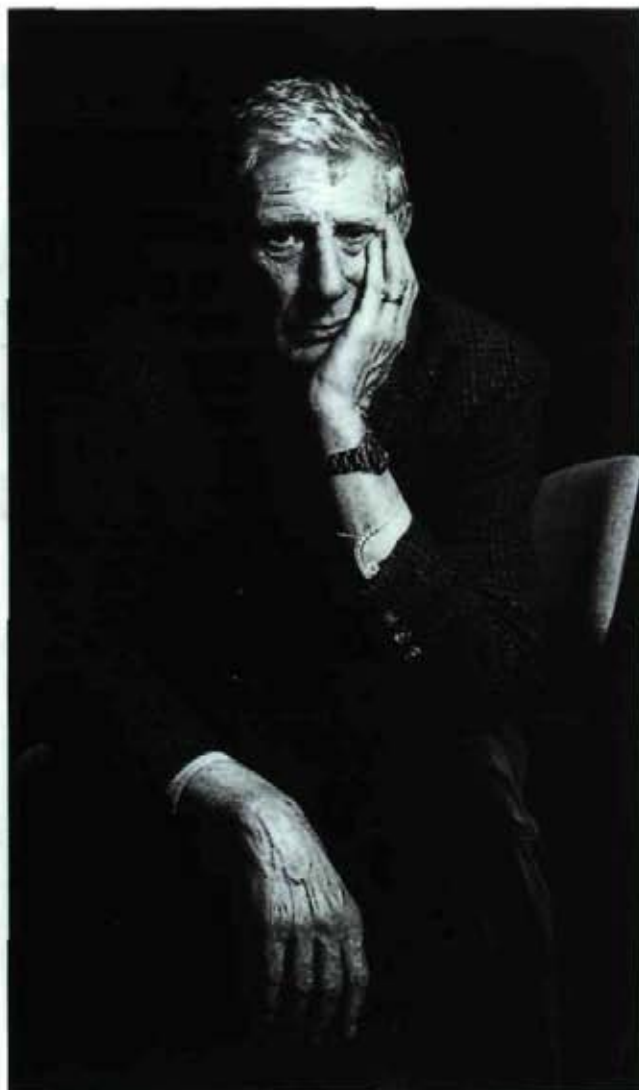
representado lo que *Carmen* es: una tragedia de la clase obrera.

S.- Algunas de sus producciones han sido descritas como muy intelectuales.

J. M.- Yo no lo creo así. Lo que ocurre es que pienso mucho sobre ellas, y como el mundo de la ópera es tan poco intelectual, si piensas un poco ya eres considerado un intelectual.

S.- Pero esto se ha dicho, en concreto, de su última *Flauta mágica* en Zurich.

J. M.- Cuando la hice el verano pasado en Santa Fe me sentí muy impresionado por las imágenes de un fotógrafo judío alemán de 1920-30, Eric Salomon, que retrató a los delegados de la Sociedad de Naciones reunidos en un viejo hotel de Lugano, discutiendo el futuro de la humanidad después de la Primera Guerra Mundial. Era perfecto, con Sarastro como el jefe de la delegación que estaba tratando de establecer la nueva Europa. Para la producción de Zurich volví a reflexionar mucho. Yo no creo en los cuentos de hadas ni en un Egipto de pacotilla. Mozart escribió su ópera 18 meses después de la toma de la Bastilla, cuando estaban ocurriendo muchas cosas en Europa; año y medio antes de la guillotina y el terror. Entonces la gente imaginaba que iba a empezar una nueva era. Hay un libro muy bello de un filósofo suizo, John Starovinski, titulado *Les emblèmes de la raison*, acerca de la imagen de la luz y la oscuridad a finales del siglo XVIII, el concepto de la claridad como razón e ilustración (*Aufklärung*), y la oscuridad como despotismo y superstición. Y de pronto tienes claro de qué trata *La flauta mágica*. La gente me preguntaba cómo iba a presentar a la Reina de la Noche. Y yo les respondía: "Presumiblemente puede andar por su propio pie", aunque habitualmente entra en una especie de carroza de carnaval, como una mezcla de Yma Sumac y Carmen Miranda, pero sabemos exactamente que era la emperatriz María Teresa, y que Sarastro



Jonathan Miller

GEMMA LEVINE

es José II, y de pronto ves que toda la ópera gira en torno a la ilustración. Si eso es intelectualismo, pues muy bien, pero a mí me parece que es una idea bastante simple.

S.- Usted está muy ligado a la trilogía Mozart-Da Ponte.

