

sch^eerzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXII - Nº 217 - Marzo 2007 - 6,50 €

ELINA GARANČA
IMPARABLE

DOSIER

Francisco Guerrero
Diez años después

ENCUENTROS

Wolfgang Rihm

ACTUALIDAD

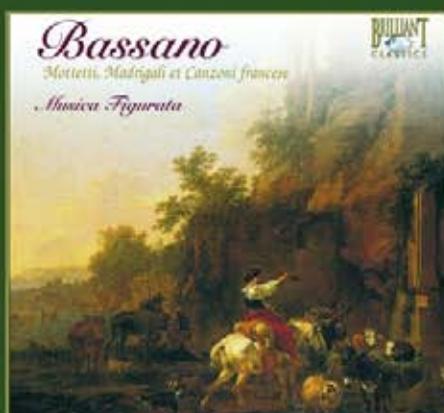
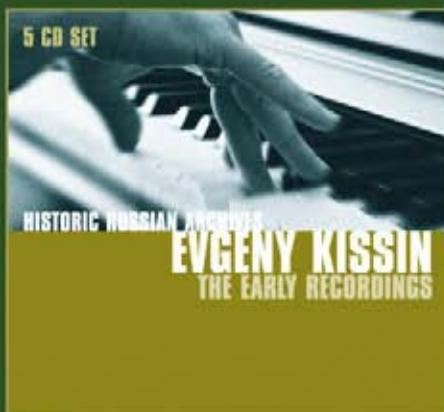
Ivo Pogorelich
Vittorio Ghielmi

DISCOS

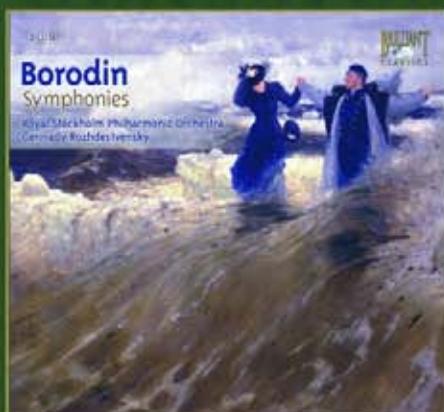
Mozart 22



9 778402 134807 0 0 2 1 7



BRILLIANT CLASSICS



NOVEDADES



Magníficos intérpretes, compositores universales y excelentes grabaciones que encontrará en el catálogo Brilliant Classics.

Está en su **espacio de música** de **El Corte Inglés**



sch^{er}zo

AÑO XXII - Nº 217 - Marzo 2007 - 6,50 €

2	OPINIÓN		DOSIER	
	CON NOMBRE PROPIO		Francisco Guerrero	113
6	Ivo Pogorelich		Una belleza arisca	114
	Stefano Russomanno			
8	Vittorio Ghielmi		Escritura musical e institución	118
	Pablo J. Vayón		Jorge Fernández Guerra	
12	AGENDA		Fuente de futuro	122
18	ACTUALIDAD NACIONAL		Alfonso Casanova	122
44	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		La necesidad de un maldito	126
60	ENTREVISTA		Jesús Rueda	
	Eliná Garanča		ENCUENTROS	
	Juan Antonio Llorente		Wolfgang Rihm	
64	Discos del mes		Barbara Röder	130
	SCHERZO DISCOS		EDUCACIÓN	134
65	Sumario		Pedro Sarmiento	
			JAZZ	
			Pablo Sanz	136
			LA GUÍA	138
			CONTRAPUNTO	144
			Norman Lebrecht	

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Alfonso Casanova, Jacobo Cortines, Pedro Elías Mamou, José Luis Fernández, Jorge Fernández Guerra, Fernando Fraga, Joaquín García, José Luis García del Busto, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Carmen Dolores García González, Mario Gerteis, Juan Antonio Gordón, José Guerrero Martín, Federico Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Leticia Martín Ruiz, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Marco Antonio Molín Ruiz, Miguel Morate, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Barbara Röder, Jaime Rodríguez Pombo, Leopoldo Rojas-O'Donnell, Jesús Rueda, Stefano Russomanno, Ignacio Sánchez-Quirós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, Christian Springer, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Albert Vilardell, Federico Villalba.

Agradecemos a la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales su colaboración en el dossier dedicado a Francisco Guerrero



Traducciones:

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:
por un año (11 Números)

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

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



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



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.

DESPERDICIANDO TALENTO

Este año se cumplen diez de la muerte de Francisco Guerrero — Paco Guerrero para tanta gente de la música, Francisco Guerrero Marín para quien necesite distinguirlo de nuestro gran polifonista del XVII. Desde las páginas de SCHERZO hemos querido no sólo recordarle sino llamar la atención sobre la realidad de su genio evidenciada en el hecho de ser el autor de algunas de las mejores páginas de la música española del siglo XX. Y, claro está, recordando también su importancia verdaderamente cardinal en el desarrollo de las nuevas generaciones de compositores españoles. Varios de sus mejores exponentes fueron sus alumnos directos y muchos otros recibieron su influencia más o menos reflejada a través de algún guiño de carácter, de cualquiera de esos rasgos de genio que lo distinguían de cualquier otra propuesta contemporánea.

El tiempo ha acrecentado, sin duda, la importancia de la música de Francisco Guerrero y a o largo de ese mismo tiempo se irá entendiendo mejor el papel de su autor en el devenir artístico de su propia época. A ello hemos querido contribuir con el dossier que le dedicamos en un momento en el que cada vez sirve menos el argumento de la música como un lenguaje alejado de su destinatario natural, es decir, del oyente. Basta con asistir a cualquiera de los conciertos que el CDMC organiza en el Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía en Madrid o a ciclos como *musicadboy* —por no hablar de otros muchos en el resto de España— para comprobar que tanto en asistencia como en calidad de lo ofrecido la altura es perfectamente homologable con la de cualquier escenario de campanillas en cualquier parte. La libertad es hoy la norma y al dogmatismo de ayer le ha sucedido un horizonte mucho más despejado en el que programadores, artistas y público parecen respirar mejor. Un público, por cierto, en el que suelen abundar los jóvenes.

El recuerdo de Guerrero nos trae, pues, a la realidad presente, a lo que representan las últimas oleadas de compositores españoles en un panorama cultural que tiende a olvidar peligrosamente el papel de la creación musical contemporánea, a confundirla en su ignorancia — ¡todavía!— con eso que se llamaba música experimental. A la música española le sigue faltando una promoción verdaderamente útil que surja del convencimiento definitivo por parte de los poderes que difunden nuestra cultura de que los compositores españoles valen la pena, de que son tan buenos como los pintores, los directores de cine, los actores o los arquitectos. Que no basta con una cita apresurada en un discurso en el que la música española se reduzca a un *pop* más o menos globalizable, que no basta con un par de recitales en un centro cultural español al que acudan una docena de habituales, que no basta con la consideración exterior de esos pocos nombres que se han trabajado su reputación ellos mismos con admirable afán cuando hay también unos cuantos más —y no menores que sus colegas— que merecerían igual reconocimiento pero —sea pudor, sea poca disposición— no poseen las mismas armas.

Lamentablemente podemos dejar pasar una oportunidad de oro para nuestra música. Nuestras instituciones culturales —falta de tradición— no tienen en ese punto la influencia de, pongamos como admirable ejemplo, sus homólogas en los países nórdicos, que han enamorado, sin ir más lejos, a los programadores británicos, fundamentales a la hora de marcar tendencias. Nuestra imagen fuera de España es escasa en esa dimensión que garantiza una presencia activa e influyente. Hacer dejación de funciones con la música —¿sería imaginable lo mismo con el cine?— es reducir el esfuerzo de muchos al mero consumo interno y, a la postre, desperdiciar ese bien escaso que llamamos talento.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Kasskara/DG

Edita: SCHERZO EDITORIAL S.L.
C/Cartagena, 10. 1º C
28028 MADRID
Teléfono: 913 567 222
FAX: 917 261 864
Internet: www.scherzo.es
E mail:
Redacción: redaccion@scherzo.es
Administración: revista@scherzo.es

Presidente
Santiago Martín Bermúdez

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director
Luis Suñén

Redactor Jefe
Enrique Martínez Miura

Edición
Arantza Quintanilla

Maquetación
Iván Pascual

Fotografía
Rafa Martín

Secciones
Discos:
Juan Manuel Viana

Educación:
Pedro Sarmiento

Jazz:
Pablo Sanz

Libros:
Enrique Martínez Miura

Página Web
Iván Pascual

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

Departamento Económico
José Antonio Andújar

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

Relaciones externas
Barbara McShane

Suscripciones y distribución
Alicia Andújar
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores
Cristina García-Ramos

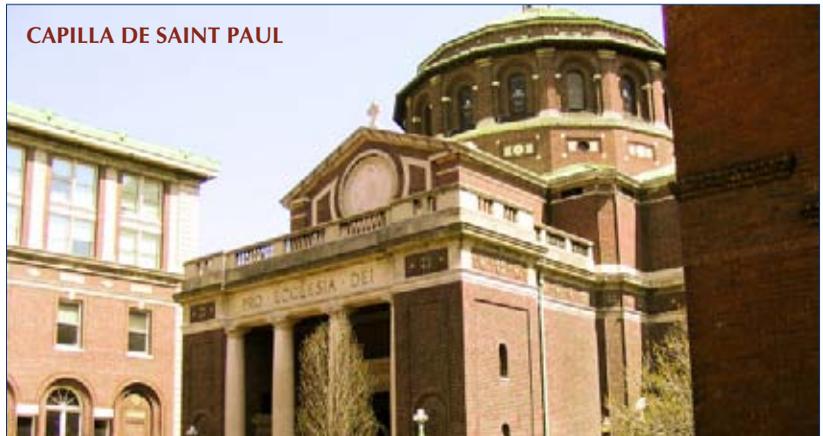
Impresión
SAN GERMÁN

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

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

La música extremada NOCHE DE PERGOLESI

CAPILLA DE SAINT PAUL



En la noche helada de invierno busco entre jardines y solemnes edificios a oscuras la capilla de Saint Paul, donde un grupo de músicos de los que no sé nada va a interpretar el *Stabat Mater* de Pergolesi. La capilla de Saint Paul pertenece a la Universidad de Columbia: buscándola paso junto a la escalinata imponente de la biblioteca, y como siempre que ando por aquí me acuerdo del fantasma de Federico García Lorca, que amaba tanto la música, y que frecuentó estos mismos lugares hace casi ochenta años. Las figuras con las que me cruzo esta noche también tienen algo de fantasmales: gente forrada con chaquetones, con bufandas, con gorros, ligeramente encorvada contra el viento ártico que viene del río Hudson, por el que bajan estos días lentos bloques de hielo. La expectativa de la música le reconforta a uno el corazón: la luminosidad meridional de Pergolesi, en esta noche invernal en la que no parece probable que vaya a haber muchos espectadores en un concierto gratuito y modesto. Copos aislados y diminutos de nieve flotan en el aire. La capilla de Saint Paul resulta ser un edificio de ladrillo con pórtico de columnas, una versión austera del barroco romano. Sólo hay un poco de luz sobre una puerta lateral. En el interior esperan unas cuantas personas. Sobre una mesa, a la entrada, está el programa fotocopiado, con los nombres de los músicos y el texto del *Stabat Mater* en latín y en inglés.

He llegado muy pronto. Poco a poco, un público de gente sigilosa y muy abrigada va ocupando los bancos, y unos minutos antes del comienzo hay una decente media entrada. Los músicos, las cantantes, son muy jóvenes: un cuarteto de cuerda con el apoyo de un órgano, un director con alzacuellos. Las voces resuenan cristalinamente en las bóvedas de ladrillo, y la tristeza y la

misericordia de esa música lo traspasan a uno desde los primeros instantes, a pesar de que el oído demasiado alerta percibe alguna incertidumbre, alguna torpeza en el sonido de las cuerdas, que en vez de flotar y ascender como las voces se notan de vez en cuando ancladas en las dificultades literales de la partitura. Saul Bellow decía que el *Stabat Mater* era la obra musical que más le gustaba en el mundo. Las rimas del latín medieval y el delicado dramatismo italiano del siglo XVIII se conjugan para embargarlo a uno de una estremecida felicidad en la que se alternan y se mezclan, como en el juego de las dos voces, la pena por el dolor y la dulzura de un consuelo que sana las heridas de la experiencia, la rememoración triste del pasado y el júbilo del presente, la simple maravilla de estar vivo en el mundo. Cuando Pergolesi compuso el *Stabat Mater* era casi tan joven como estos músicos que tocan esta noche: a la edad a la que él murió ellos no habrán terminado la carrera.

Tras el *Amen* y los aplausos salgo de la capilla agradecido y confortado: que la interpretación no haya sido de la máxima calidad no disminuye mi gratitud, ni tampoco ha impedido el disfrute profundo de la música. La música no son sólo intérpretes estelares y grabaciones de referencia: un concierto gratuito, en una noche despoblada de invierno, unos músicos jóvenes y apasionados, pertenecen plenamente a esa comunidad de civilización que nos mejora la vida educándonos el oído y el alma. Acompañado por los fantasmas de Pergolesi y de Lorca —muertos los dos en una juventud que a mí ya se me va quedando muy atrás—, cruzo de nuevo bajo una nieve ya muy densa la explanada de la Universidad de Columbia.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

PASADISMOS

Hace años, no muchos, cuando todavía existía nuestro Festival Mozart de Madrid, Lucia Popp acudió como protagonista a un coloquio público en la Residencia de Estudiantes. Lucia Popp además de ser una artista extraordinaria y una excelente persona, llena de humor y simpatía, era inteligente y lúcida. El coloquio transcurrió tranquilamente hasta que alguien del público planteó una de esas cuestiones que se repiten casi necesariamente en ese tipo de pequeños acontecimientos. Le preguntaron si ella, cuya carrera musical había sido fulgurante desde los dieciocho años, no vivía abrumada por el hecho de que desde su no muy lejana juventud — ella, como saben, murió prematuramente— la calidad de la interpretación no hacía más que descender. ¡Ella, cuyos inicios artísticos los había hecho con directores como Otto Klemperer o Herbert von Karajan! La maravillosa cantante no se inmutó pero en su respuesta sí demostró cierto cansancio ante esa retórica “pasadista”, tan propia de algunos melómanos que parecen encontrar un placer masoquista cada vez que acuden a un concierto o una ópera para poder salir diciendo que lo

que han escuchado no es nada comparado con lo que escucharon treinta, cuarenta o cincuenta años antes a tal o cual estrella del momento. Replicó diciendo algo obvio pero que encantaba oír a una mujer como ella, que actuaba en los mejores teatros y en los mejores auditorios del mundo con los artistas más relevantes del momento. Dijo que ese cuento lo oía desde que había empezado su carrera y que no estaba en absoluto de acuerdo con esa supuesta o inventada nostalgia porque cada época tiene sus artistas, en general comparables con los grandes maestros de antaño.

Personalmente me hubiera gustado que alguien hubiera grabado aquella respuesta, de una artista de la máxima autoridad, para utilizar como contraveneno de esos eternos llorones que siempre dicen recordar unos tiempos que nos recuerdan invariablemente el manriqueño verso que afirma —quizá irónicamente— “que cualquier tiempo pasado fue mejor”. Lucia Popp, repito, tenía la máxima autoridad porque era la favorita de los grandes directores de cuando era casi una adolescente y también de cuando ya era una mujer madura. Los “pasadismos” son casi



siempre reaccionarios porque pretenden conseguir que nos asomemos con los ojos empañados por la emoción a un pasado que muy posiblemente nunca existió. Un pasado que sí tenía una cosa distintiva: que éramos más jóvenes.

Javier Alfaya

MÚSICA Y ESCENA

Señor Director:

Realmente, lo que haga o deje de hacer el sr. Calixto Bieito con sus puestas en escena me da igual, este “regisseur” se repite hasta el cansancio y algún día el público se hartará de su única idea y pasará al olvido. Lo que no me parece de recibo es que una revista como SCHERZO, que se supone que es una revista de música, publique en su número de enero dos críticas donde la música brilla por su ausencia y que sólo se interesan por las puestas en escena de este señor. Me refiero a las críticas escritas por Paolo Petazzi sobre *The Rake's Progress* en Bolonia (página 55) y por Mario Gerteis sobre el *Don Carlo* en Basilea en la página 58. Ambos críticos se dedican a describir la puesta en escena sin darle la más mínima importancia a los cantantes, el director de orquesta o la orquesta, en una palabra a la música. Probablemente según la opinión de estos señores la puesta sea lo único reseñable pero, a mi modesto entender, si uno compra una revista de

CARTAS

AL DIRECTOR

música es para leer sobre música y no sobre teatro, para eso compro una revista de teatro. Al menos el señor Petazzi dedica un 25% (!) de su artículo a la música pero el señor Gerteis ni siquiera eso (una sola frase para el joven maestro húngaro), ni siquiera nombra a los cantantes, que, aunque fueran horribles, tienen derecho a ser leídos. Luego nos quejamos de la tiranía de los directores de escena sin darnos cuenta que somos nosotros, con críticas como las nombradas, los que los convertimos en tiranos. La ópera es teatro pero por sobre todas las cosas es música y la crítica debe ser sobre música.

Gracias por la música que contiene su revista.

Edgardo Galetti Torti
Madrid

BEETHOVEN Y ZINMAN

Sr. Director:

Les escribo para que se den cuenta de las erróneas opiniones que se vierten en sus críticas de discos. En 1999, David Zinman llevaba al CD las *Sinfonías* de Beethoven, la crítica del *Concierto para violín* aparece ahora. Y me doy cuenta de que ustedes muchas veces creen saber más de música que los mismos músicos. Las *Sinfonías* seguían la edición Bahrenreiter, la misma que sirvió a Gardiner en 1994 para el mismo cometido. Ambas series de interpretaciones son, a mi juicio, magníficas. A un crítico de su revista se le ocurrió allá por el 99 que la serie de Arte Nova no debía aceptarse ni regalada. Ahora el *Concierto para violín*, con Tetzlaff, les parece excepcional. Son interpretaciones similares. Francamente, creo que muchas veces se equivocan. Y por ello dejé de comprar su revista. No sirve para guiarse para comprar discos.

Un saludo.

G. Pablo del Pozo Rodríguez

Música reservata

DECADENTISMO Y MODERNIDAD

Basta leer la descripción de la *Salome* pintada por Gustave Moreau que pende en el gabinete de Jean des Esseintes, el protagonista de *Au rebours*, de Joris-Karl Huysmans, para comprender que esta novela augural no narra la degradación de un universo, sino el alba de otro que reclama la autonomía absoluta del signo con una vehemencia inusitada: la liberación pictórica del color y de las formas que acontece entre 1905 y 1909 tiene algunas de sus raíces más significativas en el simbolismo. El decadentismo de Huysmans y de Moreau, de Rodenbach y de Odilon Redon, sería el caldo de cultivo de la pintura *fauve*: Matisse procedía del taller del maestro de *Salome*, y de ahí la idea de emplear el color como una entidad autónoma al margen de cualquier forma de realismo. No es diferente el caso de Kandinski, relacionado en sus inicios con el círculo de Briusov e Ivanov y cuyo primer texto teórico *Über die Geistliche in der Kunst* (De lo espiritual en el arte, 1910) es un manifiesto del esencialismo idealista antes que un decálogo del racionalismo. En su propia *Salome*, Richard Strauss rescata el hálito mórbido de la novela de Huysmans a través del texto de Wilde y de una gramática convincentemente wagneriana: a fin de cuentas, el autor de *Tristan* era el referente musical simbolista desde los días de Baudelaire. *Elektra*, en cambio, pareciera abrirse hacia el horizonte de un expresionismo en el que la barrera de la tonalidad resulta ya momentáneamente rebasada.

(Abramos un paréntesis: ningún músico habrá manejado las grandes masas instrumentales con la eficacia de Strauss, ninguno, después de Mozart, habrá tratado mejor las voces femeninas. Sin embargo, en su música hay siempre una barrera que el compositor nunca se atreve a franquear, como si el paisaje que divisara le hiciera temer un cataclismo. Strauss no es un creador de lenguaje como lo fueron Debussy, Mahler, Schoenberg, Webern o Alban Berg, sino un artesano de la música: pero un artesano que emplea los recursos de su arte con un dominio probablemente mayor que el de cualquiera de aquéllos. Si no creemos en metafísicas del talento, el caso Strauss sólo puede describirse como cobardía. ¿Por qué alguien tan excepcionalmente dotado y poseedor de tal oficio se negó a dar un paso cuya competencia profesional le hubiera permitido asumir?).

(Pero ¿es justo ese reproche? ¿Debe exigirse al artista que, además de su oficio, asuma también el riesgo de la experimentación?).

(Cabe plantear la cuestión de otro modo: en Strauss, el camino del dominio técnico se elige tras haber rechazado el de la exploración lingüística. *Elektra* se estrenó en 1909, el año de *Erwartung* y de las abstracciones de Kandinski. En último término, y pese a sus episodios sin tónica definida,

como el relato de Klitemnestra, esa ópera es una monumental sonata en do mayor —la tonalidad final, establecida en la conclusión del primer monólogo de la protagonista— precedida de una introducción —la escena de las sirvientas, en el re menor de Orest— una sonata de forma lábil pero perceptible: si pensamos en el modo en que Berg empleará después la misma forma tanto en *Wozzeck* como en *Lulu*, la conclusión es que a la altura de 1909 Strauss *ya había trazado su camino*. Cerremos los paréntesis: no sin afirmar que, más allá de lo dicho, *Salome* y *Elektra* son dos de las más grandes óperas jamás escritas).