J. M.- He hecho cinco veces *Così fan tutte*, cuatro *Bodas* y tres *Don Giovanni*. Así que puede decirse que las conozco bastante bien. Y sólo en una ocasión decidí sacarlas del siglo XVIII, porque son óperas escritas en esa época y que giran en torno a ella, mientras Verdi escribe en el siglo XIX sobre el siglo XIV. En *Figaro* no tienes que cambiar nada, es la mejor imagen que puedes obtener de un día en la vida doméstica de una familia aristocrá-

**No me gusta trabajar con pintores, pero sí tomar elementos de ellos.**

tica justo antes de la Revolución Francesa. Lo mismo ocurre con *Così* y con *Don Giovanni*, aunque *Così* es un poco más abstracta. En mi última producción para el Covent Garden yo mismo diseñé los decorados y llamé para los trajes a Armani. La hicimos moderna, y funcionó muy bien.

S.- Así que, a veces, usted

también diseña la escenografía.

J. M.- Sí, por ejemplo he hecho dos de los *Così*, el de Florencia y este del Covent Garden.

S.- En el de Florencia había muchas referencias a la antigüedad.

J. M.- Sí, debido a las estatuas. Pensé en el embajador inglés en Nápoles, Sir William Hamilton, el marido de Emma Hamilton, la amante de Nelson. Él coleccionaba antigüedades romanas, así que situé la acción en el piso más alto de su casa en Nápoles, basándome en un pintor galés que viajó a Nápoles a finales del XVIII.

S.- Usted está muy interesado en el arte, y en la pintura en particular.

J. M.- Oh, sí. El año pasado hice en Londres una gran exposición con mis obras, y ahora estoy escribiendo un libro sobre la representación de la mirada en la pintura. He pasado todas las mañanas de mi estancia en Madrid en el Prado y en la Colección Thyssen.

S.- ¿Cuál es su pintor favorito?

J. M.- Tengo muchos. Soy un gran admirador de Chardin, me gustan Giorgio Morandi, Piero della Francesca, la pintura flamenca... Me encanta el gran *Descendimiento* de Roger van der Weyden, que es como una escultura alemana en madera que estuviese pintada. Me gusta también Van Eyck, y hay un bellissimo cuadro en la Fundación Thyssen que nunca había visto anteriormente, pintado por Juan de Flandes.

S.- ¿Y la pintura española?

J. M.- Tengo una gran pasión por Velázquez, creo que uno de los mejores cuadros del mundo es *Las meninas*, que es un cuadro todo él basado en las miradas. Velázquez es enormemente teatral. Y también muy filosófico. Fue el primer pintor que utilizó una mancha para crear movimiento, como en la rueda de las hilanderas. Y me encantan las pinturas negras de Goya, así como el expresionismo alemán, del que son un precedente.

S.- Usted realizó una versión escénica de La Pasión según San Mateo de Bach.

J. M.- Sí, la hice en Barcelona, en Santa María del Mar. Fue una experiencia maravillosa, algo que la gente no se esperaba. Normalmente, los cantantes están con sus atriles, con la orquesta detrás, y no hay relación entre los instrumentistas y los solistas vocales. Pero yo los senté en un círculo, divididos en dos orquestas y dos coros, con el público alrededor. Todos llevaban trajes modernos. Cada vez que había un aria, el instrumento obligato se levantaba y se iba a tocar junto al cantante, como hacían Louis Armstrong y Ella Fitzgerald en un concierto de jazz. Y luego, había algunos movimientos escénicos, como cuando Cristo estaba ante Pilatos, que tenía las manos atadas. Resultó magnífico.

S.- ¿Ha tenido alguna otra experiencia en este campo?

J. M.- No, no he hecho muchas cosas de este tipo. Tal vez me gustaría dramatizar el *Elias* de Mendelssohn. Pero lo cierto es que, probablemente, ya estoy al final de mi carrera operística. Tengo 66 años, y tengo ganas de hacer otras cosas como escribir libros, pintar y hacer grandes collages.

S.- ¿No le seduce mucho todo el barullo de la ópera?

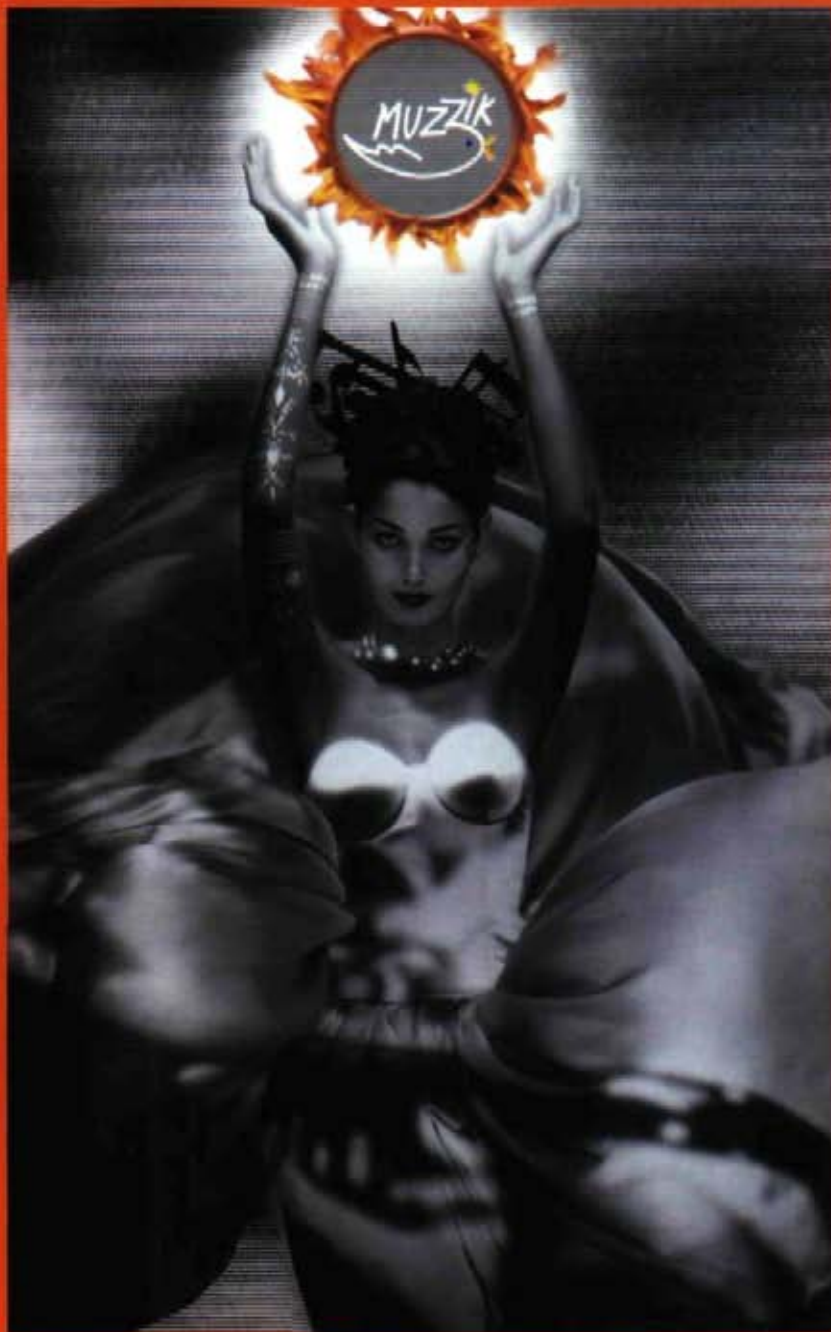
J. M.- No. Odio viajar, y el único placer que obtengo de mis viajes es que puedo ver las galerías de arte de América y Europa. Conozco todas, las grandes y las pequeñas: el Metropolitan, el Kunsthistorisches de Viena, el Prado, los grandes museos de Milán, Berlín, Florencia... Me sé de memoria hasta el último rincón de los Uffizi.

S.- Por eso le gusta tanto trabajar en Florencia.

J. M.- Bueno, ha sido una casualidad, pero lo cierto es que me he beneficiado de ello. Y también en París, donde conozco no sólo los grandes museos, sino también la infinidad de pequeñas colecciones, que me han inspirado muchísimo. Por ejemplo, la idea para *Las bodas de Figaro* de Mozart en el Metropolitan de Nueva York (1998)



De arriba a abajo: *Rigoletto* de Verdi en la English National Opera, *Così fan tutte* de Mozart en el Teatro Comunale de Florencia (1995) y maqueta de la escenografía para *Las bodas de Figaro* de Mozart en el Metropolitan de Nueva York (1998)



# Muzzik



www.muzzik.fr

## Muzzik:

El canal de TV  
de música clásica, jazz  
y danza le ofrece

en | abril

Compositor del mes  
Gustav Mahler

Conducting Mahler.  
Sinfonía nº2 de Mahler por Bernard  
Haitink y la Orquesta Filarmónica de  
Berlín.  
Sinfonía nº7 de Mahler por Bernard  
Haitink.