Schoenberg no podía asumirlo (tampoco Stravinski, cuyas diatribas hacia su música son bien conocidas), pero a la altura también de 1909, Scriabin había desarrollado ya un sistema armónico atonal de propia invención: una suerte de modalismo derivado de un acorde sintético (al que algunos exégetas denominan aún “acorde místico”) formado por cuartas superpuestas: do-fa sostenido-si bemol-mi-la-re (acorde que, en último término, es una inversión del de decimotercera de dominante natural carente de quinto grado) y que, colocado en forma de escala, produce un hexacordo ascendente por tonos con el primer grado cromatizado: la-si bemol-do-re-mi-fa sostenido. Exactamente una trasposición de la inversión retrogradada del que Berg (que desconocía la música de Scriabin) empleará como matriz generadora del material melódico y armónico de *Wozzeck*: fa-sol-la-si-do sostenido-re natural (con “tónica” en sol). El compositor ruso empleaba esa escala en forma sistemática, definiendo tres modelos cadenciales a partir de las doce trasposiciones de dicho acorde ordenadas según un dodecágono: el enlace “per-

fecto” corresponde al de dos trasposiciones que contienen cuatro notas comunes de modo que la más aguda del primero es la tónica del segundo (que ocupan vértices que forman dos hexágonos inscritos: el de los pares y el de los impares), el “plagal”, al de dos trasposiciones que tengan dos notas comunes (tres cuadrados: 1, 4, 7 y 10; 2, 5, 8 y 11 y 3, 6, 9 y 12), y el “cromático”, al de dos vértices sucesivos, que corresponden a trasposiciones con una única nota común. Y más llamativo aún: que esa idea de racionalizar el espacio cromático (un problema que Schoenberg no afrontaría hasta 1920, con la formulación del serialismo) procedía de la teosofía y de la aspiración hiperromántica hacia un mesianismo místico que pretendía transformar el universo mediante el arte.

¿Dónde está el racionalismo, donde el irracionalismo? Mondrian, el padre del arte geométrico, también era teósofo. Paradoja de la vanguardia: en el mundo que aspira a destruir se encuentra la razón última de su soñar.



Gustave Moreau, *Salomé* 1876

Chispas de genialidad

IVO POGORELICH

Desde que saltara a las crónicas en 1980 tras ser excluido de la fase final del Concurso Chopin de Varsovia, el nombre de Ivo Pogorelich ha estado en el centro de grandes controversias. Sus lecturas escandalizaban y dividían, suscitando al mismo tiempo elogios encendidos y críticas acérrimas. En la década de los noventa, su valor de intérprete ya no estaba en discusión. Estaba todavía por verificar su peso e importancia en la historia de la interpretación pianística, y aquí las opiniones discrepaban. Si la aparición de un excéntrico como Glenn Gould supuso un verdadero cataclismo en el mundo del piano, la de Pogorelich parecía quedarse finalmente en un leve temblor. El propio pianista, tras la muerte de su esposa y profesora Alice Kezeradze, firmaba su desaparición virtual: dejaba de grabar discos y reducía al mínimo sus apariciones. En ello sigue todavía.

Como no podía ser de otra forma, el debut discográfico de Pogorelich en 1981 fue un monográfico chopiniano. Destacaba en aquel primer registro la heterodoxa traducción de la *Sonata para piano n.º 2*, reflejo de una forma de proceder que el pianista nunca abandonará. Aquí Pogorelich actuaba por reducción. Aplanaba las sonoridades, simplificaba los matices, radicalizaba los contrastes. No es que Pogorelich simplificara; podríamos decir que reducía el ángulo de visión para luego sacar de ese espacio restringido todo tipo de detalles. El primer movimiento se convertía en un anguloso y crispado campo de batalla, donde aún se percibían los humos de la devastación y los cadáveres sobre el terreno; la *Marcha fúnebre* se asemejaba a “un funeral de tercera clase” (Rattalino). El intérprete se tomaba muchas licencias en cuanto a fraseo, *tempi* y signos de expresión, aunque la decisión más controvertida concernía a la supresión de algunos *ritornelli* en la *Marcha fúnebre*. La arquitectura general de la sonata quedaba visiblemente alterada. Con su menor duración, la *Marcha fúnebre* dejaba de ser el centro neurálgico y emotivo de la obra y pasaba a ser simplemente el movimiento lento.

Un maltrato menor, aunque significativo, sufrió también la *Sonata op. 111* de Beethoven, si bien la grabación de 1982 no posee la magia de sucesivas versiones en vivo. La confir-

mación de la grandeza de Pogorelich llegaría un año después. Con un doble programa Ravel/Prokofiev, el pianista establecía secretas vinculaciones entre los mundos sonoros del músico francés y del ruso, con el paradójico y revelador resultado de “prokofievizar” *Gaspard de la nuit* y “ravelizar” la *Sonata n.º 6 op. 82*. Otras hazañas interpretativas de aquella época fueron el *Concierto para piano n.º 1* de Chaikovski —contemplado desde una perspectiva antisenfimental, casi neoclásica— pero sobre todo las *Suites inglesas n.ºs 2 y 3* de Bach. De nuevo, Pogorelich no duda en modificar las proporciones exteriores de las piezas: repite dos veces los Preludios y añade triples *ritornelli* a las Sarabandes. La sobriedad de este Bach es otra vez el producto admirable de aquel enfoque por reducción del que hablábamos a propósito de Chopin. Aquí como en otros lugares, Pogorelich saca el máximo provecho a una postura heterodoxa y poco natural de la mano (muñeca baja, dedos muy arqueados golpeando con la falange la tecla perpendicularmente de arriba abajo), que le permite realizar un *staccato* milagroso: preciso, sonoro y seco al mismo tiempo. Pero ese *staccato* es en todo y por todo pianístico. Es suficiente escuchar cómo el pianista varía el peso de los bajos en los Preludios de las dos *Suites inglesas* para comprobar que entre sus objetivos no está el de imitar la sonoridad del clave.

Pogorelich vuelve a Chopin en 1990, con un disco dedicado a los *Preludios op. 28*. ¿Qué hace aquí el pianista? Simplificando en extremo, podríamos afirmar que toca muy veloz los preludios rápidos y muy despacio los preludios lentos. El efecto final no deja de ser sorprendente. La heterogeneidad entre las piezas se acentúa, hasta tal punto que los preludios más rápidos se convierten en transiciones o intermedios que conectan entre ellos los preludios más lentos, cuyo peso e importancia se acrecienta. Es una visión decadente de los *Preludios* llena de ralentizaciones y estancamientos, interrumpidos por ráfagas nerviosas, rapidísimas y evanescentes.

Algo similar hace Pogorelich también en la *Sonata en si menor* de Liszt. Aquí no tenemos una sucesión de episodios breves sino un único bloque de



Madrid. Auditorio Nacional.
20-III-2007. Ivo Pogorelich, piano.
Obras de Beethoven, Brahms,
Scriabin y Rachmaninov

media hora de música. Poco importa. Pogorelich trata la obra como una serie de episodios independientes: en lugar de buscar un hilo conductor, amplifica los contrastes internos y las peculiaridades de cada sección hasta hacer explotar la estructura en esquivas dotadas cada una de autonomía propia.

Otra apuesta temeraria y ganadora fue la lectura a cámara lenta de las piezas de Brahms (*Opus 79* y *117*), que en el caso del *Intermezzo op. 118, n.º 2* rozaba el desplome, con maravillosos encuadres de las voces secundarias y de la polifonía interna, en una sorprendente subversión de la lógica exterior de la construcción musical. A igual altura volaban sus traducciones de las *Sonatas para clave* de Domenico Scarlatti, de un preciosismo sonoro que busca reconstruir a través del piano una orquestación virtual. Un planteamiento parecido manifestaban también los registros con sonatas de Haydn y Mozart pero aquí, junto a las muchas virtudes, se asomaba también un cierto amaneramiento.

Con su genial versión de los *Cua-*

dros de una exposición Pogorelich encuentra en 1997 su encumbramiento en otro acertado acoplamiento ruso/francés (la obra de Musorgski está emparejada con los *Valses* de Ravel). Un año más tarde les tocaría el turno a los *Scherzi* de Chopin, donde el *staccato* revuelve una vez más el universo romántico del compositor polaco —asentado en la sinuosidad envolvente del *legato*— y lo empuja hacia zonas de nerviosa y afilada modernidad.

Luego vendrían el silencio y el aislamiento. Desconocemos si el Pogore-

lich que llega ahora a Madrid es el mismo intérprete de años atrás. Sin duda, es un hombre distinto. No despertará el mismo clamor y la misma expectación, no provocará los mismos encendidos debates. Sin embargo, ahora que su presencia en los escenarios se ha diluido y que su figura ya no levanta las pasiones encontradas de antaño, podemos mirar a Pogorelich con serenidad y gratitud, y reconocer que ha regalado a la interpretación pianística chispas de auténtica genialidad.

Stefano Russomanno

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

CHOPIN: *Sonata para piano n.º 2*. **RAVEL:** *Gaspard de la nuit*. **PROKOFIEV:** *Sonata para piano n.º 6*. DEUTSCHE GRAMMOPHON (1981-1983).

BACH: *Suites inglesas n.º 2 y 3*. DG (1986).

LISZT: *Sonata en si menor*. **SCRIABIN:** *Sonata para piano n.º 2*. DG (1992).

BRAHMS: *Capriccio op. 76, n.º 1*. *Intermezzo op. 118, n.º 2*. *Rapsodias op. 79*. *Intermezzi op. 117*. DG (1992).

SCARLATTI: *Sonatas*. DG (1992).

MUSORGSKI: *Cuadros de una exposición*. **RAVEL:** *Valses nobles y sentimentales*. DG 1997.

La viola en libertad

VITTORIO GHIELMI



La historia de la viola da gamba, de su ascenso, caída y recuperación, es bien conocida. Inventada en España, presumiblemente en el reino de Valencia, a finales de la Edad Media, cuando a la fidula euro-

pea se superpuso la técnica del tañido del rabab árabe, el instrumento se difundió pronto por el Mediterráneo, alcanzando en el paso del siglo XVI al XVII su primer momento de esplendor, especialmente en el formato de

viola bastarda, una viola tenor surgida en Italia, que iba a convertirse en protagonista de multitud de recopilaciones de piezas disminuidas en el primer tercio del *Seicento*. De Italia pasó a Inglaterra, seguramente llevada por el aventurero Alphonso Ferrabosco, quien creó una auténtica saga musical en las islas, donde las composiciones para *consort de violas* se convierten hasta finales del siglo en uno de los géneros predilectos de todos los grandes maestros, incluido Purcell, cuyas *Fantasías*, escritas hacia 1680, suponen el canto del cisne de la viola en Gran Bretaña. También a principios del siglo XVII la viola es introducida en Francia por un tal André Maugars, quien había viajado por Italia, Inglaterra y España. Es posible que Maugars crease una primera escuela violística en Francia pero quien sí lo hizo con seguridad fue su coetáneo Nicolas Hotman, maestro de Monsieur de Machy y de Monsieur de Sainte-Colombe, quienes darán al instrumento el impulso decisivo que hará que los compositores franceses se conviertan en sus dominadores en toda Europa durante casi medio siglo, aproximadamente entre 1680 y 1730, cuando la viola está ya en franca decadencia en el continente. Resiste sin embargo en Alemania hasta bien entrada la segunda mitad de la centuria para ir desapareciendo poco a poco del imaginario de los compositores, arrinconada por el cambio de gusto, la pujanza del violonchelo y la aparición de grandes salas de concierto y de la orquesta clásica, de la que queda excluida.

Aunque quede al margen de la práctica magistral y en las contadas ocasiones en que se ofrecen en concierto obras barrocas sea habitualmente sustituida por el violonchelo, la viola sobrevive en las manos de algunos coleccionistas y, cuando en la segunda mitad del XIX empieza a difundirse el interés por el rescate de la práctica instrumental antigua, es uno de los primeros instrumentos en ser recuperado. En el paso del siglo XIX al XX Arnold Dolmetsch y sus discípulos construyen en Inglaterra laúdes, claves y violas antiguos. El ambiente parece ya maduro para la restitución de todo un estilo de interpretación que parecía perdido para siempre, aunque habrá que esperar al paso de la Segunda Guerra Mundial para que la primera generación de músicos *historicismos* comience la lenta

pero segura revolución en la interpretación de la *música antigua*.

En este contexto, la restauración de la viola para la práctica instrumental al máximo nivel tiene un nombre: August Wenzinger, quien desde la Schola Cantorum de Basilea crea la primera escuela del siglo XX para el instrumento. De Basilea nacen dos ramales que dominan en el estudio del instrumento hasta bien entrados los años 90: uno está vinculado a la figura del belga Wieland Kuijken y otro a la del español Jordi Savall. Durante casi tres décadas todo aquel que quería ser alguien en el mundo de la viola tenía que recurrir a las enseñanzas de uno u otro (o de alguno de sus más aventajados alumnos). Se crea así una especie de bipolaridad que a finales de siglo se rompe definitivamente con la impetuosa irrupción de Vittorio Ghielmi, quien fuera alumno de Kuijken, pero ha alcanzado a desarrollar un estilo tan personal que la suya puede considerarse la tercera gran escuela de la viola, e incluso, yendo un poco más allá, como la primera gran iniciativa que rompe definitivamente con las maneras transmitidas por Wenzinger y que Kuijken y Savall habían extendido, con pequeños matices diferenciales entre ambos y perfeccionada lógicamente la técnica, por el mundo.

Vittorio Ghielmi nació en Milán en 1968. Su hermano Lorenzo, diez años mayor que él, es un clavecinista, organista y fortepianista también célebre, que formó parte de la primera gran generación de músicos italianos vinculados al historicismo, aquella que en los años 80 comenzó a resquebrajar el dominio que los conjuntos británicos y centroeuropeos imponían en el mundo del Barroco. Vittorio vive así de forma muy cercana los primeros pasos de Il Giardino Armonico, conjunto ya mítico, que su hermano funda en 1985 junto a Luca Pianca, Giovanni Antonini y otros jóvenes de su generación, una experiencia que él mismo confiesa le fue de gran utilidad para su formación. Estudia primero con Roberto Gini, uno de los primeros gambistas destacados de Italia, y después con Wieland Kuijken, con quien obtiene el primer Premio con Distinción del Real Conservatorio de Bruselas, y con Christophe Coin, que había sido alumno de Savall, por lo que recibe aporte de las dos grandes corrientes de la viola da gamba en época moderna. Cursa también estudios de filología italiana, graduándose *cum laude* en la Universidad Católica de Milán.

Desde el principio, Vittorio Ghielmi detecta que en el terreno de la música antigua se ha producido en los años 80 un desarrollo extraordinario

Vittorio Ghielmi. Artista residente de la XLVI Semana de Música Religiosa de Cuenca. 31-III. Il Suonar Parlante. Obras de Biber, Buxtehude y Bach.



Luis Monteleone

de la técnica, pero que a la vez se han ido imponiendo unas pautas que resultan tan dogmáticas como las que los intérpretes historicistas habían venido supuestamente a abolir. Por eso siempre que encuentra ocasión explica que él fue un alumno muy singular, que nunca siguió a sus maestros ciegamente, que se dedicó a observar y a escoger aquello a lo que le encontraba auténtico sentido artístico. Se dedica a trabajar concienzudamente la técnica desde el respeto escrupuloso de las partituras, y ello como única forma para alcanzar una verdadera libertad creativa, pues no entiende el arte desde otra perspectiva que no sea

la de la creación en el momento del concierto.

A mediados de los 90 su nombre empieza a sonar cada vez con más fuerza. En 1995 gana en Brescia el Concurso Internacional Romano Romanini para instrumentos de arco y sólo dos años después obtiene el Erwin Bodky Award, que se concede en Cambridge (Massachusetts) al más destacado músico joven del año. Para entonces colabora ya de forma habitual con el Ensemble Baroque de Limoges de Christophe Coin y con prestigiosos conjuntos barrocos de su país (Concerto Italiano, Il Giardino Armonico, Il Terzo Suono). Se atreve

también aquel año con una grabación de las *Sonatas para viola da gamba* de Bach, en un registro en el que lo acompaña su hermano Lorenzo. Da forma por entonces al Cuarteto Italiano de Violas da Gamba, que varios años después pasaría a llamarse Il Suonar Parlante.

Pronto Ghielmi se convierte en profesor. Hoy enseña de forma regular en el Conservatorio Luca Marenzio de Brescia y en el Conservatorio Superior de la Suiza Italiana de Lugano, convertidos en auténticos centros de peregrinación para multitud de violagambistas jóvenes, que ven en sus maneras el más esperanzador futuro para la viola. Junto a Paolo Biordi escribe además un *Método completo y progresivo para la viola da gamba*, que prologa Christophe Coin. Ghielmi va creando así una escuela y un estilo propios, que se apartan de la concepción más tradicional del instrumento. Algunos le acusan de hacer sonar su viola como si fuera un violonchelo, pero él se defiende, afirmando que las limitaciones que tratan de imponerse al instrumento no están en realidad en él, sino en quien lo toca, y que su búsqueda artística se basa en extraer de la viola todas sus posibilidades tímbricas y expresivas, en dejarla en libertad, sin constreñirla con prejuicios ni ideas preconcebidas. No deja de resultar curioso que uno de los más grandes intérpretes opuestos a su estilo, Paolo Pandolfo, diga algo muy parecido, realizando la flexibilidad del instrumento para imitar una gran

variedad de timbres instrumentales. Aunque toca una viola de hacia 1688 original de Michel Colichon, el *lutbier* de Sainte-Colombe, Ghielmi trabaja estrechamente con un violero de confianza, Luc Breton, con el que toma decisiones sobre determinados detalles de la construcción de su viola, buscando responder a los retos virtuosísticos que le plantean las partituras. A la vez, se replantea permanentemente su técnica de ejecución, que cambia en función de los desafíos con los que va tropezando.

En el siglo XXI Ghielmi ingresa considerado como uno de los gambistas con más personalidad y talento del mundo y, en correspondencia, es ya requerido no sólo por conjuntos y músicos vinculados a la música antigua (Gustav Leonhardt, Cecilia Bartoli, Marta Almajano, Marcel Ponsoe, Giuliano Carmignola), sino también por orquestas (Filarmónica de Viena, Philharmonia de Londres, Filarmónica de Los Ángeles) y por músicos vinculados al jazz (Kenny Wheeler, Don Byron, Marcus Stockhausen, Jim Black, Uri Caine), el rock o el pop (Vinicio Capossela). En el sello Winter & Winter colabora en proyectos tan singulares como el acercamiento de Caine a las *Variaciones Goldberg*, el inclasificable producto titulado *Der Kastanienball o Full of colour*, un trabajo que desarrolla con Il Suonar Parlante y en el que a la música del Barroco une obras del compositor y violonchelista holandés de nuestros días Ernst Reijssiger, así como arreglos propios o de Fahmi Alqhai, violagam-

bista sevillano, uno de sus más ilustres alumnos y miembro también de Il Suonar Parlante. (Curiosamente, en su deseo de desarrollar un repertorio actual para la viola da gamba, Vittorio Ghielmi vuelve a coincidir con Paolo Pandolfo, volcado personalmente en el mismo empeño.) Paralelamente, con el laudista suizo Luca Pianca, Ghielmi repasa toda la literatura antigua para la viola, que ambos van dejando plasmada en discos grabados para Naïve, Winter & Winter y Harmonia Mundi, acogidos de manera muy favorable por la crítica internacional.

La vinculación de Ghielmi con España es notable, ya que no sólo son muchos los jóvenes violagambistas españoles que se acercan a Brescia y Lugano para estudiar con él, sino que su presencia en nuestro país es frecuente tanto para dar conciertos como para ofrecer cursos. El 19 y el 20 de marzo próximos participará con un recital y con una clase magistral en *Las edades de la viola da gamba*, jornadas incluidas en el Festival de Música Antigua de Sevilla, y a finales de mes y a principios de abril estará en Cuenca como artista residente de la Semana de Música Religiosa, con varias actuaciones programadas, entre las que se incluye un singular espectáculo en torno al ciclo de cantatas *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude. Después de todo lo escrito, la recomendación a sevillanos, conquenses y visitantes sólo puede ser entusiasta.

Pablo J. Vayón

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

BACH: *Preludios de coral*. QUARTETTO ITALIANO DI VIOLE DA GAMBA. WINTER & WINTER (1999/2000).

— *Sonatas para viola da gamba y clave. Preludios y fugas*. LORENZO GHIELMI, clave. ARS MUSICI (1997).

BACH-CAINE: *Variaciones Goldberg*. QUARTETTO ITALIANO DI VIOLE DA GAMBA. URI CAINE ENSEMBLE. WINTER & WINTER (1999).

C. P. E. BACH: *Lieder. Solo a Viola da Gamba*. URSULA FIEDLER, soprano; LORENZO GHIELMI, fortepiano. ARS MUSICI (1999).

BIBER: *Battalia*. **LOCKE:** *La tempestad*. IL GIARDINO ARMONICO. TELDEC (1998).

DALLA CASA: *Segundo Libro de Madrigales*. IL TERZO SUONO. GIAN PAOLO FAGOTTO. ARTS (1999).

J. G. GRAUN: *Concierto para viola da gamba en la mayor* (y otras obras). IL GARDELLINO. MARCEL PONSEELE. ACCENT (2005).

— *Concierto para viola da gamba en la mayor* (y otras obras). WIENER AKADEMIE. MARTIN HASELBÖCK. CPO (2002).

— *Música concertante con viola da gamba*. ENSEMBLE BAROQUE DE LIMOGES. CHRISTOPHE COIN. ASTRÉE (1997).

MONTEVERDI: *Octavo Libro de Madrigales*. CONCERTO ITALIANO. RINALDO ALESSANDRINI. OPUS 111 (1997).

ORTIZ: *Ad Vesperas*. IL SUONAR PARLANTE. CANTAR LONTANO. MARCO MENCOBONI. ALPHA (2005).

TELEMANN: *Música de cámara con viola da gamba*. ENSEMBLE BAROQUE DE LIMOGES. CHRISTOPHE COIN. ASTRÉE (1998).

BAGPIPES FROM HELL. OBRAS DE MARAIS, FORQUERAY, WEISS, SIMPSON, ROBINSON, SAINTE-COLOMBE, ETC. LUCA PIANCA, laúd.

WINTER & WINTER (1999).

THE DEVIL'S DREAM. Miniaturas musicales en la Inglaterra de Shakespeare. LUCA PIANCA, laúd. HARMONIA MUNDI (2003).

DÚO. Obras alemanas del Barroco y el Clasicismo. LUCA PIANCA, laúd. HARMONIA MUNDI (2002).

FULL OF COLOUR. Obras de Jenkins, Hume, Ruffo, da Macque, Ferrabosco, Ghielmi, Reijseger, etc. IL SUONAR PARLANTE.

WINTER & WINTER (2006).

DER KASTANIENBALL. IL SUONAR PARLANTE (y un amplio elenco de formaciones y solistas de diversos estilos musicales).

WINTER & WINTER (2005).

PER UN BACIO. Cantatas y madrigales del siglo XVII italiano. MARTA ALMAJANO, soprano; LUCA PIANCA, laúd. HARMONIA MUNDI (2005).

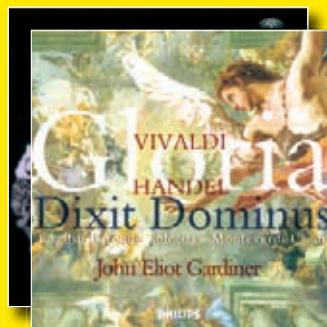
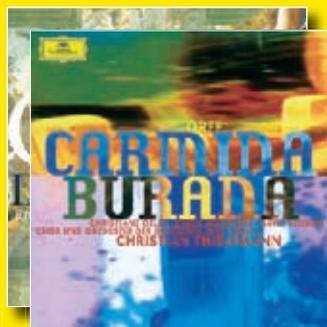
PIÈCES DE CARACTÈRE. Obras de Marais, Forqueray, Mouton, Dolle, Caix d'Hervelois, de Visée, etc. LUCA PIANCA, laúd.

OPUS 111-NAÏVE (2001).

SHORT TALES FOR A VIOL. Música inglesa del siglo XVII. WINTER & WINTER (2001/2004).

¡¡¡oiga!!!
 pague sólo uno

¡¡¡escuche!!!
 se lleva dos

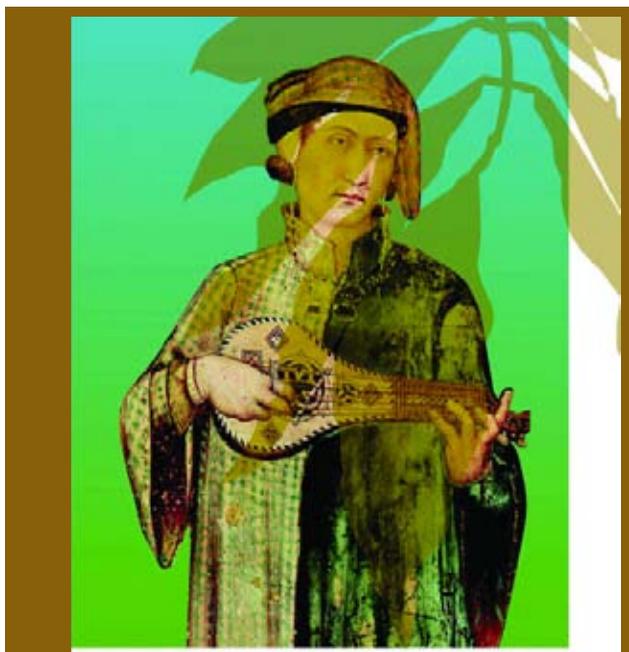


Si usted es de los que disfruta **escuchando** música clásica, tiene que **oir** esta oportunidad: **Elija dos** álbumes de una gran selección y sólo **pague uno**. Offenbach, Vivaldi, Biber... Gardiner, von Otter, Thielemann, McCreech... Autores e intérpretes magistrales para **escuchar** y **disfrutar**. Pero sólo lo encontrará en su espacio de música de El Corte Inglés.

El Corte Inglés

Jornadas de la viola da gamba MÚSICA ANTIGUA EN SEVILLA

Veinticuatro ediciones lleva ya el Festival de Música Antigua de Sevilla, que este año divide su magnífica programación en tres ciclos: Haydn, Francisco Guerrero y la viola da gamba. A este instrumento se le dedicará un curso especial titulado *Las edades de la viola da gamba*, en el que intervendrán nombres de la categoría de Wieland Kuijken, Fahmi Alqhai, Jordi Comellas, Vittorio Ghielmi, Philippe Pierlot, Paolo Pandolfo y Pierre Pitzl. Dentro del Ciclo Guerrero actuarán Douce Mémoire, La Trulla de Bozes, La Colombina y Proyecto Ele. El Ciclo Haydn contará con la presencia como músico residente de Christophe Coin, que dirigirá a la Orquesta Barroca de Sevilla y se sumará a sus compañeros del Cuarteto Mosaïques. Además de estas tres grandes líneas de programación, podrá escucharse en Sevilla al Ensemble XVIII-XXI, a Les Arts Florissants dirigidos por William Christie



Sevilla. XXIV Festival de Música Antigua. 16/29-III-2007.

y al organista Guido Moroni —que con el flautista Vicente Parrilla y el siempre sorprendente cantante Marco Beasley protagonizará una sesión de músicas improvisa-

das. Como cierre, el Coro —que con la Orquesta Ciudad de Granada ofrecerán *La Pasión según San Juan* de Bach bajo la dirección de Harry Christophers.

Con el InterContemporain BOULEZ POR SORPRESA

Reciente su visita a Madrid bajo la dirección de François-Xavier Roth, vuelve, casi sin avisar, sin estar previsto en ninguna programación, el Ensemble InterContemporain. Un par de auditorios —Zaragoza y Barcelona— van a darse el lujo de acoger sendos conciertos del grupo dirigidos por su creador, Pierre Boulez. En las dos ocasiones el programa será el mismo, absolutamente marca de la casa y seguro que negociado en impecables versiones: *Intégrales* de Varèse, *Concierto de cámara* de Ligeti y *Dérive I* y *Sur incises* del propio Boulez.



Harald Hoffmann / DG

Zaragoza. Auditorio. 10-III-07. Barcelona. Auditori. 11-III-07. Ensemble InterContemporain. Director: Pierre Boulez. Obras de Varèse, Ligeti y Boulez.

Desierto el premio masculino

BEATRIZ DÍAZ GONZÁLEZ, PREMIO FRANCESC VIÑAS

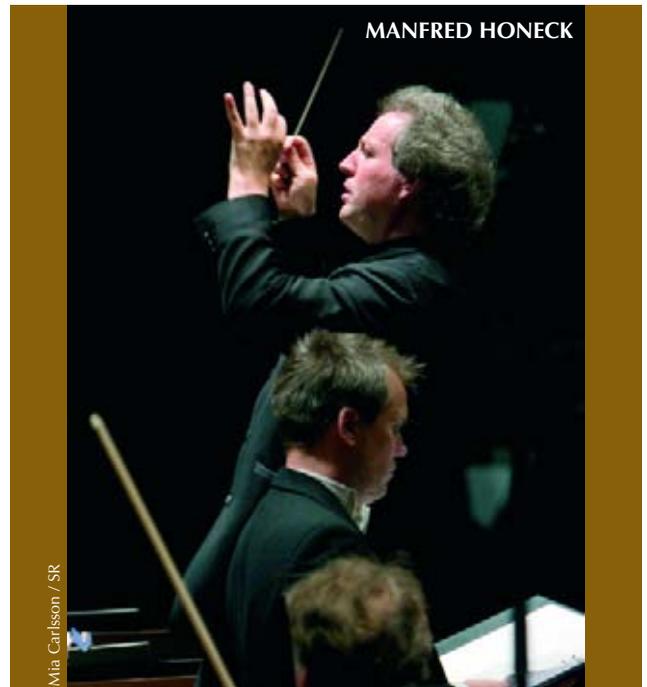
La soprano asturiana Beatriz Díaz González ha ganado el primer premio para voces femeninas en la XLIV edición del Concurso Internacional de Canto Francesc Viñas. El correspondiente a voces masculinas fue declarado desierto. El jurado, presidido por el director artístico del Gran Teatre del Liceu, estuvo formado por los tenores Pedro Lavirgen y René Kollo y por representantes de teatros como la Ópera de Viena, la Ópera de Hamburgo, la Metropolitan

Opera House de Nueva York, la Opera North de Leeds, la Ópera del Rin, el Comunale de Bolonia, el Real de Madrid y el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Beatriz Díaz González —que obtuvo también el premio a la mejor interpretación de Zarzuela y el Premio Plácido Domingo al mejor cantante español— nació en Bóo (Aller), Asturias en 1981, estudia canto con Elena Pérez Herrero y ha recibido clases magistrales de Elena Obraztsova, Montserrat Caballé y Mady Mesplé.

Idas y venidas

BAILE DE BATUTAS

Baile de batutas en América y Europa con presencia creciente de maestros europeos en las orquestas del otro lado del Atlántico. No ha extrañado el fichaje de Manfred Honeck por la Sinfónica de Pittsburgh —a la búsqueda de un maestro de garantías tras la marcha de Jansons—, pues el director austriaco —un valor en alza como pocos— entraba en todos los pronósticos como candidato a dirigir una gran orquesta americana —Nueva York o Boston incluidas. Más sorprendente ha resultado la elección del holandés Jaap van Zweden como sucesor de Andrew Litton en la Sinfónica de Dallas. Después de un concierto la pasada temporada, flechazo, oferta y firma. Y como no hay dos sin tres, otro europeo a hacer las Américas. Se trata del italiano Nicola Luisotti, que habrá de suceder al escocés Donald Runnicles en el foso de la Ópera de San Francisco, allá por la temporada 2009-2010. El viaje inverso lo había hecho hace años el tejano Clair St. Clair, actual director de la ópera de Mannheim, que tomará el relevo de Kirill Petrenko en la Komische Oper berlinesa. Y un clásico donde los haya, el israelí Eliahu Inbal, va a ocuparse de la titularidad de La Fenice de Venecia, sede vacante desde la muerte de Marcello Viotti. Su reinado va a ser, en principio, casi interino, a la espera de un director que asuma definitivamente y con tiempo por delante las responsabilidades propias del cargo.



Beirut. Festival Al Bustan. 18-III-2007.

Schola Antiqua en el Festival Al Bustan ESPAÑA EN LÍBANO

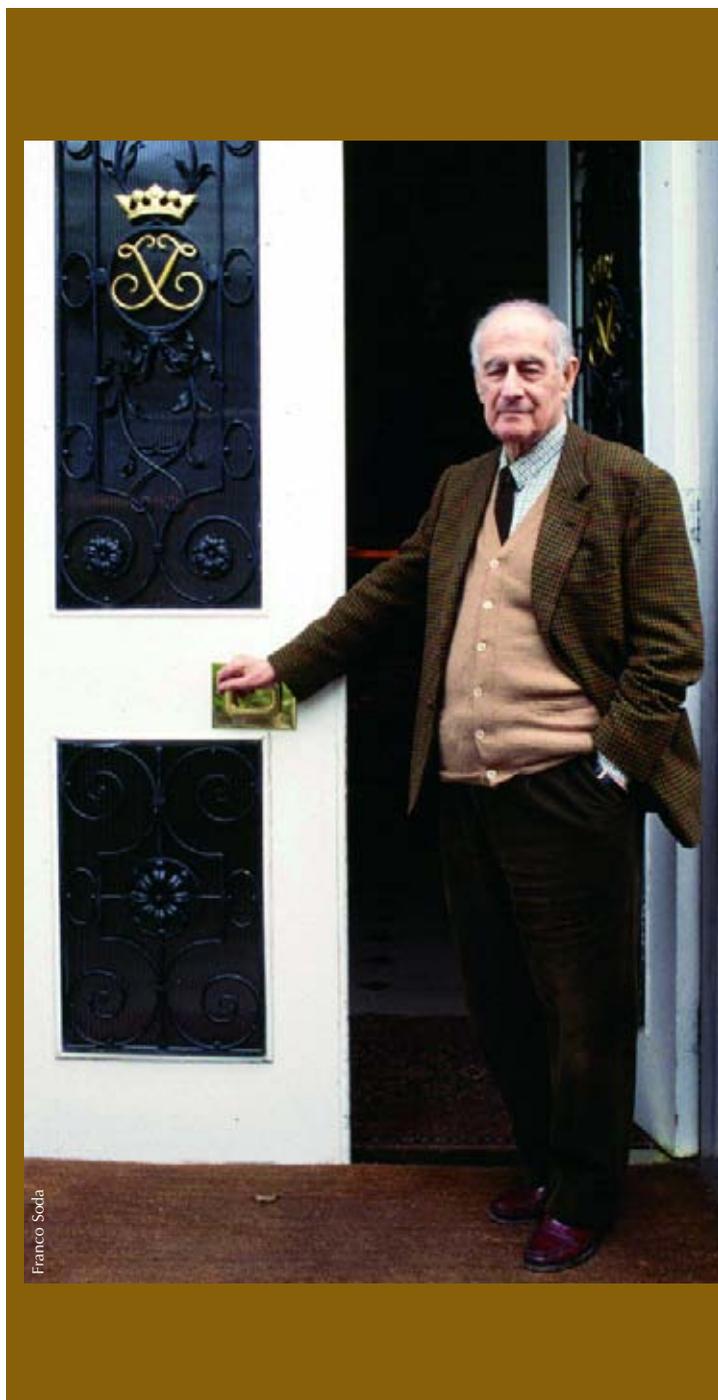
El prestigioso Festival Al Bustan, en Líbano, dedica su edición del presente año a España. En un contexto tan difícil como aquél, distintos artistas españoles se presentarán en escenarios diferentes para, de paso, tratar de llevar al país esa suerte de consuelo que a veces la música porta consigo. En Beirut lo hará Schola Antiqua, que dirige Juan Carlos Asensio, con un programa dedicado al canto mozárabe enmarcado en la conexión de ritos y liturgias entre Oriente y Occidente. Precisamente la liturgia hispana hunde sus raíces en la tradición oriental más que ninguna otra de las anteriores al gregoriano y los organizadores han reparado en su posible conexión con los ritos cristianos maronitas de la zona. Schola Antiqua es el primer grupo de estas características que participa en Al Bustan.

Necrología

GIAN CARLO MENOTTI

Me temía que un día ocurriría: abriría el periódico y lo leería. Ha ocurrido. Gian Carlo Menotti ha muerto en Montecarlo el 1 de febrero. Lo conocía desde hacía años, pero más estrechamente desde que fui a Escocia con el colega Thomas Migge, con ocasión de su nonagésimo aniversario. Una entrevista (SCHERZO nº 157, pp. 140-143) que duró una semana entera, con citas fijas por la mañana y por la tarde, luego una pequeña colación. Nos contó su nacimiento en una antigua familia (Cadegliano, 7 de julio de 1911), la interrupción de los estudios a los diecisiete años para ir con Rosario Scalero al Curtis Institute of Music de Filadelfia, los consejos de Arturo Toscanini, el encuentro con Samuel Barber, ¡el único que hablaba francés! Menotti todavía no dominaba el inglés... La hermandad de ambos fue de toda una vida: duró cuarenta años. En 1937, el primer éxito con la ópera *Amelia al ballo*, de la que era también autor del libreto, una práctica que adoptó también en sus veintisiete óperas, ya fueran radiofónicas o televisivas. El éxito de *The Consul* (1950), primera ópera seria, fue arrollador y le valió el Premio Pulitzer. El segundo llegaría *The Saint of Bleeker Street* (1954). En 1958, inició la aventura del Festival de dos Mundos en Spoleto, Italia, que cumplía el anhelo del intelectual integrado de Gramsci, movido por la exigencia de sentirse útil en la sociedad. Una manifestación que pronto se insertaría en las crónicas mundanas, un punto de parada obligatorio de la *jet set*. Por lo demás, director de escena de éxito, no sólo de sus propias obras. Verdadero hombre de teatro, no dudaba en mostrarse en el escenario entre los figurantes. Ha frecuentado todos los géneros musicales del sinfónico al camerístico, del ballet a la cantata. Como operista, le guiña el ojo a Giacomo Puccini, pero también a la tradición italiana de Wolf-Ferrari, permeándolo en la cultura musical americana: humus que respiró desde joven. El foco de su poética es la palabra, en todas sus acepciones. Esa cantabilidad en la tradición musical italiana, una revisión del recitar cantando. Para Menotti, la música auténtica debía ser inevitable; para él, lo ha sido, como la vida que le ha consagrado generosamente. Su desaparición es la pérdida de un trozo de historia del siglo XX. Vivió entre la cultura y la mundanidad, frecuentó a Greta Garbo, Charlie Chaplin, Cocteau, Jackie Kennedy; conoció a Beckett, Shostakovich, Stravinski, Thomas Mann, y Jean Genet... Último epígono del modelo de intelectual cosmopolita, sabía ser ligero pero profundo. Fulminante con la batuta, carismático, era inútil intentar escapar a su magnética fascinación. Gian Carlo, te echaremos de menos.

Franco Soda



Franco Soda

Joyce Hatto

ESCÁNDALO AL PIANO

Como los muertos no hablan, los vivos lo hacen por ellos. Y a veces, truncan sus voces. Es lo que parece haber ocurrido con la pianista británica Joyce Hatto, casi una perfecta desconocida hasta que su muerte el pasado verano la devolvió a una actualidad que nunca fue suya. Los obituarios la celebraron como un genio incomprendido y su viudo, William Barrington-Coupe, publicó en su sello Concert Artist —sin distribución en España— un centenar de grabaciones de su mujer saludadas por la crítica como excepcionales. Pero quedaba la sombra de la duda: ¿cómo una pianista así podía haber pasado inadvertida? La revista bri-

tánica *Gramophone* investigó y uno de sus críticos advirtió que en la mayoría de sus *Doce estudios trascendentales* de Liszt el sonido es el mismo que el de la grabación del pianista Lazlo Simon —a quien su ordenador identificó en el programa iTunes—, los de Godowski son calcados de los de Carlo Grante y sus conciertos de Rachmaninov de los de Yefim Bronfman con Esa-Pekka Salonen. El ingeniero de sonido Andrew Rose ha confirmado las sospechas. Pero, curiosamente, sólo Grante fue valorado de manera especial por los expertos que, ahora, ven en las grabaciones de Hatto una cima absoluta. La solución se anuncia para dentro de un mes.

marzo_abril
"Viajes, exilios y paisajes"

0607

Günther Herbig
principal director invitado



Orquesta
Filarmonica
de Gran Canaria

Pedro Halffter
director artistico y titular

**FESTIVAL DE ÓPERA
DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

martes 20, jueves 22 y sábado 24 marzo TEATRO CUYÁS. 20.30 hs.

PAOLO ARRIVABENI director

SONDRA RADVANOVSKY soprano / GREGORY KUNDE tenor
SIMÓN ORFILA bajo / MARIANNA PIZZOLATO mezzosoprano
CORO DEL FESTIVAL DE ÓPERA / OLGA SANTANA directora

Donizetti Lucrezia Borgia

lunes 16, jueves 19 y sábado 21 abril. AUDITORIO ALFREDO KRAUS. 20.30 hs.

ERIC HULL director

YOLANDA AUYANET soprano / MARIOLA CANTARERO soprano
NANCY FABIOLA HERRERA mezzosoprano / JORGE DE LEÓN tenor
CORO DEL FESTIVAL DE ÓPERA / OLGA SANTANA directora

J. Strauss Die Fledermaus

Organiza: AMIGOS CANARIOS DE LA ÓPERA

GRUPO DE CÁMARA DE LA OFGC

viernes 23 marzo. AUDITORIO ALFREDO KRAUS. 20.30 hs.

SANTIAGO SERRATE director

Elgar, Vaughan Williams, Elgar, Britten

Organiza: SOCIEDAD FILARMÓNICA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

**ACTO INSTITUCIONAL DE REAPERTURA
TEATRO PÉREZ GALDOS**

sábado 14 abril. 20.30 hs.

PEDRO HALFFTER director

MELANIE DIENER soprano / LOLA CASARIEGO mezzosoprano
ROBERT GAMBILL tenor / JOHANN TILLI bajo
CORO DE LA OFGC / LUIS GARCÍA SANTANA director

Beethoven

TEMPORADA DE ABONO

AUDITORIO ALFREDO KRAUS. 20.30 hs.

concierto 11_viernes 2 marzo

PAUL GOODWIN director

Delius, Mozart, Vaughan Williams, Haydn

concierto 12_viernes 9 marzo

VÍCTOR PABLO PÉREZ director

MARINA RODRÍGUEZ-CUSÍ contralto
RUFUS MÜLLER tenor / JOSÉ ANTONIO LÓPEZ barítono
CORO DE LA OFGC / LUIS GARCÍA SANTANA director
Zemlinski, Mendelssohn

concierto 13_viernes 30 marzo

Conciertos de Semana Santa

GÜNTHER HERBIG director

Beethoven, Schumann

concierto 14_sábado 28 abril

LEOPOLD HAGER director / ANNE AKIKO MEYERS violín
Blacher, Hartmann, Brahms

CONCIERTOS EN FAMILIA

SALA GABRIEL RODÓ (OFGC). 12.30 hs.

3º CONCIERTO_sábado 24 marzo

"De todas partes"

Canciones de amor y risa para niños de aquí y de allá

Ricardo y Sergio Ducatenzeiler
con la participación de TEATRAPA

4º CONCIERTO_sábado 21 abril

"La magia de los tambores africanos"

Música de Senegal: dialogar con África, conocer África

BABACAR Y LOS DIENGOZ

colaboran



INFORMACIÓN: 928 472 570
Paseo Príncipe de Asturias sn
35010 Las Palmas de Gran Canaria

www.ofgrancanaria.com



Del Liceu al Palau

RECORDANDO A VICTORIA

Coincidiendo con el segundo aniversario de la muerte de la soprano catalana Victoria de los Ángeles —falleció el 15 de enero de 2005 en Barcelona a los 81 años—, la Fundación que lleva su nombre presentó sus objetivos en un acto en la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), que contó con la actuación del bailarín Ángel Corella, que bailó una breve coreografía sobre una emocionante grabación del aria *O mio babbino caro*, de *Gianni Schicchi*. Antes de la espectacular actuación de Corella, que entusiasmó al público, el Cuarteto de cuerda de la Orquesta del Gran Teatro del Liceo tocó con vuelo lírico dos piezas puccinianas, *Minuetto II en la mayor* y *Crisantemi*, sobre temas de *Manon Lescaut*, título que, dicho sea de paso, nunca formó parte del repertorio de la inolvidable soprano.

El acto, presentado con modélica sobriedad por el crítico y periodista Álex Robles, fue sencillo, casi en

familia, sin boatos ni aspavientos, como le hubiera gustado a Victoria. Hablaron Núria Viladot, directora del sello Columna Música, que rescató el legado de la soprano; Rosa Culell, directora general del Liceo, que habló de Victoria desde su corazón de melómana, y Anna Falguera, directora general de Cooperación Cultural de la Generalitat. Entre el público, familiares, amigos y admiradores de Victoria, entre ellos los directores Antoni Ros Marbà y Salvador Mas, director de la ESMUC, los pianistas Manuel García Morante y Albert Guinovart, que acompañaron a la soprano en sus giras, Joan Oller, director del Auditori y la OBC, Joan Matabosch, director artístico del Liceo, y Josep Caminal, ex director general del coliseo lírico barcelonés y actual director general de Presidencia del Grupo Godó. Faltaron muchos representantes del mundo de la cultura y la política, y brillaron por su ausencia los máximos



Derek Allen

representantes de la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona, tan melómanos de boquilla cuando conviene.