Ciclo: André Previn

Oscar Peterson y André Previn.  
¿Quién necesita un director? Con André  
Previn y la Orquesta Sinfónica de  
Londres.  
William Walton: Concierto de 80  
años, dirigido por André Previn.

Ciclo del mes:  
Flamenco y Música  
Árabe-Andaluza

Festival de Arte Flamenco de Mont de  
Marsan 99.  
Una noche en La Carbonería.  
Las voces de Joselito y Terremoto.  
Vicente Amigo y su grupo.  
Las Bacantes, drama flamenco: por  
Salvador Távora.

Ópera: Tarare, de  
Antonio Salieri

SATELITE  
**CANAL DIGITAL**

Abónese llamando al 902 110 010

das de Figaro la obtuve de los pequeños maestros franceses del siglo XVIII en los pequeños museos del Marais. Si quieres obtener detalles de la vida doméstica del siglo XVIII siempre hay que acudir a los pintores pequeños, nunca a los grandes nombres.

S.- Como el veneciano Pietro Longhi.

J. M.- Es perfecto para Cimara. Yo he hecho *Il matrimonio segreto* en Zurich, que espero traer a La Coruña. Es un decorado muy sencillo, simplemente una habitación, pero está muy basada en Longhi.

S.- Usted trabajó con David Hockney en Tristán e Isolda.

J. M.- Aquello no fue una buena experiencia. No me gusta trabajar con pintores, pero sí tomar de ellos elementos pictóricos. Los pintores siempre están interesados en hacer una obra de arte en el escenario.

S.- Usted es también médico. ¿Cómo influye esto en su trabajo?

J. M.- De un modo muy fuerte, pero no obvio. Mucha gente piensa que es porque los cantantes están locos, pero no es por eso [risas]. Como neurólogo, mi interés está en el comportamiento humano. En cómo la gente habla, mueve sus manos cuando habla, los gestos que hace, y a eso dediqué mis primeros años, simplemente a observar a la gente. Yo quería saber qué problema tiene una persona mirándole muy cuidadosamente para ver cómo se comporta. La experiencia que obtienes como médico observando el comportamiento humano puede ser trasladada minuciosamente al teatro. Es otra forma de observación médica.

S.- ¿Cómo divide su tiempo entre ambas actividades?

J. M.- Bueno, hago una y luego la otra [risas]. Esta mañana, por ejemplo, estuve toda la mañana en la Fundación Thyssen tomando notas para mi libro sobre los ojos, la mirada, etc., y luego trabajo sobre ello. Por ejemplo, si observo en un cuadro quién mira a quién, dos horas des-

pues, en el ensayo, puedo aprovecharlo en la manera en que un personaje tiene que mirar a otro y ese, a su vez, a un tercero. El movimiento escénico se expresa teniendo en cuenta el efecto de las palabras de un personaje sobre otro, que, a su vez, está esperando a ver cómo reacciona éste. Los ojos demuestran que la persona siempre está esperando algo.

S.- También le interesa la



televisión.

J. M.- Sí, he trabajado bastante en este medio. Durante tres años fui el productor y director de los Shakespeare de la BBC, hice un *Otelo* con Anthony Hopkins, *La fierecilla domada*, etc. Tam-

**La ópera tendría que ser algo más infrecuente, una experiencia mucho más preciosa.**

bién he realizado documentales, como una gran serie de 14 capítulos sobre la historia de la medicina, hace veinte años, titulada *The body in question*, y publiqué un libro sobre ello. Y he hecho programas sobre la historia de la locura y sobre el origen del lenguaje.

S.- Puede decirse que es usted un hombre del Renacimiento.

J. M.- Todo está conectado. No puedo ver las cosas separadamente. Cuando estoy en el teatro viendo cómo la gente se comunica, haciendo sonidos que imitan una conversación real, pienso en el modo en que un niño aprende a hablar. Soy un gran seguidor de Chomsky, y él decía que no podríamos aprender idiomas si no supiésemos de antemano algo de ellos. El niño lo aprende de forma demasiado rápida y sencilla, así que debemos tener una especie de competencia lingüística ya antes de empezar a hablar.

S.- ¿Cree que la televisión puede atraer a la ópera a un nuevo público?

J. M.- No, no lo creo. Creo que la gente tiene que venir al teatro a ver la ópera. Está hecha para verla aquí, tienes que respirar el mismo aire que el cantante. Claro que me gusta hacer ópera para televisión, como mi *Figaro* del Met, porque así

queda un documento, aunque el verdadero recuerdo está en la memoria del espectador.

S.- ¿Piensa que la ópera está viviendo un buen momento?