Los objetivos de la fundación, que preside Elena Mora, son perpetuar la memoria de la inolvidable artista a través de la creación de una página web y la recuperación y difusión de su imponente legado

audiovisual. Otro de sus objetivos es la promoción de la lírica entre las nuevas generaciones a través de audiciones, conferencias y clases magistrales. Los primeros frutos de este reto son el lanzamiento de una colección discográfica editada por el sello Columna Música que rescata material inédito.

Javier Pérez Senz

Se aplaza la inauguración del Auditorio de Valladolid

UN PÉSIMO PRINCIPIO

Toda la programación del Auditorio de Valladolid se ha venido abajo. Preparada por el competente Director de la Música en la Fundación Siglo, que fue publicada en esta revista, ha resultado que el edificio no estaba preparado para su prevista inauguración el 15 de febrero. Se habían vendido ya los abonos para los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y, por lo menos, hasta mediados de abril (29 conciertos en total) no podrá ser utilizado. Un desastre. Si el lugar elegido para la construcción del edificio no era el adecuado, como tampoco la limitación de sus usos, esta última noticia prueba que la cultura no se encuentra entre las prioridades de determinados políticos.

La Vicepresidenta de la Junta de Castilla y León ha afirmado que no estaba prevista la fecha del 15 de febrero para la inauguración del Auditorio, lo que se contradice con los anuncios y programas que han aparecido con el logotipo de la Junta, anunciándolo. No reconocer los fallos o intentar desviarlos, cuando siempre existiría responsabilidad de la Junta, es absurdo y negativo. Ahora se afirma que no existió coordinación entre las Consejerías

de Cultura y Educación, lo que nos parece, con todos los respetos, delirante, puesto que cada semana hay Junta de Consejeros y el tema del Auditorio estaba en la calle, publicitado por la propia Institución. Una pena: el trabajo de Enrique Rojas fue arduo para completar una programación impactante. Esperemos que, con todo, se supere este episodio y la vida musical de Valladolid tenga el nivel que se intentaba alcanzar.

Después de un concierto-ensayo con *Sensemaya* y *La consagración de la primavera* en el Auditorio de Laguna de Duero, pueblo cercano a Valladolid, parece que los conciertos de la orquesta tendrán lugar en el Auditorio de la Feria de Muestras, aunque la capacidad de éste no permite la presencia de todos los abonados. Etapa de incertidumbre después de este pésimo comienzo, que ha causado perjuicio a los ciudadanos que, a pesar de la lejanía del Auditorio, han dado su apoyo a sus actividades. Compensarles es una obligación de la Junta de Castilla y León que no puede eludir sus responsabilidades en este asunto.

Fernando Herrero

Templarios, liturgias...

ZAMORA Y SU PÓRTICO

Pórtico de Zamora consolida su prestigio y la calidad de sus propuestas en esta su quinta edición que se abrirá el 16 de marzo con la presencia de L'Arpeggiata dirigida por su fundadora, la siempre original Cristina Pluhar. En esa línea de recuperación de antiguas imágenes musicales de la Pasión de Cristo se insertan igualmente las propuestas del Ensemble Peregrina —*Mel et Lac*— y del todavía sorprendente Marcel Pérès que, con su Ensemble Organum, hará un recorrido por *El canto de los templarios*. Uno de los mejores grupos españoles, Los músicos de su Alteza, presentará en producción del propio festival, *Música para las Cuarenta Horas*, esa vieja liturgia tan española. Seguirá Charpentier —*Meditaciones para la Cuaresma*—, de la mano del Ensemble Pierre Robert, y cerrará Johann Sebastian Bach con dos misas a cargo del Purcell Quartet Ensemble y un cuarteto de solistas de verdadero lujo: Emma Kirkby, Michael Chance, James Gilchrist y Peter Harvey.



Zamora. Pórtico de Zamora. V Festival Internacional de Música. 16/25-III-2007.

Cambio de rumbo

PAOLO PINAMONTI, NUEVO DIRECTOR DEL FESTIVAL MOZART

Paolo Pinamonti, director artístico y sobretendente del Teatro Nacional San Carlos de Lisboa, ha sido nombrado nuevo director artístico del Festival Mozart de La Coruña. El contrato abarca las temporadas 2008 a 2010. Pinamonti, que simultaneará su trabajo en La Coruña con su actividad lisboeta, es profesor en la Universidad de Venecia y entre 1997 y 2000 ocupó el cargo de director artístico del Teatro La Fenice.

Continuidad y novedades

CUENCA, NUEVA ETAPA

Comienza este año una nueva etapa para la Semana de Música Religiosa de Cuenca.

La personalidad de su nueva directora artística, Pilar Tomás, se observa ya en una programación que continúa, en lo cualitativo, la altísima línea a que el certamen nos tiene acostumbrados. La XLVI edición se abre el 30 de marzo con un auto sacramental de José de Nebra sobre texto de Calderón de la Barca, *La divina Filotea*, a partir de la representación que se diera en Madrid en 1745, y se cerrará el 7 de abril —excelente idea la de suprimir el concierto del Domingo de Resurrección, siempre escaso de público— con tres misas de Johann Sebastian Bach a cargo de la Orquesta del Siglo de las Luces y The English Voices dirigidos todos por Gustav Leonhardt. Este año se establece la figura del Artista Residente, que será el violagambista Vittorio Ghielmi, quien, con Il Suonar Parlante y el Rilke Ensemble ofrecerá un programa dedicado a *Lamentos y cantatas religiosas en la Alemania de Buxtehude*, estrenará una de las dos obras de encargo de la Semana —*Transition* de Hans Rotman— y actuará junto a su hermano Lorenzo en una sesión con músicas de Bach, Marin Marais, Marchand y Forqueray. La otra obra que recibirá su estreno en la Semana será *Los treinta y tres nombres de Dios*, de Antoni Parera Fons —sobre textos de Margerite Yourcenar— a cargo del gran barítono belga José van Dam, con el autor y Maciej Pikulski como pianistas. El Gabrieli Consort, con Paul McCreech a su frente, alternará obras de Stravinski y Monteverdi. La Orquesta Barroca de Venecia, con la soprano Simona Kermes, dedicará un concierto a obras instrumentales y vocales de Vivaldi y Domenico Scarlatti. La JON-



DE aparecerá en dos programas. En el primero Emilio Aragón dirigirá *El diluvio de Noé* de Britten y en el segundo, Lutz Kohler obras de Liszt y Wagner. El Arnold Schoenberg Choir es otro de los invitados de lujo de este año. Actuará con la Camerata Salzburg bajo la dirección de Gerd Albrecht —*Missa Solemnis* de Beethoven— y en un programa a *cappella* con obras de Martin, Brahms y Bruckner. La Sinfónica de Tenerife y el Orfeón Donostiarra negociarán, por su parte, la *Misa n.º 3* de Bruckner y el gran flautista Wilbert Hazelzet dedicará una sesión titulada *Meditaciones poéticas* a obras de Telemann y Johann Sebastian Bach.

Como novedad este año cabe destacar las Jornadas Julián de la Orden dedicadas al órgano, con conciertos, conferencias y visitas guiadas a los órganos de De la Orden en Villar de Cañas y Belmonte. Y, como siempre, la presencia —esperada y de absoluta garantía— de la Schola Antiqua de Juan Carlos Asensio en los Oficios de la Catedral.

Versión original y original versión

ENTRE EL DRAMA Y LA COMEDIA

Gran Teatre del Liceu. 27-I-2007. Verdi, *Don Carlos*. Adrienne Pieczonka, Sonia Ganassi, Franco Farina, Carlos Álvarez, Giacomo Prestia, Eric Halfvarson. Director musical: **Maurizio Benini**. Director de escena: **Peter Konwitschny**. Producción del Gran Teatre del Liceu y la Ópera de Viena.



Antoni Bofill

Carlos Álvarez y Giacomo Prestia en *Don Carlos* de Verdi en el Teatro del Liceu

BARCELONA Lo más importante de estas representaciones de *Don Carlos* es que eran el estreno en España de la versión original en francés, tal como la concibió Verdi para la primera representación que se dio en París. La partitura, que se cortó algo por razones logísticas, es muy larga, pero nos permite oír música casi desconocida y entender mejor algunas de las situaciones teatrales, que quedan algo difusas en la versión italiana. La calidad de la partitura fue realizada por una dirección muy efectiva de Maurizio Benini, que dio una versión firme, segura, cohesionada y con gran capacidad de contrastes, tanto en los momentos líricos, sutiles, como los dramáticos, densos, con una buena prestación de la orquesta y una brillante actuación del coro, y eso que no lo tenía fácil.

Entre los cantantes, destacó Sonia Ganassi, de la que aparte el mérito de entrar y salir del personaje, ofreció una actuación llena de fuerza, marcando el carácter manipulador, del que finalmente se arrepien-

te. Carlos Álvarez hizo un Posa elegante y seguro, con su voz potente, Adrienne Pieczonka fue una musical pero excesivamente lírica Elisabeth, no obstante tratarse de la versión francesa, Giacomo Prestia hizo un válido Felipe II, mientras que Eric Halfvarson no consiguió el nivel al que nos tiene acostumbrados y Franco Farina fue un infante irregular y fue protestado, creo que de forma injusta.

La original versión estaba a cargo de Peter Konwitschny, con un planteamiento que al principio parecía más o menos convencional, con un decorado algo frío, y con las clásicas contradicciones y situaciones discutibles, que perjudicaban el drama, hasta llegar al ballet, donde ideó un sueño de Eboli, que podía ser válido, pero que se transformó en una comedia estilo Doris Day, situando la acción a mediados de los cincuenta, con matrimonio burgués (Carlo y Eboli) e invitados (Felipe y Elisabeth), quema de comida y con una solución rápida a cargo de "Posa's Pizza". El

Auto de Fe quiso convertirlo en una especie de acontecimiento retransmitido por televisión, integrando al propio público asistente en el hall del teatro y la platea, pero se le fue de la mano y se convirtió en un barullo, que desmontaba el dramatismo de la situación. Además, la ópera se puede cambiar de tiempo, pero no unos cuadros sí y otros no, ya que rompe la unidad y además algunos personajes quedaron muy desdibujados, como Felipe II, con una cierta violencia que un rey no hace en público o Carlos V, que parece un monje guasón. Otra guinda es el despacho del rey que parece una casa ocupada, con colchones en el suelo, acompañado de Eboli, que continúa con la llegada del Inquisidor, que es ciego, pero no tonto, para detectar la presencia de la princesa.

Al final las protestas habituales y el pensamiento que el gran director de teatro que es Konwitschny podría hacer propuestas arriesgadas, mejores.

Albert Vilardell

Temporada de la OBC

EL FENÓMENO PODLES

Barcelona. L'Auditori. 19-I-2007. Ewa Podles, contralto. OBC. Director: Ernest Martínez Izquierdo. Obras de Saariaho, Scriabin, Sibelius y Musorgski. 26-I-2007. Carolyn Sampson, soprano; Hilary Summers, contralto; Charles Daniels, tenor; Iñaki Fresán, barítono. Cor Madrigal. Director: Robert King. Obras de Duran, Mendelssohn y Haydn. 2-II-2007. Frank Peter Zimmermann, violín. Director: Paul Mann. Obras de Ravel, Szymanowski y Musorgski.

Con voces así —que no abundan y sólo salen de tanto en tanto— no hay discusión. Una de las muchas virtudes que posee la de Ewa Podles es que logra la unanimidad de críticos, aficionados y público en general en torno a sus excelencias. Es, sin duda, una auténtica contralto, una de las mejores del último medio siglo. Pero no es sólo voz. Es además belleza sonora, consistencia vocal, exquisitez en la línea de canto, expresividad musical y expresión teatral, fraseo impecable, profesionalidad sin tacha, sobriedad, rigor, compenetración máxima con los textos... Todo ello resumido en dos palabras: arte excelso. Su interpretación de *Canciones y danzas de la muerte*, de

Musorgski, en instrumentación de Shostakovich, fue sencillamente magistral. Y el remate con la propina del *Aria de la Muerte*, de *Alexander Nevski*, de Prokoviev, apoteósico. A gran altura estuvieron las versiones de *Orion*, de Kaija Saariaho (la autora recibió en el escenario los aplausos del público), *Poema del éxtasis* (Scriabin) y *Tapiola* (Sibelius).

Con un sonido incisivo, casi estridente e incluso agresivo por momentos, Robert King ofreció un programa integrado por una intrascendente *Obertura en re mayor* (del compositor ampurdanés del siglo XVIII Josep Duran), la *Sinfonía n.º 1 en do menor, op. 11* (Mendelssohn) y *Misa in tempore belli, "Paukenmesse"* (Haydn). Una actua-



EWA PODLES

Borjil

ción no muy satisfactoria por parte del director y una buena prestación de la soprano Carolyn Sampson, de voz limpia y penetrante, buen fraseo y noble línea.

Frank Peter Zimmermann

fue el gran protagonista del programa siguiente, poderoso y seguro en su parte solista del *Concierto para violín y orquesta n.º 2, op. 61* de Szymanowski. Virtuoso y expresivo en la *cadenza* y menguado a veces en su sonido por el volumen sonoro de la orquesta. Paul Mann sustituyó eficazmente al previsto Eiji Oue, enfermo. Notable versión de *Ma mère l'oye* (Ravel) y siempre sorprendente y genial la instrumentación que, en 1922, hizo Ravel de *Cuadros de una exposición* de Musorgski. Aquí brilló Ignasi Gascón como solista de saxofón. La OBC se mantuvo a gran altura y sus músicos aplaudieron al director.

José Guerrero Martín

Liceu

BARCELONA TRIUNFA EN BARCELONA

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 31-I-2007. Daniela Barcellona, mezzosoprano; Alessandro Vitiello, piano. Obras de Rossini, Respighi, Taralli y Donizetti.

Es, sin duda, una de las figuras de la ópera actual. Una mezzosoprano con verdadera voz de tal. Hermosa, homogénea, compacta. Con una gran línea de canto y un relevante fraseo. Si estamos de acuerdo en que un recital es algo distinto de una representación de ópera, teatro cantado al fin y al cabo, no lo olvidemos, difícil será que no lo estemos en la habilidad de esta artista de Trieste a la hora de abordar un programa como el que ofreció el último día de enero en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. De entrada, contaba con la simpatía y adhesión del público, que tenía presente su gran actuación en *Semiramide*, de Rossini, la temporada anterior. Por esta

parte, sin problemas, como tampoco los hubo en todo lo demás. Acompañada al piano por su marido Alessandro Vitiello —buena sintonía orgánica y compenetración en el discurso musical—, arrancó con un bloque rossiniano, del que es una destacada intérprete: tres melodías de *Musique Anodine*, *La regata veneziana* y la cantata *Giovanna d'Arco*. Yendo de menos a más, en una progresión calculada y cierta, Barcellona desplegó paulatinamente sus recursos y su dúctil dominio del *fiato*, del *legato* y del caudal expresivo, dotando de intencionalidad a cada una de las piezas que abordaba. Gestualidad, expresividad e intencionalidad que en un recital tienen sus peculiarida-



DANIELA BARCELLONA

A. Borjil

des características respecto a la ópera. La Barcellona las dosifica y administra con sabiduría, sin exagerar ni extralimitarse. Siguió Respighi, ecléctico y amante de la síntesis (*Egle*, P. 107, n.º 3 y *Crepusculo*, P. 107, n.º 5) y el inevitable Tosti, siempre luci-

do y melódico (*Quattro canzoni d'Amaranta*). A continuación, un tributo al repertorio más actual —loable iniciativa, que se agradece—, personificado en Marco Taralli (n. 1967), cuya obra *Le tre donne*, especialmente escrita para la mezzosoprano, fue espléndidamente interpretada por ésta, en el estreno absoluto en el coliseo de las Ramblas. Para terminar, incursión en la tan esperada cuota operística: *O mon Fernand*, de *La favorita*, de Donizetti. Dos propinas. Y remate con *Carmin*, de Bizet. Apoteosis final. La artista italiana cumplió sin aparente esfuerzo ni dificultad. Y el público tan contento.

José Guerrero Martín

¿Dónde están los amantes del lied?

EL PATITO FEO

Barcelona. Schubertiada a L'Illa Diagonal. 23-I-2007. Kate Royal, soprano; Roger Vignoles, piano. Obras de Mozart, Liszt, Hahn, Debussy y Strauss.

Aunque cueste admitirlo, el lied es el patito feo, tanto de las instituciones públicas como de los aficionados que asisten a las propuestas, siempre interesantes, que se realizan en la ciudad. La Schubertiada a L'Illa ha perdido el apoyo institucional de la Generalitat, que ha puesto en peligro su necesaria continuidad, y convendría que alguien explicara por qué, a lo que se une la asistencia a los conciertos, que no tiene la respuesta mínima necesaria y ello nos hace preguntar: ¿dónde están los amantes del

lied? Afortunadamente, para este año, Juventudes Musicales de España y su alma mater, Jordi Roch, han conseguido que se celebre, pero convendría que todos pusiéramos nuestro granito de arena. El concierto inaugural, del que desgraciadamente se pudo informar con poco tiempo, estuvo a cargo de la soprano inglesa Kate Royal, que posee una voz bella, timbrada y una buena técnica vocal y propuso un programa variado, integrado por dos arias de concierto de Mozart, bien fraseadas, cuatro canciones de Liszt, a

las que dio contraste, cinco de Hahn, con un cierto aroma francés, tres *Chansons de Bilitis*, de Debussy, con un estilo intimista, y finalmente siete lieder de Strauss, interpretados con musicalidad. Es una cantante a la que se puede prever un buen futuro, aunque le falta una mayor profundización, lógica dada su juventud, en cada una de las partituras. El acompañamiento de Roger Vignoles tuvo la gran calidad y dominio a que nos tiene acostumbrados.

Albert Vilardell



KATE ROYAL

R&G Photography

XXII Festival de Música de Canarias

BICHKOV SUBE EL NIVEL

Las Palmas de Gran Canaria. Auditorio Alfredo Kraus. 29, 30-I-2007. Sinfónica de Holanda. Director: Gerd Albrecht. Obras de Dvorák, Britten, Ruiz, Stravinski y Strauss. Teatro Cuyás. 31-I-2007. Han-Na Chang, violonchelo; Benjamin Hochman, piano. Obras de Schumann, Shostakovich y Chopin. Auditorio Alfredo Kraus. 1-II-2007. Anthony, Groop, Volle. Filarmónica de Gran Canaria. Sinfónica de Castilla y León. Coro Filarmónico Eslovaco. Coro de la Ciudad de Bratislava. Director: Pedro Halffter. Schoenberg, *Gurrelieder*. 2-II-2007. Lojendio, Zeppenfeld, Trost, Peña. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Director: Víctor Pablo Pérez. Mozart, *Música masónica*. 6-II-2007. K. y M. Labèque, pianos. Sinfónica WDR de Colonia. Director: Semion Bichkov. Obras de Mendelssohn, Martinu y Ravel. Teatro Cuyás. 7-II-2006. Cuarteto de la Philharmonia de Berlín. Obras de Shostakovich, Schumann y Beethoven.

CANARIAS A la espera del acontecimiento más señalado de esta vigésimo tercera edición del Festival de Música de Canarias, es decir, las actuaciones de la Filarmónica berlinesa con Rattle, no es aventurado afirmar que de entre los conciertos que han tenido lugar desde finales de enero, los que han alcanzado mayor entusiasmo por parte del público han sido los tres programas ofrecidos por la WDR Sinfonieorchester Köln, dirigidos por Semion Bichkov.

Hasta este momento, y a pesar de haber contado con noches muy especiales, como la protagonizada por Halffter en los escasamente interpretados en directo *Gurrelieder*, el Festival parece haber despertado menos entusiasmo que en otras

convocatorias, lo cual se ha traducido más que en poder de convocatoria (que también), en las manifestaciones de satisfacción general.

En el capítulo de las orquestas invitadas, poco fina resultó la Sinfónica de Holanda, con un Gerd Albrecht menos brioso que en otras ocasiones. En el primer programa, muy heterogéneo, en el que hubo cabida para Dvorák (*Obertura Los busitas*), Britten, Stravinski y el estreno absoluto de *Nebula* del canario Juan Manuel Ruiz, no hubo grandes sorpresas. El conjunto orquestal es correcto sin más, en el mejor de los casos, con buenas cotas especialmente en los metales. Poco afortunado el tenor Sune Hjerrild en la siempre interesante Serenata para

tenor, trompa y cuerda de Britten, de voz poco interesante y muy apagado por la trompista Marie-Louise Neunecker, más que eficaz solista en una partitura pródiga en dificultades para el instrumento. Las protagonistas atmósferas de *Nebula* así como su constante variedad dinámica fueron bien traducidas por Albrecht y los músicos neerlandeses, en tanto que *El pájaro de fuego* no pasó de lectura rutinaria. El segundo programa, íntegramente dedicado a Strauss resultó más afortunado en general, si bien la batuta dio muestras de escasa imaginación; y si los solistas ofrecieron un nivel más que aceptable (oboe y madera en general, primer viola, así como el concertino), desde el punto de vista interpretativo no se

llegó a lo excepcional. Así, el brío de *Till Eulenspiegel* no alcanzó el vuelo esperado, sino que pareció imperar una pesantez poco apropiada al espíritu de la música, y la voluptuosa sensualidad de la *Danza de los siete velos de "Salomé"* fue sustituida por una elegancia más propia de un salón vienés, muy alejada del mundo de Wilde y del propio compositor muniqués. Más complacido quedó el público con *Así habló Zaratustra*, de sonoridad straussiana en general bien conseguida.

De los dos conciertos camerísticos, el de la chelista Han-Na Chang con el pianista Benjamin Hochman y el del Cuarteto de la Philharmonia de Berlín, hay que destacar el desmesurado temperamento de la violon-

chelista, que le llevaría a romper dos cuerdas del instrumento; pese a sus excesos sonoros e incluso a su teatralidad gestual, no cabe duda de que su virtuosismo queda fuera de discusión y que la riqueza de colorido que extrae del excelente violonchelo es casi infinita. Si desmelenada nos pareció en la *Sonata para violonchelo y piano* de Chopin, en Shostakovich (*Sonata en re menor*) resultó prodigiosa, magníficamente acompañada por Benjamin Hochman en una parte especialmente comprometida para el piano y que, aun queriendo no robar protagonismo al chelo, brilló con luz propia a lo largo de todo el recital.

El exceso numérico que supone una obra como los *Gurrelieder* de Schoenberg no es causa baladí para que su programación en las salas de concierto no sea precisamente frecuente. Así, la nutridísima plantilla orquestal (en este caso la Filarmónica de Gran Canaria se vio reforzada por la Sinfónica de Castilla y León), coral (Coro Eslovaco y de Bratislava) y cinco cantantes solistas, suponen un considerable problema presupuestario para cualquier programador. Por ello, la oportunidad de asistir en vivo a esta monumental obra, es todo un lujo digno de ser aprovechado,



por lo que resulta desalentador la cantidad de asientos vacíos en el Auditorio Alfredo Kraus y, de forma marcadamente más ostensible en el de Santa Cruz de Tenerife. La densidad orquestal no favorece la creación de grandes sutilezas, pero Halffter condujo con innegable fluidez y supo extraer máximo partido de las posibilidades efectistas de la partitura. Muy bien las cuerdas, arpas y madera en general; en lo vocal, la mejor actuación, sin duda, fue la de la contralto Monica Groop, así como el tenor Agustín Prunell-Friend y el barítono Michael Volle. Decepcionante el tenor protagonista John Treleven, a veces totalmente engullido por la orquesta, al igual que la soprano Susan Anthony. Inexplicable la presencia de

los dos coros, puesto que, pese al número elevado de componentes, sonaron con muy poca contundencia y no siempre en concordancia con la orquesta.

Todo lo contrario en este sentido fue la actuación del Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana, cuyas voces masculinas sonaron ejemplarmente en el programa íntegramente dedicado a la *Música masónica* de Mozart, con la Sinfónica de Tenerife dirigida por Víctor Pablo Pérez. El director burgalés extrajo la luminosidad de las cantatas que el genio de Salzburgo compusiera para las ceremonias de su logia, con muy buena imbricación de orquesta, solistas y coro, además de diferentes fragmentos de la ópera más directamente asociada con la

masonería, *La flauta mágica*. Muy correctos los tenores Steve Davislim y Gustavo Peña, de innegable buen gusto musical así como la soprano Raquel Lojendio y, especialmente el bajo Georg Zeppenfeld.

Como decíamos al principio, Bichkov y los de Colonia hicieron elevar el entusiasmo del público no sólo por la calidad de la orquesta, de muy compensadas secciones, sino por la altura interpretativa. Muy bueno el *Concierto para violín, violonchelo y orquesta* de Brahms, con Renaud y Gautier Capuçon como excelentes solistas, y magnífica la *Segunda Sinfonía* de Rachmaninov, en una versión alejada de cualquier banalidad. La *Italiana* de Mendelssohn sonó con la ligereza y brío que la caracterizan, rica en acentos y contrastes rítmicos; la amalgama de lenguajes que aparece en el *Concierto para dos pianos* de Martinu nos llegó enriquecida por la correcta prestación de las Labèque (sin embargo, menos ovacionadas que en sus anteriores intervenciones en el Festival) y la precisa batuta de Bichkov que, en el tan trillado *Bolero* de Ravel optó por el virtuosismo orquestal, en detrimento de la sensualidad de otras versiones.

Leopoldo Rojas-O'Donnell

De la polifonía a la ópera

VIVENCIAS SONORAS

Santa Cruz de Tenerife. Teatro Guimerá. 15-I-2007. Odhecaton. Director: **Paolo Da Col.** Obras de Tavares, Yoldi y Redondo. 16-I-2207. **Alberto Nosè,** piano. Obras de Beethoven, Chopin y Ravel. **Auditorio.** 20-I-2007. The Sixteen. Symphony of Harmony and Invention. Director: **Harry Christophers.** Haendel, *Israel en Egipto.* 21-I-2007. **Sabine Meyer,** clarinete. Filarmónica de Gran Canaria. Director: **Pedro Halffter.** Obras de Mozart y Prokofiev. 10-II-2007. Polaski, West, Struckmann. Sinfónica WDR de Colonia. Director: **Semion Bichkov.** Wagner, *Tristán e Isolda* (versión de concierto).

La edición XXIII del Festival de Música de Canarias acogió, en la semana del lunes 15 al domingo 21 de enero, el conjunto de conciertos probablemente más aclamado del Festival, debido fundamentalmente a tres cuestiones diferenciadas: la calidad de las formaciones, las interpretaciones y los solistas que han participado.

Destacaron la joven formación vocal italiana Odhecaton, dirigida por Paolo Da Col, y The Sixteen y Symphony of Harmony and Invention, dirigidos y conducidos con gran expresividad y firmeza por la batuta de Harry Christophers, por el tratamiento profundo de las sutilezas de la música antigua y barroca, respectivamente.

Las voces perfectamente afinadas y empastadas de Odhecaton y un pequeño número de instrumentistas de época, deleitaron a un público conquistado por la serenidad de la austera y solemne interpretación de las obras policorales, de profunda expresividad, de los maestros de capilla de la Catedral de Las Palmas de

Gran Canaria del siglo XVII Manual Tavares, Francisco Redondo, Juan de Figueredo Borges y Miguel de Yoldi, convirtiéndose en todo un descubrimiento y un éxito que, como tal, lo expresó el público de un aforo incompleto en un aplauso continuado y entregado.

La dirección y los músicos de Harry Christophers,

en tanto que formación, plasmaron magistralmente, con un extraordinario equilibrio y perfecta afinación, el flujo de sucesos diversos en el que texto y música, voces e instrumentos, convergieron en la transmisión de los afectos del gran oratorio haendeliano *Israel en Egipto*.

En cuanto a las interpretaciones, una impar ejecución de la ópera en concierto *Tristán e Isolda*, el sábado 10 de febrero, emprendida por WDR Sinfonieorchester Köln, con el brillante Semion Bichkov en la dirección, y el coro de la Radio WDR de Colonia dirigido por Jörg Ritter, desmoronó todo tipo de juicios destructivos. A lo largo de seis horas, Deborah Polaski en el rol de Isolda, John F. West en el de Tristán y un buen plantel de voces solistas tejieron de forma soberbia la trama de anhelo, amor y muerte que Wagner recogió en esta magna obra.

Destacó también, en el ámbito de la interpretación con criterios historicista, el

drama coral *Israel en Egipto* de The Sixteen y *Symphony of Harmony and Invention*, en la que expresaron la maravillosa racionalización del universo sonoro del Barroco desde una, más que convincente, pureza interpretativa.

Haciendo gala de una clara versatilidad interpretativa, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria ofreció, en la segunda parte de un programa estéticamente contrastante, la *Quinta Sinfonía* de Sergei Prokofiev en una versión, donde la orquesta osciló de la gran masa sonora —rotunda y seca— de los momentos épicos de la obra, al lirismo desconcertante desencadenado dentro del impulso dramático de la misma.

Por último, en el apartado de solistas prevaleció la expresiva clarinetista Sabine Meyer en la interpretación, con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria —de gran vitalidad— del célebre *Concierto para clarinete y orquesta en la mayor, K. 622*



DEBORAH POLASKI

de W. A. Mozart. El delicado trazado melódico y la homogeneidad en el cambio de registro de los graves a los agudos de su fraseo, junto con un tratamiento exquisito de la dinámica hicieron de ésta una brillante interpretación a cargo de una de las mejores clarinetistas de la actualidad.

Por otro lado, el joven pianista italiano Alberto Nosé abordó, en el Teatro Guimerá, un programa de obras tan conocidas dentro del repertorio del piano como puedan ser las *Sonatas op. 27, n.º 1 y n.º 2* de Beethoven con una

técnica rotunda y una estética esencialmente clásica, lo cual se puso de manifiesto especialmente en su personal visión de la *Claro de Luna*, donde pareció ceñirse a mostrar el valor de la forma por encima del contenido. En la segunda parte del concierto, Nosé mostró un Chopin despojado de amaneramiento decimonónico y una actitud muy comedida en la recreación y el lirismo de los momentos más delicados. El programa terminó con la ejecución de la compleja obra *La valse* de Maurice Ravel en una interpretación llena de color donde mostró un piano técnicamente diferente al de las obras anteriores, lo cual colmó al intérprete de aplausos, repetidos en los sucesivos bises.

En definitiva, una variedad de acontecimientos y descubrimientos que la integración del mundo sonoro convierte en vivencias de carácter único.

Carmen D. García González

OCG

PRECISIÓN AL SERVICIO DE HAYDN

Auditorio Manuel de Falla. 2-II-2007. Carolyn Sampson, Catherine Wyn-Rogers, James Gilschrist, Josep-Miquel Ramón. Coro y Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Christopher Hogwood.** Haydn, *Sinfonía n.º 100 "Militar". Misa in Angustiis.*

GRANADA Cuando un gran director y una de las orquestas más interesantes del panorama musical español se reencuentran, es probable que la química musical funcione. También porque estos últimos años, gracias a la iniciativa del precedente director de la OCG, Josep Pons, el fundador de la Academy of Ancient Music ha sido el principal director invitado de la OCG.

El pasado 2 de febrero, una sala abarrotada pudo disfrutar de dos de las páginas más brillantes del repertorio de Haydn, bajo la batuta de un Hogwood inspirado. En la primera parte del programa pudimos escuchar lo que es posiblemente el mayor éxito musical que conoció Haydn a lo largo de

su carrera, la *Sinfonía Hob.I/100 en sol mayor, "Militar"*. Compuesta en parte en Austria y acabada en 1794, durante la segunda estancia del compositor en Londres, fue presentada al público por primera vez el 31 de marzo del mismo año, siendo inmediatamente adoptada por el público. Las estancias del compositor en el país anglosajón fueron fundamentales en múltiples aspectos artísticos. Igualmente por el hecho de que ofrecieron la oportunidad al maestro de Rohrau de impregnarse de la atmósfera peculiar de las salas públicas de concierto después de años de representaciones en la corte de los Esterházy, con el éxito que sabemos y del que se hicieron eco los periódicos de la época. La

sinfonía debe su sobrenombre de militar a la presencia de distintos instrumentos, básicamente timbales y trompetas. Se trata de un caso de "música turca", muy de moda en la época, música exótica cuyo origen se encuentra en la imitación de los jenízaros, cuerpo del ejército otomano, cuyas melodías pasaron a las tropas europeas antes de entrar en la ópera de la mano de Lully en la marcha turca de *Le bourgeois gentilhomme* y más tarde de la de Mozart en *El rapto del serrallo*. Puede destacarse el diálogo entre los vientos y las cuerdas, la precisión de los metales y la entrega de Hogwood.

En la segunda parte se interpretó la *Misa in Angustiis Hob. XXII/11 en re menor, o Misa de Nelson*. El almiran-

te Nelson es el héroe romántico inglés por excelencia ya que muere victorioso defendiendo su patria, en la batalla de Trafalgar en 1805. De paso por Viena en 1800 conoce a Haydn y es muy probable que haya oído, en su visita con Lady Hamilton, la misa encargada anualmente al maestro, de ahí posiblemente la dedicatoria de la obra al almirante. La parte coral corrió a cargo del joven Coro de la Orquesta Ciudad de Granada dirigido por Daniel Mestre, a la altura de la ocasión y los cuatro solistas formaron un conjunto sólido, donde cada uno se lució en su particular registro, quizás con mención especial a la soprano Carolyn Sampson por el Kyrie.

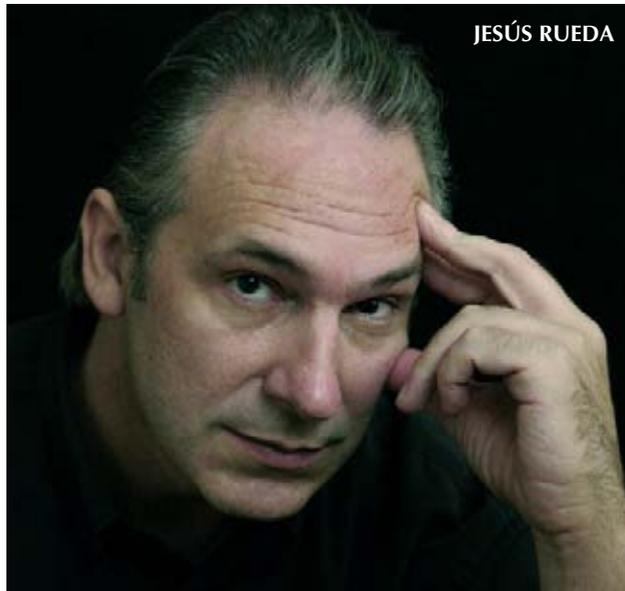
Joaquín García

Estreno de la *III Sinfonía* del compositor

LA LUZ DE JESÚS RUEDA

Teatro Jovellanos. 8-II-2007. Alexei Volodin, piano. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Director: Maximiano Valdés. Obras de Rossini, Rachmaninov y Rueda.

GIJÓN Hacía tiempo que la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias no perfilaba una temporada tan interesante como la actual. En esta ocasión hubo dos puntos de interés claros: uno interpretativo, de la mano de un joven pero soberbio pianista, Alexei Volodin, que ofreció una brillante y poco romántica versión del *Concierto para piano y orquesta n.º 2* de Rachmaninov; el otro, por el estreno absoluto de la *Sinfonía III "Luz"* de Jesús Rueda. Para comenzar se ofreció la obertura de la ópera *Semiramide*, de Rossini, en una versión eficaz, que sin bien no logró encandilar, sí mostrar coherentemente una pieza hermosa como pocas. Después el estreno. Se trata de una sinfonía en cuatro movimientos, tradicional en esto, pero profundamente moderna en las técnicas compositivas. Rueda la define como "una búsqueda o explicación de



JESÚS RUEDA

la luz", y emplea para describirla metáforas que seguro le han servido para ordenar su estructura, pero que no la convierten en programática, como es el caso de su *Sinfonía I "Laberinto"*. En esta *Luz* reutilizaba materiales de otra obra, *El viaje*

múltiple, un encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM) que por error había aparecido en algunos sitios como su *Tercera Sinfonía*. No es así, y lo común de ambas, en su *Sinfonía III "Luz"* se reabsorbe según

los intereses de un compositor medio filósofo, que hace preguntas que la música no puede responder, pero sí plantear. El lenguaje es moderno y plural, serial en ocasiones, de rasgos minimalistas en algún momento, pero entendiendo éstas y las demás técnicas de una manera muy personal, "poco ortodoxa" diría él. Estuvo bien Maximiano Valdés, director titular de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Con las primeras interpretaciones ocurre lo mismo que con las primeras audiciones, que resulta imposible poder valorar totalmente la obra. Seguro que no fue la mejor versión que se ofrecerá de esta *Sinfonía III "Luz"*, pero desde luego el trabajo ha sido serio y con criterio, como no se esperaba menos del director y de la orquesta. Rueda, presente en la sala, se mostró satisfecho del resultado.

Aurelio M. Seco

Trío de *corni di bassetto*

¡ESOS GOCES DEL CREPÚSCULO!

Iglesia del Cristo de la Misericordia. 13-I-2007. The New Hyperion. Obras de Mozart y Stadler.

HUELVA Cuando la música de cámara en Huelva estaba atravesando una crisis llegaron a sus capillas unos conciertos bajo el epígrafe *Música antigua*. Y motiva que el atardecer del sábado sea la cita mensual que tienen los amantes de dicho género, así como el enriquecimiento espiritual de tantos cofrades, quienes allí acuden para sus devociones.

Deliciosa velada la que transcurriese con The New Hyperion, un trío de *corni di bassetto* cuyos miembros se han formado en La Haya con uno de los mayores especialistas en el clarinete antiguo:

Hoeprich. A priori, esta formación deparaba al público el aliciente visual de tres inestimables piezas de museo fabricadas hoy según los modelos dieciochescos que había en la corte de Viena.

Su concierto fue una hermosa recreación del clasicismo, fundamentado en timbres claros, dinámicas sutiles y un fraseo donde la musicalidad era síntesis de elegancia y brío. Reflejo de estas cualidades, el *Divertimento tercero KV 439b* de Mozart, que ocupaba la segunda parte: Adagio de arpeggios refinadísimos en *mezzopiano* y silencios con profunda

expresividad así como un Minueto-trío cuya ocurrencia central fue la antesala de pinceladas populares que condujeron a un Rondó-allegro assai de evocaciones oníricas. Aun escueta, la obra de Stadler se interpretó con una eficacia deslumbrante, barruntada ya desde las primeras notas de una Marcia di camelo que llegó al oyente en sonoridades más robustas, las propias de una música a medio camino del folclore y la academia; realzando su mérito en el estadio de esa transición.

El resto del programa contuvo gracia camerística,

más presente en los aires lentos, que sonaban pulcros y con un *fiato* óptimo, tal como sucediera en el Adagio del *Primer Divertimento* mozartiano, uno de los fragmentos mágicos de la noche. No terminó de definirse el carácter del aria *Al desio di chi t'adora* (Susana/*Las bodas de Fígaro*): frases que por su articulación fuera de contexto dificultaban la uniformidad en el conjunto. Y concluimos refiriendo la presencia excesiva de la insuflación en el corno grave, que empañó algún pasaje.

Marco Antonio Molín Ruiz

Texto e interpretación

DE LA OBSESIÓN POR FIRMAR

Teatro Villamarta. 19-I-2007. Guerrero, **El huésped del sevillano.** Enrique Ferrer, Cristina Obregón, Alberto Aliaga, Carmen Márquez, Luis Cansino, Javier Ibarz, Manuel. Coro del Teatro Villamarta. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director musical: **Miquel Ortega.** Director de escena: **Gustavo Tambascio.** Coreografía: Yolanda Granado. Figurines: Gabriela Salaverri. Escenografía: Juan Pedro Gaspar. Nueva producción del Teatro Villamarta.

JEREZ Con aplausitos corteses, tibios y desganados, como de mero trámite, se recibía la más reciente propuesta lírica del Teatro Villamarta, revisión de uno de los clásicos más recordados y recordables del maestro Guerrero. Una revisión que, a decir verdad, pareció no agrandar ni convencer por entero a nadie o casi nadie; ni siquiera —y ello es ya más grave— a algunos de los cantantes convocados, que exhibieron una atonía y falta de pulso, un despasionamiento y una carencia de empuje y musicalidad de calado.

La obsesión por “firmar”, por apartarse de lo convencional y salirse de madre, persigue a muchos directores de escena. Lejos de mí la manía del purismo: no

defiendo yo que lo de trufar de morcillas un texto original esté mal en sí —por más que pueda interpretarse como una cierta falta de respeto hacia éste—; es sólo que éstas han de cifrar su objetivo en mejorar aquél, y no en un caprichoso enmendarle la plana porque sí y por las buenas, podándolo o alargándolo innecesariamente. Gustavo Tambascio, que tanto ingenio y tan buen sentido ha demostrado en otros trabajos, se limita aquí a coser un par de retales al comienzo de cada acto cuya única virtud puede que sea la de su brevedad y que —al firmante así se lo parece— ni cumplen el requisito de ser del mismo paño ni vienen a tapar las virtuales vergüenzas del original.

Musicalmente, la repre-



Cristina Obregón

sentación discurrió dentro de un tono medio que no pasó de discretito. Enrique Ferrer fue un Juan Luis casi enteramente olvidable, no brindando sino fugaces destellos de la gran clase que a buen

seguro habrá de atesorar; cumplidoras, mas sin excelsitudes, estuvieron la Raquel de Cristina Obregón y Carmen Márquez como Constancia; y gris, por último, el Don Diego de Luis Cansino, casi tanto como la propia dirección musical de un Miquel Ortega solvente pero sin brillo. El coro titular del Villamarta estuvo guadianesco: unas veces, empastado y afinado, efervescente y musical; otras, agarrado y nervioso, sin el debido vuelo expresivo. Menos mal que en lo teatral el espectáculo funcionó aceptablemente, gracias a la vis cómica de Alberto Aliaga y a los buenos oficios de Paco Maestre, haciendo finalmente llevadera la velada.

Ignacio Sánchez Quirós

El enigma de lo inacabado

CALIDAD CHECA

Jerez. Teatro Villamarta. 3-II-2007. Offenbach, **Los cuentos de Hoffmann.** Robert Chafin, Marina Viskvorkina, Juri Sulzenko, Jana Stefackova, Milan Rudolecky. Coro y Orquesta del Teatro Nacional de Brno. Director musical: **Jan Stych.** Director de escena: **Jan Kacer.** Escenografía: Lubos Hurza. Vestuario: Jan Skalicky. Coreografía: Zdenek Prokes.

Cada vez que la Parca, importuna salteadora de caminos, se apresta a sorprender a un autor en plena briega, su *opus interruptus* se ve igualmente condenado a volverse pasto fácil de los ratones de biblioteca, de la conjetura y la filología. En efecto, al igual que sucede con el *Réquiem* de Mozart, el *Wozzeck* de Berg y tantas obras súbitamente condenadas a eternos puntos suspensivos, tampoco en los *Cuentos de Offenbach* se puede hablar de una versión única y más o menos unánimemente aceptada, sino de la edición que tal o cual discípulo, estudioso o musicólogo haya acertado a perge-

ñar de ella con los medios que le hubieren allegado el celo, el favor o la fortuna.

La que de esa suerte de testamento lírico offenbachiano se pudo disfrutar en Jerez fue la realizada a comienzos del pasado siglo por Choudens, la más habitualmente utilizada hoy en los coliseos operísticos del globo, no queda claro si en razón de su acierto o merced más bien a otras razones menos “honorables”. En cualquier caso, su coherencia y trabazón dramática se me antojan fuera de toda duda, por más que otros acercamientos posteriores puedan tal vez juzgarse más certeros o fundamenta-

dos, más exhaustivos o logrados.

De servirnos tan apetecible título se encargaban huestes corales y orquestales venidas del Teatro Nacional de Brno. Haciendo uso de una puesta en escena sin alardes, pero bonita, sencilla y eficaz, la acreditada compañía checa puso en pie una traducción de la página pulcra y bien perfilada, íntimamente trabada y de nortes claros. Al frente de una orquesta escuálida, pero de sonido equilibrado y limpiamente empastado, se hallaba el experimentado director checo Jan Stych, quien agarró el timón con firmeza y sentido del dra-

ma. Igualmente aseadito se demostró el elenco canoro convocado, presidido por el vigoroso Hoffmann del americano Robert Chafin y por la notable soprano ucraniana Marina Viskvorkina, plantada frente al “miura” de encarnar con versatilidad y mantenida solvencia canora a los cuatro principales roles femeninos de la obra; parejas profesionalidad y calidad técnica exhibieron asimismo, por último, el bajo Juri Sulzenko y la mezzo Jana Stefackova. Se trató, en suma, de una muy digna lectura del clásico de Offenbach.