J. M.- Tengo mis dudas. Hay muchas cosas en contra de ello. Los cantantes son demasiado caros, viajan demasiado y están acostumbrados a repetir las cosas una y otra vez. Aunque tal vez el problema principal sea que hay demasiada ópera. Tal vez tendría que ser algo más infrecuente, una experiencia mucho más preciosa. Y, además, es cada vez más costosa, y más difícil encontrar los medios para pagarla. En Nueva York, por ejemplo, donde no hay subvenciones, los patrocinadores ricos quieren ver óperas ricas con grandes decorados, para poder aplaudir cuando se levanta el telón. Habría que intentar que no hubiera tanta gran ópera sino una ópera mucho más pequeña y barata, con grupos de jóvenes cantantes y decorados sencillos, para 500 ó 600 espectadores como máximo. Además, la ópera es mucho más interesante cuando no la haces en un teatro sino en una antigua fábrica o en un almacén, en un espacio que no sea específicamente teatral, lo cual aumenta todavía más su carácter exótico al presentarlo en un lugar tan desnudo.

S.- ¿Cuáles son sus próximos proyectos?

J. M.- Después de ir a Nueva York para la reposición de *Pelléas et Mélisande* voy a dirigir una nueva producción de *Ipuritati* en Munich, y este verano volveré a Santa Fe para montar *Ermione* de Rossini, que creo que la situaré en la época del Risorgimento, buscando daguerrotipos de la época. Y luego, un nuevo montaje de *Cavalleria* y *Pagliacci* en Londres, que basaré en los primeros filmes de Fellini y de Visconti, en ese Milán industrial al que la gente acudía huyendo del empobrecido Sur.



# LAS OTRAS MÚSICAS DE FRIEDRICH GULDA

Se tiene a Austria (sobre todo a raíz de los últimos acontecimientos políticos) por un país algo encorsetado y más bien conservador, pero lo cierto es que al austriaco que sale revoltoso no hay quien le pare. Se le suele reconocer porque, en cuanto se sostiene en pie, empieza a derrotar con furia contra los burladores de lo establecido, persigue con saña a la peonada del conformismo y lo pasa en grande en los tendidos de sol burlándose hasta de su propia sombra. Un ejemplo perfecto de austriaco inquieto y polémico, tan ufano de aparcar su talento en zona prohibida, era Friedrich Gulda.

Ustedes mejor que nadie saben que en el mundillo de la clásica se le apreciaba pero también se le observaba con cierta prevención, como si se temiera que en cualquier momento fuera a soltar algún exabrupto en forma de frívola *boutade* pianística. En jazz, los caracteres fuertes y emprendedores son siempre bienvenidos, y si Gulda no hizo fortuna en esta música fue precisamente porque no supo imprimir en ella el sello personal que había dejado en sus interpretaciones de Mozart y Beethoven. Su faceta jazzística queda pues un poco perdida entre nebulosas, en parte porque la mayoría de su discografía en este apartado no ha sido reeditada en formato digital. Y eso que hay mucho donde elegir.

Gulda grabó al frente de grandes orquestas europeas y americanas, a piano solo y como miembro de grupos reducidos. Hizo sus pinitos con el saxo barítono y la flauta y hasta se atrevió a cantar bajo el seudónimo de Albert Golowin. Conociendo su carácter tampoco tiene nada de extraño que no le hiciera ascos a la pluralidad estilística y cultivase con igual desparpajo el jazz de hechuras más o menos tradicionales, al lado de músicos negros y blancos, y las formas libres en compañía de eminencias de la especialidad como Cecil Taylor o Don Cherry. A pesar de este generoso despliegue todavía permanecen archivados títulos como *Vienna Jazz Workshop* (Concert Hall Society, 1962), *Music For Three Soloists* (Columbia, 1962), *Gulda Jazz* (Amadeo, 1964), *From Vienna With Jazz* (Columbia, 1964), *Ineffable* (Columbia, 1965), *Music For Four Soloists And Band N° 1* (Saba,

1965), *Internationaler Wettbewerb Für Modernen Jazz* (Amadeo, 1966), *Friedrich Gulda Und Sein Eurojazz Orchester* (Preiser, 1966), *Vienna Revisited* (Saba, 1969), *As You Like It* (MPS, 1970), *The Long Road To Freedom* (MPS, 1971), *Anima* (MPS, 1972), *Musician Of Our Time* (MPS, 1977) o *Concerto For Ursula* (Amadeo, 1982).

A la espera de que el reciente fallecimiento de Gulda impulse a los programadores a animar este desolador panorama, sólo dispongo de tres discos para entresacar algunos rasgos del austriaco. *Friedrich Gulda At Birdland* (RCA, 1956), documenta el estreno del pianista en Nueva York, arropado para la ocasión por un lujoso sexteto que integran, entre otros, Phil Woods al saxo alto y Jimmy Cleveland al trombón. Cuando se escuchan los primeros compases da la sensación de que Gulda va a inclinarse por el modelo *cool*, pero una intrascendente travesura titulada *Scrubby*, un *A Night In Tunisia* calentado en microondas, y *Bernie's tune* en

da. Por momentos, da la impresión de que el pianista quiere compensar su bisoñez en la materia sacando pecho y apretando el paso para llegar el primero a una meta que conoce de antemano. Ya se sabe que las prisas nunca son buenas, sobre todo si se combinan con esa certeza determinista que los grandes del jazz saben barrer con un chorro de digresiones estimulantes y sorpresas bien temperadas. El Gulda de 1956 no da síntomas de estar todavía en esos secretos.

Los otros dos discos que restan por comentar pertenecen a una etapa posterior y reflejan ciertos progresos en todas las áreas, pero siguen aportando pruebas de que el pianista se sentía más confortable sobre la tajante acotación métrica de una batería pilotada por un músico enfático que sobre el *walkin'* relativo de un contrabajista de corazón flexible. De hecho, tanto en *It's All One* (un título que aboga por la unidad de todas las músicas) como en *Fata Morgana* (grabado en directo con Fritz Pauer como segundo pianista)

Gulda prescinde del contrabajo en favor del piano eléctrico, gran descubrimiento lúdico que no sólo le sirve para remedar las notas graves sino que también le permite añadir una inocente pincelada de modernidad a su pócima sonora.

Más tarde, Gulda sumó la influencia de otras músicas a la del jazz hasta convertirse en una especie de alquimista compulsivo, al quien el cuerpo le pidiera mezclar sustancias sonoras diversas sin dar tiempo a reposar los resultados. Sólo así se explica que fuese capaz de construir una suite emparejando soluciones de sombrío corte experimental con pasajes de intolerable cursilería. No cabe duda de que conocía los fundamentos teóricos y técnicos de todos los géneros, pero quizá sólo fue capaz de implicarse emocionalmente en algunos. Al final admitió que se sentía desencantado por el conservadurismo del jazz joven: una afirmación que, si iba en serio, indicaba un considerable desconocimiento de la escena actual. De cualquier forma, es justo agradecerle su empeño en recuperar la improvisación para la música clásica y el haber defendido el derecho de todas las músicas a reunirse por encima de prejuicios vacíos.



Friedrich Gulda

versión una pizca arrebatada, ilustran después su empeño en sonar auténtico también en el lenguaje *hot*. Sobra decir que su sólida formación académica le permite improvisar sobre la progresión de acordes con absoluto control y fluidez razonable, y es precisamente en esa serie de desarrollos metódicos y previsibles donde pierde fuelle su potencial originalidad.

La forma de interiorizar el tiempo, otra corona de espinas para los músicos clásicos metidos en faena jazzista, también ayuda a descubrir el origen de Gul-

## DEL SOL NACIENTE Y DE LA RUBIA ALBIÓN

Señoras y señores, mis queridos amigos, este Baratillo se pone de fiesta, enciende los farolillos, se come un sushi y se bebe un sake, para celebrar que lo leen hasta en el Japón -ahora se debe decir sin el artículo, pero a mí me gusta más decir el Japón o la India, que así parece que están más lejos. De la tierra que mantiene vivo el coleccionismo de las rarezas discográficas, donde más se venden los discos de Knappertsbusch nos llega una carta de un nuevo amigo que responde al nombre de Kumi Kuboy, suscriptor de la revista y que se interesa por los discos Sarpe que ya no se oyen por deterioro. Más bien por su diseño, lo que no deja de resultar curioso. Mi querido amigo ¿o será amiga?, estos discos ya no se encuentran por ninguna parte. Se vendieron en los quioscos y luego se descatalogaron, pasaron a las tiendas más cutres del circuito -verdadero *trash* del género, para entendernos, ay, en la nueva *lingua franca* y no creo que quede nada por ninguna parte. Lo siento. El caso es que hasta en el Japón nos leen y eso nos llena de orgullo a El Baratillo, a su firmante y seguro que hasta a don Antonio Moral, nuestro querido director.