Ignacio Sánchez Quirós

Sinfonías, conciertos, cantatas...

CAJÓN DE SASTRE

Palacio de la Ópera. 26-I-2007. Laura Alonso, Inés Moraleda, Agustín Prunell-Friend, Josep Miquel Ramón. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez.** Obras de Gaos y Britten. 1-II-2007. **David Geringas,** violonchelo. OSG. Director: **James Judd.** Obras de Ravel, Dutilleux y Debussy. 9-II-2007. **Antonio Meneses,** violonchelo. OSG. Director: **Paul Daniel.** Obras de Castro, Schumann y Nielsen. 11-II-2007. **Laia Masramon,** piano. Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia. Director: **James Judd.** Obras de Britten, Mozart y Dvorák.

LA CORUÑA Treinta días de actividad amplia y diversa; verdadero cajón de sastre. Además de los conciertos de la Sinfónica, uno de la Orquesta Joven, la actuación del Art Bohemia Trio, agrupación de altísimo nivel artístico que trajo la Sociedad Filarmónica, y la notable representación de *La ópera de cuatro perras*, de Kurt Weill, a cargo de la compañía que dirige Ricardo Iniesta. Y hubo más: en el flamante Teatro Colón, un concierto de Ute Lemper; y —curiosa coincidencia— representación de *Cabaret* en el Palacio de la Ópera. La Orquesta Joven es un milagro que se mantiene a lo largo del tiempo aunque cambien los instrumentistas. Son estudiantes, pero tocan como profesionales. Merced a su talento y también a los profesores de la Sinfónica que les enseñan y a las batutas que los dirigen. Obsérvese el programa que hicieron, propio de una orquesta profesional, con los *Interludios* del *Peter Grimes* de Britten y el *Concierto para piano n.º 21* de Mozart, donde destacó una *Octava* de Dvorák que dejó al público estupefacto.

Primer concierto de la OSG con dos estrenos importantes: la *Sinfonía n.º 1*, de Gaos, y la cantata de Britten, *El rescate de Penélope*, sobre la vuelta de Ulises a Ítaca. La partitura del compositor coruñés —rescatada del ostracismo a que la condenó su propio autor por el musicólogo Joam Trillo— es muy interesante aunque no alcance las excelencias de su célebre *Impresión nocturna*. La obra de Britten —estreno en España—, muy notable,

DAVID GERINGAS



como es habitual en el músico inglés. Suficientes —y aun más que suficientes— los cantantes y brillante la orquesta con un Víctor Pablo Pérez entregado en un programa de compromiso. Geringas hizo una soberbia versión del difícil concierto *Tout un monde lointain* de Dutilleux. Regaló una extraña y cautivadora obra para chelo solo, de Peteris Vasks, a la que aportó incluso su propia voz. Soberbia la Orquesta, que alcanzó otro gran momento con esa maravilla raveliana que es *Mi madre la oca*. No entusiasmó nuestro cuasi-paisano, el argentino Castro con su obra *Suite introspectiva*, que en una primera audición parece interesante. Meneses fue aclamado en el *Concierto* de Schumann. Y la *Inextinguible* —que se había escuchado siete años antes con poco éxito— desencadenó un verdadero clamor. La orquesta estuvo en uno de sus grandes momentos bajo la batuta inspirada de Daniel.

Julio Andrade Malde

Comprometidos con el futuro



Realia | Nos mueve un compromiso

En la construcción de casas con buena salud. En la atención y el servicio que tú necesitas. Un compromiso de futuro que se hace real con más de 20.000 viviendas entregadas, un patrimonio de más de 500.000 m² en alquiler y un gran crecimiento. **Realia, un grupo inmobiliario participado por FCC y Cajamadrid.**

REALIA
Business

902 33 45 33

www.realia.es

Regreso a la ópera italiana

CONTRASTES

Teatro Real. 15-II-2007. Mascagni, *Cavalleria rusticana*. Leoncavallo, *I pagliacci*. Violeta Urmana, Vincenzo La Scola, Viorica Cortez, Marco Di Felice, Dragana Jugovic, Vladimir Galouzine, María Bayo, Carlo Guelfi, Antonio Gandía, Ángel Ódena, David Rubiera. Director musical: **Jesús López Cobos**. Director de escena: **Giancarlo del Monaco**. Nueva Producción del Teatro Real.

MADRID Después de casi un año sin escuchar ópera italiana, el público del Real echaba de menos aplaudir entre aria y aria. Grandes voces, un director de escena de reconocido prestigio y dos títulos populares: la fórmula de la felicidad para un público sediento de lírica tras una larga travesía por el bárbaro desierto. Sin embargo, lo que se presumía como un paseo triunfal, se quedó en un éxito... ma non troppo. El resultado artístico fue, sin ningún género de duda, excepcional pero le faltó recorrer esa pequeña distancia que hay de lo bello a lo sublime.

Después de sus últimos trabajos en Madrid, se esperaba con inusitada expectación la nueva puesta en escena de Giancarlo del Monaco. Para *Cavalleria rusticana* inventó un paisaje completamente blanco con un vestuario completamente negro. La idea de fondo parece que pretendiera emular la sobriedad del pueblo siciliano. Cuando Mascagni compuso la ópera, entiendo que tenía más en mente el aspecto exótico y ancestral del espacio, del mismo modo que Bizet había inventado una Sevilla colorida en *Carmen* y Delibes una India ignota y decadente en *Lakmé*. En este sentido, el elemento folclórico de las canciones populares, la salida de la iglesia o la fiesta del vino quedaron un tanto descontextualizadas por un marco estático, los movimientos mecánicos y por una concepción del espacio abstracto.

Sorprendentemente, la puesta en escena de *Pagliacci* fue todo lo contrario: vestuario colorido, profusión de detalles, movimientos escénicos constantes y un gran sentido del humor. La escena final alcanzó una tensión dramática inusitada gracias a



María Bayo y Antonio Gandía en *I pagliacci* de Leoncavallo en el Teatro Real

la sapientísima combinación de lo cómico con la tragedia. Cabe destacar el interesantísimo trabajo escénico de los actores, la brillante caracterización a través del vestuario

y la constante alusión al metateatro haciendo salir constantemente a los payasos de la escena del carro-mato y mezclándolos con los espectadores dentro del mis-

mo escenario.

Si había un gran contraste entre las dos puestas en escena, lo mismo sucedió en el reparto, aunque de manera diferente: las dos *Prime donne* estuvieron soberbias frente a los dos primeros espadas, un poco más desdibujados. Mucho se esperaba de Violeta Urmana tras su brillante paso por el Ciclo de Lied en Madrid. Cantó una maravillosa Santuzza, haciendo gala de un timbre portentoso con unos maravillosos graves. Sin embargo, la gran *Prima donna* de la noche fue María Bayo. Después de las críticas recibidas en su último paso por el Real, ofreció un recital de potencia, frescura, gracia y seguridad en todos los sentidos. Cantó una Nedda como pocas veces se ha escuchado en Madrid.

Por su parte los *chicos* no estuvieron a la altura deseada. A pesar de tener una voz muy bien colocada, bella y espectacular en los graves, Vladimir Galouzine se encontró un poco justo en los agudos y no fue capaz de rematar lo que hubiera sido una brillante actuación en el *Vesti la giubba*. Vincenzo La Scola estuvo bastante discreto y se limitó a ser efectivo.

Federico Villalba

Concurso Internacional para Directores de Coro Mariele Ventre



IV edición

9-13 octubre 2007

Bolonia (Italia), Aula Absidale di Santa Lucia

Fecha límite para el envío de candidaturas 10.06.07

Convocatoria disponible en www.marieleventre.it

Director artístico Daniele Proni

Jurado Jacques Barbier (Francia), Laurent Gendre (Suiza), Carl Høgset (Noruega), Stojan Kuret (Italia), Fumiaki Kuriyama (Japón), Walter Marzilli (Italia), Theodora Pavlovitch (Bulgaria)

Informaciones

Fondazione Mariele Ventre

www.marieleventre.it

e-mail: concorso@marieleventre.it

Tel. ++39 51 304856 - Fax ++39 51 4294083



Ciclo de la ORCAM

PROGRESAR CON HAYDN

Madrid. Auditorio Nacional. 16-I-2007. **Gustavo Peña**, tenor; **María Antonia Rodríguez**, flauta; **Aurora López**, piano. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Martín y Soler, García Abril, Britten y Haydn. 25-I-2007. **Manuel Escalante**, piano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar**. Obras de Ginastera, Falcón y Haydn. 6-II-2007. **Joaquín Soriano**, piano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Libor Pesek**. Obras de Haydn, Liszt y Dvorák.

La redonda y breve obertura de *Una cosa rara* en versión fresca, cuidada y plena abrió el concierto, pasando —entre exultantes y reiteradas toses— a mal escucharse el esfuerzo desplegado de memoria por las dos solistas en el juego de colores y sugerencias, ante una orquesta respetuosa que teje el fondo con mayor empuje rítmico a medida que avanza el *Concierto de la Malvarrosa* para flauta y piano, de García Abril. Dio esto paso a una interpretación al borde de lo subyugante de *La balada de los héroes* de Benjamin Britten, desarrollada por la batuta con un sentido intachable, concluyendo con la *Sinfonía*

nº 49 “*La Passione*” de Haydn: en su primer tiempo lució especialmente la cuerda de la Orquesta de la Comunidad, sutil en fraseo y dinámicas. *Pampeana nº 3* de Ginastera se reprodujo con intención envolvente desde el comienzo, dando fuerza al primitivismo del danzante tiempo central, plasmando una versión muy apreciable de ese símil pastoral-argentino, que fue seguido del *Concierto para piano y orquesta* de Juan José Falcón. Muy englobado aquél en ésta, hacen un discurso de aparente oposición cuyo material es, sin embargo, común. El tema percudido en el piano da paso a un primer desarrollo para invertir

los cometidos entre solista y orquesta, trabajando el material en el piano para acceder a una variación a cargo de la madera, que el solista recoge y desarrolla “a solo”; cuerda en largas frases para volver a la estética de apertura de la obra, que soporta la orquesta hasta que se finaliza conjuntamente esa especie de coda. Bien Escalante y ovaciones para Falcón, que compartió con Encinar y la orquesta. Dio el maestro madrileño una acertada interpretación a la *Sinfonía nº 52* de Haydn, volviendo a destacar la ductilidad de la cuerda alta y el peso —un poquito excesivo en esta ocasión— de la cuerda grave. Buena prueba de lo acertado de la versión es

que el largo y reiterativo Andante no pesó en absoluto. Dinámicas claras y precisas las de Libor Pesek en la *Sinfonía nº 39* de Haydn. Progreso fenomenal de la orquesta a lo largo de las tres sinfonías del autor que se comentan. Joaquín Soriano mantiene su capacidad virtuosa y un sonido bello, claro y potente, con el que culminó, acompañado cuidadosamente por la batuta, una musical interpretación del *Totentanz* lisztiano. Pesek cerró el concierto con la *Sinfonía nº 7* de las de Dvorák, cantada, respirada, expresada con exquisitez y desarrollada con justeza.

José A. García y García

pluralsemble07
dirección Fabián Panisello

solistas internacionales

museo thyssen-bornemisza

> Domingo 11 de marzo / 12h

Guillermo Lavado, flauta
Karina Fischer, flauta
David Núñez, violín

Obras de Guarelló / Donoso / Nuñezáñez / Vila / Gandini / Solovera

> Martes 24 de abril / 12h

Marco Blaauw, trompeta

Obras de Barry / Scelsi / Saunders / Blaauw / Mundry / Berio

> Domingo 6 de mayo / 12h

Ema Alexeeva, violín
Dimitri Vassilakis, piano

Obras de De Pablo / Panisello / Berio / Messiaen / Rueda / Debussy

> Domingo 28 de octubre / 12h

Nicolas Miribel, violín

Obras de De Pablo / Tanada / Haddad / Camarero / Donatoni / Lachenmann / Sciarrino

> Domingo 25 de noviembre / 12h

Siegfried Steinkogler, guitarra

Obras de Henze / Marco / Hueber / Steinkogler / Fürst / Del Puerto / Turina

claves de acceso la música del siglo XX

círculo de bellas artes

> Miércoles 14 de marzo / 20h

Trío, Maurice Ravel
Exposición Luis de Pablo

> Miércoles 25 de abril / 20h

Música tradicional de África
Concierto para piano, György Ligeti
Misterios del Macabre, György Ligeti

Músicos Wagogo / Solistas Alberto Rosado / Pilar Jurado / Marco Blaauw / Director Fabián Panisello / Exposición Simha Arom / Polo Vallejo

> Miércoles 9 de mayo / 20h

L'Isle Joyeuse, Claude Debussy
Sonata para violín y piano, Claude Debussy
Solistas Dimitri Vassilakis / Ema Alexeeva
Exposición Luis de Pablo

> Miércoles 13 de junio / 20h

Piezas de Berg / Webern / Schönberg
Exposición José Luis Téllez

> Miércoles 26 de septiembre / 20h

Trío contrastes, Béla Bartók
Exposición Álvaro Guibert

> Miércoles 24 de octubre / 20h

Pierrot Lunaire op.21, Arnold Schönberg
Solista Salome Kammer / Director Fabián Panisello / Exposición Tomás Marco

> Miércoles 7 de noviembre / 20h

Concierto para clave y cinco instrumentos, Manuel de Falla
Concertino, Leoš Janáček
Director invitado Cesareo Costa
Exposición Juan Lucas

> Lunes 19 de noviembre / 20h

Derive I, Sonata, Pierre Boulez
Director Fabián Panisello
Exposición Tomás Marco

otros conciertos

institute for contemporary performance, mannes, nueva york

> Sábado 16 de junio

Doble Retrato. Obras de Camarero y Torres

> Domingo 17 de junio

Música Presente. Luis de Pablo
Obras de Rueda / Panisello / López López / Vallejo / Arias / De Pablo

festival internacional de música de alicante

> Viernes 21 de septiembre

Japón XXI
Obras de Hosokawa / Mochizuki / Kishino / Itoh / Takemitsu

c/Toledo 95 / 28005 Madrid / T. +34 91 365 99 82 / +34 639 00 71 99 / www.pluralsemble.com / plura@pluralsemble.com

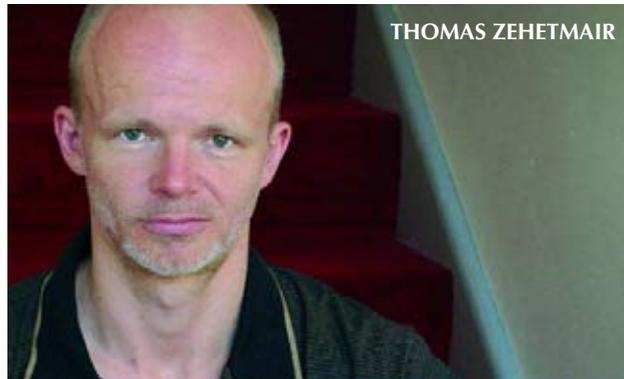
Temporada de la OCNE

SÓLIDO BRAHMS, LUMINOSO HAYDN

Madrid. Auditorio Nacional. 26-I-2007. Eliahu Inbal, director. Renaud y Gautier Capuçon, violín y violonchelo. Obras de Brahms. 4-II-2007. Director: Paul McCreesh. Haydn, *La Creación*. 10-II-2006. Thomas Zehetmair, violín. Director: Christopher Hogwood. Obras de Mendelssohn y Dvorák.

Siempre es garantía la presencia en el podio de la Nacional de Eliahu Inbal, director de suaves maneras y sólido criterio, cualidades que confirmó en una bien construida versión de la *Sinfonía n.º 1* de Brahms, que tuvo intensidad, emoción y amplitud romántica. A menor nivel, la *Obertura trágica*, de exposición algo deshilachada, y correcta la asistencia a los hermanos Capuçon, que evidenciaron sus reconocidas virtudes de ensamblaje, vigor estructural, claridad de ejecución y sobriedad de concepción en el *Doble Concierto* del mismo compositor.

Claridad hubo también,



THOMAS ZEHETMAIR

Priska Kettner

y a raudales, en la interpretación de *La Creación* de Haydn bajo el mando de Paul McCreesh, un experto en músicas del XVII y XVIII que suele recrear con sus conjuntos Gabrieli. Con un

gesto algo primario, escasamente sutil, acertó a marcar las líneas esenciales de la composición, que tuvo una ejecución briosa y bien acentuada y una sonoridad fresca e incisiva en los tim-

bres de la ONE y en las voces de su Coro, entusiasmados, aunque no en todo momento empastados.

Empaste que no apreciamos, en este caso en el conjunto sinfónico, durante el concierto dirigido por Hogwood. Su Mendelssohn, el de la *Hébridas* y la *Escocesa*, sonó áspero, extrañamente agresivo, poco cantabile, sin la limpieza, la transparencia y ese leve toque romántico que lo caracteriza. No reconocimos al buen músico intérprete de músicas barrocas y clásicas ni al entregado recientemente al repertorio del siglo XX.

Arturo Reverter

Estreno de la obra encargo a Casablanca

METROPIANISTAS

Madrid. Auditorio Nacional. 16-II-2007. Piotr Anderszewski, piano. Orquesta Nacional de España. Director: Josep Pons. Obras de Casablanca, Mozart y Brahms.

Por mucho que pasen los años, por mucho que cambien las cosas, la Orquesta Nacional sigue siendo fiel a los buenos principios: estrenos de compositores contemporáneos y apoyo a la música española. *Alter Klang* de Benet Casablanca es una obra de muy buenas cualidades: texturas sencillas, formas diáfanos y coherencia musical. Algunos momentos recordaban lejamente —el compositor me perdona— a estructuras rítmicas del primer Stravinski. Una magnífica obra que esperemos que perdure más allá del simbólico estreno.

Uno de los grandes alicientes del concierto consistía en escuchar al pianista polaco Piotr Anderszewski. Tras su paso por el Ciclo de Grandes Intérpretes, donde había causado muy buena impresión, tenía ante sí la



PIOTR ANDERSZEWSKI

Rafá Martín

ingrata tarea de enfrentarse con el azaroso *Concierto para piano n.º 24* de Mozart.

Anderszewski es un metropianista: bello, carismático, de elegante fraseo, sentimientos exacerbados y una delicadeza rayando en el amaneramiento. Si Chopin hubiera vivido en nuestro

tiempo, sus maneras no serían muy diferentes a las de este joven polaco. Su versión de Mozart se situaba claramente en la escuela interpretativa romántica: amplios contrastes, pedal generoso y *tempi* inestables. El resultado fue una versión delicada y bella.

Si la primera parte fue del compositor en parte y en parte del metropianista, la segunda mitad fue del todo para Josep Pons. El director titular, que había hecho un gran esfuerzo para sacar adelante el estreno de Benet Casablanca y una notable labor en el Mozart, ofreció una magnífica versión de la *Tercera* de Brahms. Fluidez y dinamismo fueron de la mano toda la obra, captando la atención del público en todo momento. Se echó de menos, no obstante, un poco más de fuego y pasión en determinados momentos.

La orquesta sigue en progresivo ascenso. La particular operación "renove" comienza a notarse y a pesar de algunos desajustes, los engranajes comienzan a moverse con fluidez y soltura.

Federico Villalba

OSRTVE

BATUTAS CON OFICIO

Madrid. Teatro Monumental. 12-I-2007. Karin Adam, violín. Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: **Walter Weller**. Obras de Wagner, Prokofiev y Martinu. 19-I-2007. **Asier Polo**, violonchelo. Director: **Christian Badea**. Obras de Soler, Elgar y Beethoven.



WALTER WELLER

SNS Group

La obertura de *Los maestros cantores* estuvo bien planteada en sus líneas generales por Walter Weller, con rutilancia y patina añeja a partes iguales, si bien en algún momento su caminar se tornara algo pesante. En el *Primer Concierto* de Prokofiev la parte solista corrió a cargo del violín de Karin Adam, de extraña pureza en la interpretación y muy dotada para expresar grandes líneas melódicas. Más en segundo plano cabe hablar, al referirse a ella, de virtuosismo y arrebató. Weller dirigió sin un gran refinamiento, y las codas de los movimientos extremos pudieron haber sido más delicadas, pero acompañó con solvencia, y durante el tercer tiempo —sin duda lo mejor—, multiplicó su celo. Después se programaba la *Cuarta Sinfonía* de Bohuslav Martinu, lo que a todas luces fue un acierto suyo. Y si hasta aquí la ORTVE, que había estado bien sin más, no merecía elogios superlativos, en Martinu se hizo acreedora de ellos, uniéndosele un Weller más despejado y cohesivo.

Juntos generaron instantes del más neto virtuosismo (sin ir más lejos, todo el segundo tiempo), y alcanzaron las cotas más altas en los momentos en los que la orquestación de Martinu potenciaba el factor rítmico o la tímbrica.

El concierto de Badea era uno de los más esperados de una temporada en la que, al menos yo, suelo aguardar con mayor avidez a los solistas que a los directores. Más o menos no defraudó, y supo ofrecer una obra como *Cristo en el monte de las tentaciones* (una escena del oratorio de Josep Soler *Jesús de Nazareth*) en toda adusta belleza, sin olvidar la amplitud e incandescencia de muchas frases. Tampoco fue mala elección la del *Concierto para violonchelo* de Elgar, una obra suya despojada de toda fanfarria y pompa circunstancial. Asier Polo derrochó en ella su habitual musicalidad, escanciándola con buen gusto y conveniente efusión. Su acompañamiento pecó en algún caso de mortecino.

J. Martín de Sagarmínaga

CONCURSO DE PIANO

Antón García Abril

Teruel 10, 11, 12 y 13 de mayo de 2007

Organización: **AMTE** (Asociación Madrileña de Teclados)

Patrocinadores: **GOBIERNO DE ARAGON**, **YAMAHA**, **juventud**, **Palencia**, **Castilla-La Mancha**, **Departamento de Cultura de Aragón**, **Departamento de Cultura de Teruel**, **Departamento de Cultura de Huesca**

INFORMACIÓN Y BASES: www.amte.info
Tfno.: 978 611 451

Programa doble de zarzuela

DE BURGOS A PARÍS

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 9-II-2007. Giménez, **El barbero de Sevilla.** Ruth Rosique, Marcos Moncloa, Miguel López Galindo, Milagros Martín, Charo Reina, Luis Perezagua, Enrique Ruiz del Portal, Jesús Ortega, Iván Nieto-Balboa. Vives, **Bohemios.** Albert Montserrat, Carmen González, Enrique Ruiz del Portal, Pedro Miguel Martínez, Javier Galán, Resu Morales, Karmelo Peña, Ana María Fernández, Begoña Álvarez. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Miguel Roa.** Director de escena: **Josep María Mestres.**

Programa doble con sendas nuevas producciones la que nos presenta el Teatro de la Zarzuela madrileño en el segundo programa de su temporada lírica 2006-2007. Tanto *El barbero de Sevilla* (1901), como *Bohemios* (1904), ambas en su día estrenadas con tres años de diferencia en el mismo teatro, en el de Jovellanos, como antiguamente solía decirse, hacía ya bastante tiempo que no habían vuelto a visitarlo. Por las fechas de creación de estas dos zarzuelas cómicas, como así son denominadas por sus autores, observamos pertenecen ya a esa etapa del género chico que sucede a la de su esplendor y que comienza a principios del siglo XX, periodo en que iniciará poco a poco su declive. Comienza a haber una auténtica ansia de renovación en todos los campos. El desastre del 98, el auge del modernismo y la general creencia de que el nuevo siglo debía hacer tabla rasa con todo lo anterior, trajo consigo un movimiento regeneracionista y de claras influencias europeas. Ante la debacle de Cuba y Filipinas, unos intentaron mantener una postura aislacionista, sobervalorando en demasía todo lo español y negándose a cualquier influjo foráneo. Por otro, una buena parte de los compositores recibió la nueva savia de las corrientes teatrales y musicales extranjeras, así como marcó la llegada de una nueva generación de compositores de la que Amadeo Vives formaría parte.

El sainete de costumbres madrileñas que constituye el motivo más cultivado va abandonando su preponderancia y los autores del género chico extienden



Jesús Alcántara

Escena de *El barbero de Sevilla* de Gerónimo Giménez en el Teatro de la Zarzuela

también su atención a otros ambientes, tal es el caso de estas dos obritas, una se queda dentro de nuestras fronteras —Madrid y Burgos—, la otra en ese ánimo de renovación quiere internacionalizarse y lleva su acción al París romántico de la bohemia. Ambas tienen vigente el motivo teatral, el teatro dentro del teatro, un juego que ya procede del barroco; la incertidumbre ante la presentación de una obra o las intrigas entre bastidores, o las dificultades de los artistas aderezadas con un enredo amoroso muy propio del sainete que en nuestro teatro lírico ya se venía cultivando. Echemos la vista atrás y nos encontramos con antecedentes como *El dúo de La Africana* (M. Fernández Caballero/M. Echeagaray) o *El estreno* (R. Chapí/Hnos. Álvarez Quintero).

El barbero de Sevilla, de claro título rossiniano, es en

realidad una parodia muy bien enriquecida por el ingenio de los libretistas, Perrín y Palacios, y una partitura de Giménez que manipula con excelencia y que parece bien conocer el repertorio italiano y el mundo operístico con las abundantes citas. No conviene ignorar que entre 1898 y 1900, las óperas más representadas en España son las de siempre: *Lucia de Lammermoor*, *Il trovatore*, *La favorita*, *Los hugonotes*, *El barbero de Sevilla*, *La Africana*, *Fausto*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Cavalleria rusticana*, *Lucrecia Borgia*. El público asistente se regocijó mucho en la representación, llevada con buen ritmo y gracia y una puesta escénica, en las dos obras, respetuosa con el contexto, aunque no faltas de simplicidad, del debutante Josep María Mestres. Tanto en lo vocal como en la actuación, el elenco estuvo acertado. Destacó Ruth Rosi-

que en la conocida polonesa, *Me llaman la primorosa* y con algo menos lucimiento en el canto Milagros Martín, pero con excelentes tablas, en otro de los mejores momentos de la obra, la romanza de La Roldan (nº 3). Lástima no se estuviera tan feliz en la exposición de *Bohemios*, pieza tan amada por el público y de mayor lirismo y riqueza musical. El libreto no tiene el garbo de la anterior obra representada, pero no es motivo para convertirla en algo insulso y decaído que se acentuó aún más en el último cuadro. El tenor Albert Montserrat, de voz nasal, pero con suficiente prestación, dio vida a Roberto y Carmen González (soprano), realizó su cometido como Cossette con buen gusto. Coro y Orquesta sostuvieron las obras con la experta dirección de Miguel Roa.

Manuel García Franco

Ciclo del CDMC

LA LIBERTAD DE LA JUVENTUD

Madrid. Auditorio del Museo Reina Sofía. 22-I-2007. Cuarteto Capuçon. Obras de Rihm, Dutilleux y Ravel.

El pasado día 22 de enero pudimos disfrutar en el Auditorio 400 del Reina Sofía de un concierto a recordar, de la mano de los hermanos Capuçon y de su cuarteto, completado por la violinista Aki Saulière y la viola Béatrice Muthélet. El auditorio presentó un lleno de casi absoluto, con un público que esperaba con interés la interpretación de estos dos hermanos. Renaud y Gautier Capuçon ya demostraron en el ciclo del pasado año su precisión y talento para la interpretación de la música contemporánea y lo han vuelto a hacer con un gran concierto. A pesar de su juventud, se han convertido en solistas reputados y demandados por las principales orquestas de todo el

mundo, de hecho en la misma semana intervinieron como solistas con la Orquesta Nacional, haciendo una magistral interpretación del *Doble Concierto* de Brahms. El repertorio interpretado en el CDMC permitió a los hermanos y sus compañeras del cuarteto demostrar que pueden enfrentarse tanto al repertorio más estrictamente contemporáneo como a lo que ya estaría entre los “clásicos”, como es la obra de Ravel. Un acertado cambio de orden de interpretación —cerraron con Ravel después de Rihm y Dutilleux— hizo que el público fuera entusiasmándose según avanzó el concierto. Para ir abriendo boca interpretaron la obra *Duomolog* de Wolfgang Rihm, compuesta

en el final de los años 80, en la que pudimos disfrutar de un verdadero duelo entre Renaud (violín) y Gautier (violonchelo). Su técnica depurada hizo que todos sintiéramos el crecimiento gradual de la tensión de la obra y que disfrutáramos de ella.

Anticipando los conciertos que la ONE va a dedicar a Henri Dutilleux, se incluyó en este concierto el cuarteto *Ainsi la nuit* (1973-76) del compositor francés. Obra dividida en siete movimientos, en los que vibramos a través de la música de este compositor, que ha demostrado cómo se puede ser “académico” y absolutamente moderno al mismo tiempo, sin necesidad de estridencias ni de renunciaciones

musicales. Para terminar, el *Cuarteto de cuerda en fa mayor* de Ravel, obra estrenada en 1904 y que se aleja cronológicamente del repertorio habitual del CDMC pero que sin lugar a dudas fue lo mejor de la noche. La capacidad melódica y expresiva de los cuatro miembros del cuarteto pudo aquí demostrarse en todo su esplendor y subyugaron al público con cada nota, sobre todo al demostrar ellos abiertamente su propio disfrute de la música. Todos agradecemos abiertamente su repetición, en los bises, del segundo movimiento, sin lugar a dudas el más virtuoso y de mayor lucimiento de los intérpretes.

Leticia Martín Ruiz

Rihm por el Cuarteto Minguet

A TAL SEÑOR, TAL HONOR

Madrid. Auditorio Nacional. 1-II-2005. Cuarteto Minguet. Rihm, *Cuartetos*.

En los tres primeros días de febrero el Cuarteto Minguet ofreció la integral de los *Cuartetos de cuerda* escritos hasta la fecha por el maestro alemán Wolfgang Rihm, una de las principales voces de la actual creación musical europea. En la primera jornada escuchamos los cinco primeros *Cuartetos*, escalonados en un lapso de 13 años (1970-1983), tiempo suficiente —y más para un compositor muy joven, como a la sazón era Rihm— para que se reflejara en ellos una marcada curva evolutiva. Así, frente a los dos primeros, prototípicos de lo que se cocía en Darmstadt en 1970, el *Cuarteto III (Im Innersten)*, de 1976, muestra mayor personalidad y se abre a momentos de expresividad trascendida, como a otros de intensidad casi “romántica”.



En el *Cuarteto IV*, terminado en 1981, escrito en tres movimientos y que termina en un Adagio, apreciamos a un Wolfgang Rihm que entronca con toda naturalidad cuartetística del siglo XX, obviamente representada por Bartók y Shostakovich. Y, frente a un cierto estira-

miento melódico, un cierto sentido lírico latente en estas dos últimas partituras, la del *Cuarteto V (Obne Titel)* propone otro tipo de escritura, en pos de un sonido-masa organizado como en densas nubes sometidas a cambiantes grados de tensión.

Este variado y fascinante abanico de “maneras”

encuentra siempre a unos traductores ideales en el Cuarteto Minguet, grupo que ha llevado a cabo un riguroso, exhaustivo y concienzudo trabajo con estas obras (trabajo que felizmente se ha recogido en CDs). Ulrich Isfort, Anette Reisinger, Irene Schwalb (¡sensacional violista!) y Matthias Diener dieron un curso de bien hacer música de cámara, con sonido redondo, pastoso; afinación impecable, expresividad rica... y alcanzando momentos interpretativos realmente memorables, como la calidad y calidez sonora que obtuvieron en un pasaje del *Cuarteto III*, un *pianissimo* al borde mismo del silencio, pero que, en los arcos del Cuarteto Minguet, resultó no sólo audible, sino intensísimo.

José Luis García del Busto

De Lavista a Boulez

VARIEDAD Y CALIDAD

Madrid. Auditorio del Museo Reina Sofía. 12-II-2007. Solistas y Coro de la ORCAM. Director: **Jordi Casas**. Obras de Lavista. 19-II-2007. Ensemble InterContemporain. Director: **François-Xavier Roth**. Obras de Hurel, Posadas y Boulez.

Muy distintos, pero muy interesantes ambos, han sido los dos últimos conciertos del CDMC celebrados antes del cierre de este número. El Coro y solistas de la Orquesta de la Comunidad de Madrid ofrecieron un programa dedicado monográficamente al compositor mexicano Mario Lavista, personalidad de la mayor relevancia en aquel país y en el contexto global de la América latina. El Coro, dirigido por su titular, Jordi Casas, abrió y cerró el concierto con movimientos de la amplia *Misa* escrita en 1994 por Lavista, obra en verdad personal y muy atractiva, de la que disfrutamos una versión magnífica, dominada por nuestro conjunto coral como si se tratara de repertorio cotidiano. Entre las dos intervenciones del Coro, tuvimos una variada muestra del repertorio camerístico de Mario Lavista, con el osado *Cuarteto n.º 2* (apoteosis de sonidos armónicos), el *Responsorio* para fagot y percusiones (compuesto en homenaje póstumo a Rodolfo Halffter), las *Danzas* para quinteto de viento y la deli-



FRANÇOIS-XAVIER ROTH

Gregoire Pont

cada *Marsias*, para oboe y copas de cristal. Dentro de la general solvencia, destacamos las prestaciones solistas de Francisco Mas (fagot) y Ana María Ruiz (oboe).

Si en diciembre admiramos al Ensemble Modern, unas semanas después ocupó el escenario del Auditorio

del Museo Reina Sofía el Ensemble InterContemporain, lo que significa haber tenido en el CDMC a dos de los mejores conjuntos que sirven hoy en el mundo a la música contemporánea. El Ensemble francés fue dirigido, con más vigor y precisión que sutileza, por Fran-

çois-Xavier Roth. Interpretaron dos obras del ámbito parisino —de Hurel y Boulez— más el estreno en España de *Cripsis*, espléndida partitura de Alberto Posadas que pudimos conocer después de haber sido interpretada en Canadá —donde se estrenó—, Francia y Suiza. La página transmite una sensación de redondez que revela la buena mano de Posadas para el control formal de sus composiciones; por lo demás, el atractivo sonoro de cada momento obliga a un seguimiento en tensión de todo el discurso. Tensión, fuerza, intensidad... son conceptos que pululan siempre por la música del talentoso compositor vallisoletano. También era estreno en España la *Dérive 2* de Pierre Boulez, anchurosa *derivación* de materiales previos que supone el mejor testimonio del actual momento creativo del maestro francés. El concierto fue aclamado con fuerza por un público entregado y que, una vez más, llenó el Auditorio 400.

José Luis García del Busto

Ibermúsica

EL ORO PERDIDO

Madrid. Auditorio Nacional. 8-II-2007. Solistas y Orquesta de la Norsker Opera. Director: **Olaf Henzold**. Wagner, *El oro del Rin* (versión de concierto).

No es óptima idea ofrecer esta pieza en forma de concierto. Sus mejores momentos son sinfónicos: preludeo, interludios, apoteosis. En el resto hay escaso canto y mucha literatura, poco económica y farragosa. Con una función que respete lo que tiene de cómic y comedia de magia, cuela bien. Sin estos adornos, pesa.

La versión fue digna y modesta. Henzold condujo con sapiencia y brío a una orquesta de buenos timbres, aunque desequilibrada en favor de una robusta sección de cobres. Las voces contribuyeron al decoro general, con desniveles. Randi Stene dio a Fricka toda la malévola autoridad y el acerado sonido que le conviene. Anne Gjevang bordó con densa

caverna y carácter visionario la fugaz aparición de Erda. Fafner sonó imponente en la voz de Magne Fremmerlid, a quien algunos habríamos preferido en el papel de Wotan, protagonista del episodio. Para éste fue dispuesto Trond Halstein Moe, una voz de barítono lírico de medios escasos en el centro y el grave para medirse con el tronante dios. Buenos

momentos (la maldición del anillo, sobre todo) tuvo el Alberico de John Wegner, que suele cantar a Wotan en otros repartos. El resto, más bien módico.

En plan de crónica y cotilla, anótese que buena parte del público se fue marchando, fluido como el Rin, a partir de la mitad del concierto.

Blas Matamoro

ARTE SACRO



XVII Festival

MADRID

ALCALÁ DE HENARES

CHINCHÓN

GETAFE

MÓSTOLES

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

TORREMOCHA DEL JARAMA

PATROCINAN:



telemadrid



ABC
EL VALOR DE LA PALABRA



COPE

DEL 5 AL 24 DE MARZO DE 2007

Keenlyside, Lemper

TODOS LOS MUNDOS

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 22-I-2007. XIII Ciclo de Lied. Simon Keenlyside, barítono, Julius Drake, piano. Obras de Brahms, Rimski-Korsakov, Strauss, Poulenc, Debussy y Ravel. Teatro Real. 27-I-2007. Angels over Berlin. Ute Lemper, voz. Conjunto instrumental. Obras de Schulze, Hollaender, Weill, Eisler, Lemper, Kander y anónimos yiddish.

Una voz poderosa, timbrada, expansiva y dominante favorece a un intérprete de ópera y plantea desafíos al de cámara. Es el caso de Keenlyside, que ha sabido recoger velas al subirse a la plataforma de concierto, para amoldar sus generosos medios al repertorio de la intimidad cancioneril. Lo mejor de su programa fueron los autores rusos, a los que sirvió con un patetismo convencido, mezclado de sensualidad oriental y de ironía sarcástica. Antes, un Brahms normalmente denso y dramático alternó con el festivo de la *Serenata*, título homónimo en Strauss, que obligó al solista a mostrar su dominio de la media voz, el apianado y aun de calculados y bien coloreados falsetes. En *Cecilia* expandió sus medios con holgura y propiedad, allí donde el músico orilla la escena. Los franceses fueron servidos con autoridad en la dicción, especialmente Poulenc, acolchado por importantes textos poéticos (Éluard, Apollinaire). Debussy también fue muy bien dicho, sin pretender atmósferas lejanas de su timbre viril y vibrante. El Quijote de Ravel alcanzó

a convertirse en personaje. De propina, unos Schubert comprobaron la ductilidad de Keenlyside, tanto en alemán como en el italiano de Metastasio (*Gl'incanto degli occhi*). La fuerte presencia sonora del barítono inglés y la variedad del menú también planteaban una prueba al pianista, que Drake superó con entrega y medios apropiados. Abrazó la voz protagonista con una sonoridad rica y decidida, creando en Poulenc y Debussy el clima sugestivo del caso, un comentario sin palabras a las palabras del canto.

Sobre la compleja cañería que Calixto Bieito hizo montar para *Wozzeck* — que fue objeto de algunas ironías por parte de la solista, que se imaginó prisionera en un decorado de *Metrópolis* de Fritz Lang— Ute Lemper montó su espectáculo: folclore yiddish, canciones de cabaret y comedias musicales, en torno al Berlín que viene desde la posguerra de 1918 hasta el hoy sin muro de la vergüenza. En rigor, el espectáculo fue ella. Su dominio vocal, que le permite hundirse en la tiniebla cavernosa del grave y ascender al agudo de cristal en



vocalizaciones de jazz, ahilar la voz y abrirla hasta el grito, se unió a su desplazamiento corporal, poniéndose y quitándose un abrigo negro para deambular rítmicamente con un vestido que ocultaba y exhibía sus impecables pantorrillas y sus hombros descarnados y, valga la comparación, expresionistas. Tanto en las estrofas de intención política de Brecht —*Canción de los cañones*,

Surabaya Johnny, *Canción de Bilbao*, *Canción de Salomón*, *Moritat*— como en los popurrís de operetas americanas y la inevitable evocación de Marlene Dietrich en *Lola* y *Mercado negro* con música de Hollaender, Lemper, valiéndose de un somero juego de luces, reconstruyó el cabaret berlinés de entreguerras. Oportunas glosas habladas dieron contexto, entre patético y humorístico, a las obras seleccionadas. La diva, estremecida, soñadora, hiriente o nostálgica, se expidió en alemán, yiddish e inglés, siempre con un deje de oportuna dureza gutural, propio de la capital prusiana. Un piano, un contrabajo y una guitarra, entre obedientes a la voz y contrapunteando en cantos con ella, acolcharon la eléctrica presencia de Ute, que no sólo sabe rehacer la herencia de sus antecesoras, de Claire Waldorff a Edith Piaf, sino aumentar su sonoridad y traerlas a nuestros días y nuestras noches, como un ínsula flotante en el tiempo, armonía insistente sobre fondos de batallas y ruinas: el siglo pasado.

Blas Matamoro

Liceo de Cámara

MODERNIDAD DE AYER Y HOY

Madrid. Auditorio Nacional. 6, 8-II-2007. Cuarteto Alban Berg. Obras de Haydn, Rihm, Schoenberg y Beethoven.

Los dos programas del Cuarteto Alban Berg resumían la actitud que el grupo ha mantenido a lo largo de su ya extensa carrera: la base clásica de Haydn, el estímulo a las nuevas creaciones, la Escuela de Viena como cimiento de toda la música de avanzada del siglo XX y, naturalmente, Beethoven. De los dos cuartetos de

Haydn programados, resultó mejor perfilado el *Op. 33, n.º 3*, porque la tendencia del violín de Pichler a una sonoridad chirriante comprometió el *Op. 20, n.º 4. Grave*, la pieza escrita por Rihm en memoria de Thomas Kakuška, disfrutó una recreación difícilmente igualable que extrajo casi todas las posibilidades expresivas de esta

música. Por su parte, el ciertamente árido *Tercer Cuarteto* de Schoenberg recibió una lectura prodigiosa, repleta de matices y contrastes. El Alban Berg siempre ha proyectado el último Beethoven cuartetístico hacia el futuro, lo que desde luego está implícito en páginas como el *Op. 130* con su final primitivo, la *Gran fuga*, luego edi-

tada separadamente como *Op. 133*. La monumental obra tuvo una interpretación fabulosa, en especial en la asombrosa *Gran fuga*, pocas veces —si es que alguna— escuchada con semejante fuerza. Del *Op. 135* destacó una refinada y emocionada versión del tiempo lento.

Enrique Martínez Miura

XIII Ciclo de Música Contemporánea

BAJO INFLUENCIA AMERICANA

Teatro Cánovas. 1 y 2-II-2007. **María José Montiel**, mezzosoprano; **Fernando Turina**, piano. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: **José de Eusebio**. Obras de Prieto, R. y E. Halffter, García Abril, Montsalvatge, De la Cruz, Marco, Cruz de Castro, Liñán y Lutoslawski.

MÁLAGA En el último acto del XIII Ciclo de Música Contemporánea de Málaga ha actuado la Orquesta Filarmónica de esta ciudad como viene siendo habitual en el concierto de clausura, dado que es la organizadora de este acontecimiento musical que está dedicado en cada edición a un compositor vivo ya consagrado en la composición española. Claudio Prieto ha sido el protagonista de esta edición con dieciséis obras que han dejado una equilibrada visión de la creación de este autor y que ha sido culminada con la programación de su *Fantasia ibérica*

y el popular *Fandango. Recreación libre del Fandango de Soler*, ambas para orquesta, que confirman la profesionalidad de José de Eusebio, director de sólida formación e indiscutible personalidad. El *Concierto para orquesta* de Lutoslawski, provocó las mejores cualidades de los músicos que siempre se sintieron estimulados por su temperamento.

Esta velada sinfónica se inició con el estreno de la obra encargo de la Junta de Andalucía, *Labor*, del madrileño de ascendencia granadina Rafael Liñán (1960). Las sombras de Adams y Reich se deslizan zigza-

gueantes por el discurso de sus pentagramas en una clara identificación con ciertos parámetros sistemáticos que reducen y sintetizan el número de ideas y conceptos musicales, llevando su audición a un alejamiento de la complejidad de las vanguardias que se han ido sucediendo desde el serialismo. Su estreno ha supuesto uno de los momentos más interesantes de este ciclo de música contemporánea.

El día anterior la mezzosoprano María José Montiel hizo un amplio recorrido por obras de ocho autores españoles destacando su interpretación de *Al alto*

espio de Prieto sobre un texto de Antonio Machado, *lied* hispano de música densa e intenso dramatismo, en el que el piano tiene importancia capital como sería fue la ejecutoria de Fernando Turina, maestro de ese difícil arte de hacer que suenen las palabras y que hablen los sonidos. La música que Prieto ha puesto al poema *Caminos* de Antonio Rodríguez Llanillo cerró un recital en el que la cantante demostró por qué es una de las mejores intérpretes de música contemporánea que hay en España.