Hay noticias también de las Islas Británicas que seguramente les gustará conocer a nuestros fieles lectores. Se trata de una empresa de venta de gangas que he tenido ocasión de probar

en estos días de atrás con excelentes resultados. Se llama CD Book & Video Selections y su dirección postal es Dorchester, Dorset, DT2 7YG, UK -que quiere decir, en cristiano, Reino Unido. Pero tienen también e-mail -o emilio, como dicen mis nietos-, que es: sales@cd-selections.com. Y su paginita en internet, a la que se accede pulsando [www.cdselections.com](http://www.cdselections.com). Se puede pedir el catálogo -absolutamente plétórico de referencias no siempre cutres, pero también- y comprar "on line". Los pedidos llegan con cierta rapidez -a mí me tardaron unos quince días- y los discos en buen estado, quiero decir que lo suficientemente bien empaquetados como para que las cajitas de los compactos no aparezcan en estado lamentable. La lista de gangas ofrece materia habitual a precio medio de las casas de siempre -pero también con precios muy bajos en algunos casos concretos- y Naxos más caros que en España, por lo que el interés del aficionado a la ganga se centra sobre todo en los sellos del cir-

cuito asilvestrado, en los que han obtenido licencias de cosas ya explotadas por otros. Hay libros y casetes, lo que no es ninguna tontería, sobre todo en lo que se refiere a las segundas, dejadas ya de la mano de Dios en el repertorio clásico y tan útiles para el coche, sobre todo en los atascos. Hay marcas como Brilliant, Stemra, Figaro o Musica Angeli y los precios empiezan en los 99 peniques,

que vienen a ser -con la libra esterlina lanzada hacia la estratosfera- unas 275 pesetas. Ya se sabe que en estas casas hay mucha morralla y que Lizzio sigue haciendo en ellas de las suyas, pero también están las cosas que antes fueron Vanguard, desde los álbumes de Brendel de los que se habló en esta sección a los oratorios de Haendel que hace años grabara Johannes Somary con muy buenos solistas, o los discos de Acanta con recitales de Hans Hotter, Lucia Popp o Brigitte Fassbaender. Así que ya lo saben.

Nadir Madriles

### LA GANGA DEL MES

## CELIBIDACHE BARATO

Una de las ventajas que tenía para los del circuito asilvestrado que Sergiu Celibidache no grabara discos era que, cuando salían, lo hacían en piratas que te atracaban o de la mano de algún Robin Hood que se lo daba a los pobres casi de regalo, y unos y otros sonaban igual. Ahora, con las series dedicadas al rumano por los grandes de la edición fonográfica, aquel vivero de delicias se ha medio secado, y no queda más que buscar por ahí a ver lo que queda de aquellos tiempos en los que aún no gestionaban sus intereses los herederos del maestro sino que él mismo seguía en sus trece. Aquí hemos encontrado un disco de la serie Ermitage, muy querida de los buscadores, pues incluye en su catálogo joyas como un recital de Elizabeth Schwarzkopf con Geoffrey Parsons de 1967, un concierto de Beecham con obras de Beethoven, Haendel y Delius o una tremenda *Segunda*



como era de su gusto y de su necesidad, el maestro inmarcesible dirige a una orquesta de segunda fila, la de la Radio Suiza Italiana, a la que transfiguró para la ocasión, supongo que por las buenas o por las malas. El programa es muy del Celibidache de entonces, todavía no centrado casi en exclusiva en la música de Anton Bruckner: la *Inacabada* de Schubert y una suite de *Cascamuecas* de Chaikovski. Los resultados, los imaginables: un Schubert tenso e intenso y un Chaikovski donde la danza se imagina y la elegancia sinfónica se respira.

N.M.

de Brahms -acoplada a la *Octava* de Beethoven si mal no recuerdo-con Knappertsbusch haciendo de las suyas, o sea cortándonos la respiración con sus benditas libertades. El disco de Celibidache recoge muestras de un concierto celebrado en Lugano el 14 de junio de 1963 y,

**SCHUBERT:** *Sinfonía nº 8 D. 759 "Inacabada"*. **CHAIKOVSKI:** *Cascamuecas. Suite op. 71a. Orquesta de la Radio Suiza Italiana. Director: Sergiu Celibidache. ERMITAGE ERC CD 12003. 48'23". 595 pesetas.*

MADRID, 2000

# CICLO DE GRANDES INTERPRETES

PROGRAMA

## J. S. BACH

(1685-1750)

### Los conciertos de Brandemburgo

I

Concierto núm. 2 en fa mayor  
Concierto núm. 6 en si bemol mayor  
Concierto núm. 3 en sol mayor

II

Concierto núm. 4 en sol mayor  
Concierto núm. 5 en re mayor  
Concierto núm. 1 en fa mayor

### CONCIERTO EXTRAORDINARIO CON MOTIVO DEL AÑO BACH

Jueves, 27 de abril de 2000. 19:30 horas

# LE CONCERT DES NATIONS

## JORDI SAVALL

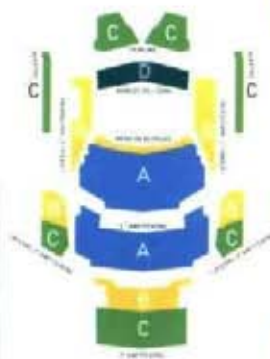
DIRECTOR

PATROCINA:



#### PRECIO DE LAS LOCALIDADES

ZONA	PRECIO NORMAL	PRECIO ABONADOS
A	4.000	3.200
B	2.000	1.600
C	2.000	1.600
D	1.500	1.200



ZONA	TIPO DE LOCALIDADES
A	Butacas de Patio, (Filas 4 a 16) Primer Anfiteatro.
B	Butacas de Patio, (Filas 1 a 3) Lateral de Primer Anfiteatro. Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6). Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6).
C	Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 15). Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 13). Tribunas Galerías.
D	Bancos del Coro.

#### VENTA DE LOCALIDADES PARA ABONADOS

Los abonados al V CICLO DE GRANDES INTERPRETES que estén interesados en asistir a este concierto extraordinario de la revista *Scherzo* tendrán preferencia para comprar las mismas localidades que actualmente tienen dentro del abono del ciclo **del 3 al 8 de abril de 2000**, de forma exclusiva en las taquillas del Auditorio Nacional de Música (dentro de su horario habitual de despacho). Teléfono de información 91.337.01.40 Para poder retirar las localidades de abonado a precio reducido (20% de descuento), se deberá presentar en taquilla un bono canjeable acreditativo, que previamente se enviará por correo a todos los abonados desde la redacción de *Scherzo*.

#### VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

Las localidades sobrantes que no hayan sido retiradas por los abonados, se podrán adquirir **a partir del 12 de abril de 2000** en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al teléfono **902.488.488** de Caja de Madrid (servicio 24 horas). Teléfono de información 91.337.01.40

**Forma de pago:** Tanto las localidades de los abonados como las de venta libre se podrán adquirir en efectivo o mediante tarjeta de crédito Visa, Eurocard, MasterCard, American Express, Servired y Dinners Club.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA  
SALA SINFÓNICA

ORGANIZA:

**sch**erzo  
REVISTA DE MÚSICA

COLABORA:



Calidad,

prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo



concertado

*desde 1814*  
**Casa HAZEN**  
*Musicalidad*

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554

Ctra. de La Coruña. Km. 17.200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548

Suscríbase durante  
los meses de abril y  
mayo a la revista

**sch**erzo

y recibirá gratuitamente  
en su domicilio la  
legendaria grabación  
reeditada por el sello  
**DECCA LEGENDS**  
de **Tosca** de Puccini  
con Leontyne Price,  
Giuseppe di Stefano,  
Giuseppe Taddei y  
Fernando Corena,  
bajo la dirección de  
**Herbert von Karajan.**



Oferta válida sólo para los nuevos suscriptores a  
la revista SCHERZO que envíen este boletín  
antes del 30 de mayo de 2000

# schErzo

c/ Cartagena 10, 1º C - 28028 MADRID  
Tel. 336 76 22 - Fax 726 18 64  
E-mail: revista@scherzo.es - www.scherzo.es

## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

*Rellene y envíe este cupón*

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por periodos renovables de un año natural (10 números) comenzando a partir del mes de ..... nº ..... El importe lo abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c: 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.  
 Cheque bancario a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.  
 Giro postal  
 VISA. Nº Tarjeta ..... Fecha caducidad ..... Firma .....
- Con cargo a cuenta corriente ..... / ..... / ..... / .....  
Banco / sucursal / DC / número c/c

El importe de la suscripción será de 7.700 ptas. (48,28 euros) para España. Para Europa 12.000 ptas. (72,12 euros) por avión. Para Estados Unidos y Canadá 14.000 ptas. (84,14 euros). América Central y del Sur 15.000 pts. (79,15 euros). Los envíos CERTIFICADOS tendrán un recargo de 1.000 ptas. (6,01 euros) anuales.

Nombre .....

Domicilio .....

C.P. .... Población ..... Provincia .....

Teléfono: ..... Fax: ..... E-mail: ..... Fecha: ..... / ..... / .....

*Nota: el precio de los números atrasados es de 850 ptas.*

**NO UTILICE ESTE BOLETÍN PARA LA RENOVACIÓN. SERÁ AVISADO OPORTUNAMENTE.**