José Antonio Cantón

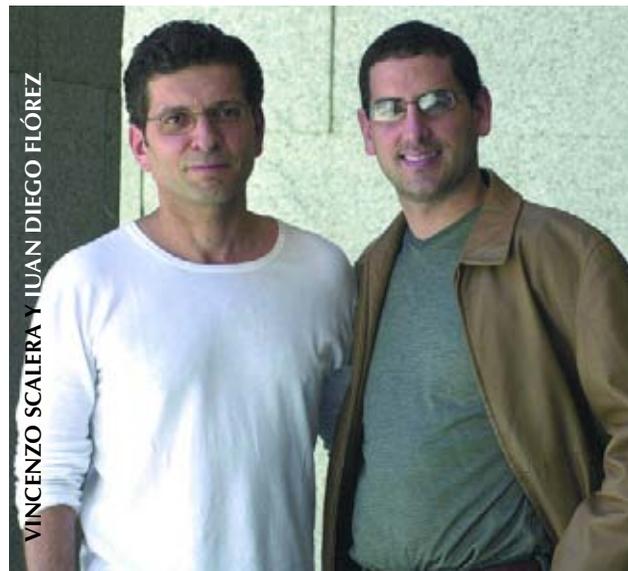
Lección de *bel canto*

NOCHE DE GLORIA

Málaga. Teatro Municipal Miguel de Cervantes. 8-II-2007. **Juan Diego Flórez**, tenor; **Vincenzo Scalera**, piano. Obras de Mozart, Gluck, Rossini, Verdi, Ayarza de Morales y Donizetti.

El tenor peruano Juan Diego Flórez se sitúa en la cima de los tenores de su generación y es un referente comparativo con los grandes cantantes del pasado con el purismo de su *bel canto*, ese difícil estilo en el que se busca y se destaca la belleza del sonido, y que Flórez sabe mantener en todas las gradaciones dinámicas dentro de la tesitura de su voz, con un timbre uniforme, realizado por el cuidado del *legato* que en él viene favorecido por la agilidad y maestría en el control de su diafragma que en ningún momento da la sensación de que dependa de un acto respiratorio.

Entrando ya en su actuación, hay que destacar el hecho de iniciar el recital con dos conocidas arias de Mozart -*Dies bildnis* e *Il mio tesoro* de las óperas *Die Zauberflöte* y *Don Giovanni*, res-



pectivamente, en un claro deseo de reafirmar la previa preparación de la voz, dada la perfección de su interpretación. Con *J'ai perdu mon Euridice* y *L'espoir renaît* del *Orfeo ed Euridice* de Gluck,

Flórez manifestó todo su lirismo lleno de una enorme carga dramática, sumiendo al público en un expectante silencio en el que se percibía una densa fascinación colectiva. El delirio llegó con el

aria del duque de Norfolk *Deh!, troncate i ceppi suoi* perteneciente a la ópera *Elisabetta regina d'Inghilterra* de Rossini, en la que este portentoso tenor manifestó la riqueza de su *vibrato*, extraordinario en su ajustada agitación y preciso en su afinación, desarrollando la enorme belleza que le permitía el sentido melódico del acompañamiento del maestro Scalera. La extensa segunda parte del recital, cargada de bisés, llevó la velada a terrenos más populares, destacando *Hasta la guitarra llora* de la peruana Rosa Mercedes Ayarza de Morales, un tondero peruano en la que Juan Diego Flórez brilló con tal dominio que trascendió la popularidad de este género. Concluyendo, una noche gloriosa en la historia del cervantino teatro malagueño.

José Antonio Cantón

Ciclo Grandes Conciertos

HABÍA MEJORES EXPECTATIVAS

Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas. 22-I-2007. Alexandre da Costa, violín. Real Orquesta Filarmónica. Director: Matthias Bamert. Obras de Mozart, Beethoven y Dvorák.

MURCIA La cuarta cita del Ciclo Grandes Conciertos del auditorio murciano en la presente temporada ha supuesto en primer lugar una cierta frustración al no poderse contar con la presencia anunciada del maestro norteamericano Leonard Slatkin, por un imponderable de último momento, lo que hacía bajar los enteros en las expectativas de los aficionados. Su sustitución por el director suizo Matthias Bamert daba cierta garantía y seriedad en la actuación de la

RPO que se presentaba en Murcia con un programa tradicional de gran popularidad.

Es así como se abría la velada sinfónica con la obertura de *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart con una lectura muy convencional, algo plana de acentos y articulación, discurriendo por un sendero de manida obviedad.

El *Concierto para violín y orquesta en re mayor op. 61* de Ludwig van Beethoven supuso un excesivo referente estético para la juventud

del canadiense Alexandre da Costa que no supo llevar su extraordinario instrumento —el Stradivarius *Dubois* de 1667— a las potenciales excelencias de esta genial obra, dejando la sensación de estar aún con ella en un proceso de maduración al que le queda un gran trecho. Ni siquiera la hermosa simplicidad del tema único en sol del *Larghetto* central sirvió para que este violinista sacara mejor expresión, que quedó diluida en la serenidad de su belleza. Bamert y

la orquesta terminaron contagiándose incluso en el ritmo saltarín del *Allegro* final.

El concierto parecía adquirir otra dinámica en la *Sinfonía n.º 9, en mi menor "Del Nuevo Mundo"* de Antonín Dvorák. La orquesta empezó a dejar oír sus recursos, que son muchos, pero nunca sin dejar de dar la impresión de estar más ante un ensayo general que ante un concierto propiamente dicho.

José Antonio Cantón

Fría y discreta propuesta escénica de Jonathan Miller

LA TRAVIATA DE JUAN PONS

Teatro Campoamor. 27-I-2007. Verdi, *La traviata*. Cinzia Forte, Ismael Jordi, Juan Pons, María José Suárez. Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo. Coro de la Ópera de Oviedo. Director musical: Corrado Rovaris. Director de escena: Jonathan Miller. Escenografía: Bernard Culshaw.

OVIEDO Concluyó la LIX temporada de Ópera de Oviedo con *La traviata* de Verdi en una producción de Jonathan Miller para la English National Opera. La producción fue modesta en lo material, bastante fea estéticamente, y discreta en sus propuestas sobre la escena, bastante lógicas y previsibles, que rodearon a la obra de una cierta frialdad que pareció extenderse por los demás aspectos de la producción. Fue el caso de la dirección musical de Corrado Rovaris, excelente y muy cuidada desde el punto de vista técnico, pero demasiado fría en el fondo. Estuvo rígido con los *tempi* y los fraseos, sin hacer concesiones a las características líricas de los cantantes, más preocupados por seguir al director y asumir la dificultad de sus roles que de hacerlos creíbles. La versión musical no levantó pasiones, al igual que la relación de los dos protagonistas, demasiado fría. Pero no conviene cen-



Juan Pons y Cinzia Forte en *La traviata* de Verdi en Oviedo

trarse demasiado en lo negativo, porque también hubo aspectos destacables. El Coro de la Ópera estuvo soberbio, en una versión del conjunto reforzada en los tenores, que hizo las delicias del público en cada intervención. Del trío de protagonistas sobresalió el barítono menorquín Juan Pons. Reconoció estar mal de salud durante su estancia en Oviedo, y aun así fue el verdadero triunfador de la velada, dotando de veracidad dramática a un Giorgio Germont que con esta ya ha reconocido haber interpretado 171 veces. Fue

el más aplaudido con diferecia. Cinzia Forte fue la sorpresa positiva de la noche. La italiana es una estupenda cantante, y si no supo hacer grande el papel es porque le venía muy justo a sus cualidades, más ligeras que dramáticas. En el aria del primer acto —*Sempre libera*— mostró buenos recursos para superar problemas de coloratura extremos, eso sí, se echaron en falta unas mayores cualidades dramáticas, algo exageradas de *vibrato* y con pocos recursos expresivos. No fue así, y la emoción se transformó en

una más que correcta versión de Violetta, que no es poco. Ismael Jordi fue Alfredo. Vocalmente el papel le vino grande, en volumen y en seguridad técnica. Es seguro que el tenor jerezano no dio todo lo que podía y sabía, puede que algo fatigado por los ensayos, pero también está claro que se encuentra al principio de una gran carrera como intérprete, que debería seguir con paso firme pero con inteligencia, quizás en un repertorio más adecuado a sus cualidades ligeras. José Luis Sola fue un Gastón de lujo, en un papel que le vino pequeño para su alta calidad. María José Suárez, desparapante en su caracterización de Flora. Magníficos también el resto de secundarios: Enrique Sánchez Ramos como Doupol, Juan Manuel Muruaga como d'Obigny, Ernesto Morillo como el Dottore Grenvil, Marta Ubieta como Annina y David Castañón como Giuseppe.

Aurelio M. Seco

Real Filharmonía de Galicia

RECUPERACIONES Y OLVIDOS

Auditorio de Galicia. 25-I-2007. Real Filharmonía de Galicia. **Pieter Wispelwey**, violonchelo. Director: **Juanjo Mena**. Obras de Beethoven, Saint-Saëns y Haydn. 8-II-2007. **James Dahlgren**, violín. Director: **Aldo Ceccato**. Obras de Mozart, Mendelssohn, Respighi y Prokofiev.



Rafael Martín

SANTIAGO Juanjo Mena nos sorprendió con la *Música para un ballet caballeresco*, obra encargada por un presuntuoso Conde Waldstein a su protegido Beethoven, que contaba entonces 21 años y de cuya autoría se apropió. Una curiosidad que se agradece conocer, pero de la que no pueden decirse grandes cosas. El soberbio chelista Wispelwey ofreció una arrolladora versión del *Concierto n.º 1* de Saint-Saëns, salvando con maestría y entrega las abundantes dificultades de su parte, mientras era seguido respetuosamente por la orquesta, con cuyo concierto no parecía entenderse más que con el director. Una correcta interpretación de la *Sinfonía n.º 44 "Fúnebre"* de Haydn cerró el programa, en el que tanto Mena como Wispelwey dieron muestras de su versatilidad, particularmente este último, que ofreció como bonus un Bach limpio de tintes decimonónicos, del que el chelista holandés es uno de los grandes intérpretes actuales.

Un concierto integrado por obras que iban de los comienzos del clasicismo, pasando por respetuosos seguidores y más o menos ingeniosos recreadores, fue el dirigido por Aldo Ceccato. Comenzó con la *Sinfonía n.º 1* de Mozart y dio la sensa-

ción de hacerlo para burlarse de la *Sinfonía "Clásica"* de Prokofiev, que cerraba el programa, pues dirigiéndose al público la calificó de "tomadura de pelo". No estuvo Ceccato muy acertado en sus manifestaciones orales sobre estas obras, pues también dijo que Mozart había compuesto la suya a los doce años, cuando en realidad lo hizo a los nueve recién cumplidos. Tampoco sus manifestaciones musicales en ambas fueron gran cosa, ausentes de refinamiento y limpieza de ejecución. En cambio, pudimos escuchar una excelente versión del *Concierto para violín op. 64* de Mendelssohn a cargo de James Dahlgren, el concertino de la Real Filharmonía. La verdad es que su lectura fue muy correcta, el acompañamiento de Ceccato atentísimo con una gran respuesta de la orquesta y el solista se envolvió magníficamente en las cadencias. Entre esta obra y la de Prokofiev, el director italiano ofreció la Suite *Gli uccelli*, de su compatriota Respighi, obrita que pudo tener su sentido en la época en que se compuso, pero que hoy en día, con el potentísimo resurgir de la música barroca, resulta un tanto ridícula.

José Luis Fernández

El Coro Barroco de Andalucía sorprende

GRAN PURCELL SIN ESCENA

Teatro de la Maestranza. 20 y 21-I-2007. Raquel Andueza, María Eugenia Boix, Pau Bordas, Damien Guillon, Mariví Blasco, Lluís Vilamajó. Coro Barroco de Andalucía. Orquesta Barroca de Sevilla. Directora: **Monica Huggett**. Purcell, *Dido y Eneas*, *Fragmentos de The Fairy Queen*.



Guillermo Menéndez

Raquel Andueza y Pau Bordas en *Dido y Eneas* de Purcell

SEVILLA No cuida el Maestranza todo lo que debiera el repertorio barroco, sobre todo, si tenemos en cuenta que la ciudad es uno de los centros de la música antigua española y la Orquesta Barroca de Sevilla uno de los conjuntos más brillantes de todo el panorama nacional. Así que nos tuvimos que conformar con una versión de concierto de este *Dido y Eneas* que vino marcado por el milimétrico conocimiento que de la obra tiene Monica Huggett, principal directora invitada de la OBS.

Huggett, que dirigió desde el primer violín con su heterodoxa pasión habitual, renunció por razones musicológicas a los contrabajos, lo que afectó, menos de lo que muchos pensábamos en cualquier caso, al sonido de una orquesta que mostró el momento dulce en que se encuentra (antes de Navidad había ofrecido una interpretación prodigiosa de la *Misa en si menor* de Bach) con un fraseo delicadísimo, un equilibrio, una claridad, un empaque y una vitalidad extraordinarios. La gran sorpresa llegó por parte del jovencísimo Coro Barroco de Andalucía, que dirige Lluís Vilamajó y que, por precisión, transparencia, color y teatralidad, bordó su parte, en absoluto

fácil para un grupo que en su corta vida había afrontado casi de forma exclusiva la música religiosa.

Raquel Andueza nunca había interpretado el papel de Dido, pero dejó de la reina cartaginesa una imagen formidable por la claridad de su emisión, la personalidad de su inconfundible timbre y la penetración psicológica con que cantó el lamento final. María Eugenia Boix es una jovencísima soprano oscense que hizo su debut en las tablas con una Belinda en la que mostró un timbre bellísimo, exquisita sensibilidad y una notable delicadeza expresiva, aunque se le nota que aún está en período de formación y tiene que lograr afianzar la, aún inestable, línea de canto. De magnífica pasta el barítono Pau Bordas como Eneas (y muy divertido como Poeta borracho en *La reina de las badas*), con una flexibilidad en el fraseo y un uso de los reguladores muy notables. El contrateno Damien Guillon fue una Hechicera y un Espíritu impecable técnicamente, pero algo menos histriónico de lo esperado. Estupenda Mariví Blasco en sus breves intervenciones y excepcional Vilamajó en su aria del marinero. Gran éxito de público.

Pablo J. Vayón

Guleghina se impone en el papel titular

DOBLE LECTURA DE *TOSCA*

Sevilla. Teatro de la Maestranza. 9 y 15-II-2007. Puccini, *Tosca*. Maria Guleghina/Elisabete Matos, Sergei Larin/Misha Didyk, Jacek Strauch/Albert Dohmen, Miguel Ángel Zapater, Emilio Sánchez, Matteo Peirone, Fernando Latorre. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza. Escolanía de Los Palacios. Director musical: **Bruno Aprea**. Director de escena: **Luca Ronconi**.

Sin precedentes en la historia de este Teatro, de *Tosca* se han programado ocho funciones cuyas entradas se agotaron de inmediato. El éxito de ventas se explica por lo atractivo del drama pucciniano y por sus dos excelentes repartos, a pesar de que Renato Bruson (Scarpia) se cayera del cartel pocos días antes del estreno. En el primer reparto la estrella indiscutible era Maria Guleghina, conocida y admirada por el público sevillano que la vio en la *Norma* del 2000. Entonces tuvo la oportunidad de comprobar la amplitud de su canto, y de nuevo ha gozado con su voz de excepción. Su Floria Tosca resultó apasionada, dramática, torrencial. Alcanzó su cenit en la famosísima aria del acto II *Vissi d'arte* que arrebató al público, el cual le otorgó la mayor ovación que recuerde en este teatro. Frente a ella, la Floria de Elisabete Matos, muy admirada también aquí

por su *Walkyria* de 2002, fue más contenida, pero no por ello menos dramática y convincente. En cierta manera el desbordamiento vocal de la Guleghina condicionaba los *tempi* que se ralentizaban, arrastrando tanto las otras voces como la orquesta, mientras que con la Matos el conjunto de voces e instrumentos era más homogéneo y los propios tiempos eran más afines a la concepción pucciniana. En todo momento el maestro Bruno Aprea supo adaptarse a las condiciones de las voces del doble reparto, haciendo una doble lectura de la partitura para que cada cual con sus matices y peculiaridades resultara coherente y viva. El Cavaradossi de Sergei Larin, primer reparto, cantó bien, pero no consiguió arrancar aplausos ni en *Recondita armonia* ni en *E lucevan le stelle*, como sí Misha Didyk cuyo emocionante adiós a la vida fue muy ovacionado. Del Scarpia de Jacek Strauch



Guillermo Mendo

Guleghina y Larin en *Tosca*

sobresalió más que su voz, desigual en volumen hasta quedar un poco relegada en pasajes claves como en el final del acto I, su presencia escénica y su buena caracterización de actor granguñolesco como lascivo acosador. Algo más rígido en su actuación, pero con una voz más uniforme, el Scarpia de

Albert Dohmen fue también impresionante en el tensísimo segundo acto. El doble reparto alcanzó asimismo las voces blancas del pastor, las niñas de la muy meritoria Escolanía de Los Palacios: Aurora Galán e Inmaculada Ramírez. Por su parte, Zapater, Sánchez, Peirone, Latorre y Becerra insuflaron vida a sus respectivos papeles con una excelente actuación. La Sinfónica sonó siempre con una transparencia que revelaba que estaba en manos de un gran conocedor de esta música. En los pasajes camerísticos la Orquesta parecía estar en estado de gracia. La puesta en escena de Ronconi para la Scala en 1996, con sus forzadas perspectivas de un barroquismo excesivo, esplendoroso y descompuesto, contribuyó al éxito de estas *Toscas* que nos ha ofrecido Bruno Aprea como verdaderas lecciones de dirección orquestal.

Jacobo Cortines

Cuestiones de *tempo* y expresión

EXPECTATIVAS FRUSTRADAS

Palau de la Música. 2-II-2007. **Stephen Hough**, piano. Orquesta de Valencia. Director: **Andrew Litton**. Obras Rachmaninov y Prokofiev.

VALENCIA Ni el solista ni el director de este concierto respondieron a las expectativas. Aun sabiendo por el disco de la particular visión que el inglés Stephen Hough (Cheshire, 1961) y el estadounidense Andrew Litton (Nueva York, 1959) tienen del primer movimiento del *Segundo Concierto para piano* de Rachmaninov, la velocidad de arranque, intermedia entre allegro y presto cuando en la partitura se indica Moderato, sorprendió. Naturalmente, a la

altura del n° 3 Litton ya había echado el freno, con la consecuencia entonces de la descolocación del Un poco più mosso de un segundo tema cuyo *tempo* I se antojó incluso hasta demasiado lento. Tras un desarrollo a toda mecha, la llegada a la recapitulación, con aquellos destemplados acordes de los metales, rozó lo brutal. Menos mal que la última aparición del segundo tema se produce sobre un solo de trompa, y ahí estaba María Rubio.

El movimiento más famoso de la obra más famosa de Rachmaninov también anduvo sometido a unos tirones nada poéticos, y sólo en la coda se sintió algo de la emoción esperada, gracias a las bien sostenidas líneas de unos violines que en la recapitulación del segundo tema del final ya no pudieron con tantas prisas.

La *Quinta* de Prokofiev tampoco permitió una calibración siquiera aproximada de las dosis en ella reunidas

de caracteres en apariencia tan lejanos como el lirismo y el sarcasmo, el furor orgiástico y la limpidez cristalina. Simplemente se tocaron las notas escritas, más o menos a las velocidades prescritas, con mucha confusión entre volumen y grandeza en los movimientos extremos, aunque también con un momento, en la transición a la *reprise* del Allegro marcado, para que los metales se resarcieran.

Alfredo Brotons Muñoz

Primer contacto con la zarzuela

NO HABÍA MÁS CERA

Valencia. Palau de les Arts. 23-I-2007. Chapí, *La bruja*. Ana María Sánchez, Silvia Vázquez, Jorge de León, Vicenç Esteve, Alberto Arrabal. Cor de la Generalitat Valenciana. Orquestra de la Comunitat Valenciana. Director musical: Enrique García Asensio. Director de escena: Emilio Sagi.

Para la primera incursión del Palau de les Arts en la zarzuela se ha escogido *La bruja*. Su compositor, Ruperto Chapí, nació el año 1851 en territorio de la actual Comunitat Valenciana, Villena en concreto, pero estudió y trabajó en Madrid. Allí se estrenó, en 1887, esta obra larga y en principio ambiciosa.

El infumable argumento sirve al tema de la defensa de Felipe V como monarca apóstol de la libertad atribuyéndole la supresión de la Inquisición en España. De que fue el mismo que abolió los fueros valencianos, ni media palabra, claro.

Para calificar sus dos primeros actos, de Miguel Ramos Carrión, dudo entre delirantes o marcianos; no por lo que al tercero se refiere, de Vital Aza: una bobada. Emociones humanas mínimamente creíbles, todo lo que al fin y al cabo se pide de un libreto, no se encontrarán más que en tres momentos. Coinciden con los menos anodinos de la partitura: el "wagneriano" dúo de los protagonistas en el castillo, el "verdiano" enfrentamiento subsiguiente con el Inquisidor y la última intervención de la heroína.

Que con tan poca cera se lograra un espectáculo tan vistoso como el que se tejió en esta producción resulta muy meritorio. Con los fogonazos con que por dos veces se deslumbró al público como único error grave, la dirección escénica de Emilio Sagi, bien secundada por los demás responsables del área visual, abundó en aciertos de concepción y ejecución. Enrique García Asensio controló la parte sonora con conocimiento de lo que más convenía en cada frase para favorecer el lucimiento de



La bruja de Chapí en Valencia

las voces solistas, del coro y de una orquesta que le respondió con disciplina colectiva y calidades individuales.

En el estreno, a Ana María Sánchez, que no exageró las distorsiones tímbricas como Bruja, como Blanca únicamente se la notó algo incómoda allí donde más se le exigió en el registro grave, o sea, en el mencionado dúo del segundo acto, mientras que en los finales de los dos últimos actos, en el del tercero en especial, estuvo soberbia por belleza en el color y pureza en la línea. Le dio réplica un Leonardo, el de Jorge de León, muy brillante en toda su tesitura salvo en la zona semiaguda, donde la voz se le agarraba al paladar. Vicenç Esteve (Tomillo) cantó y actuó estupendamente, a Silvia Vázquez (Rosalía) sólo cupo reprocharle cierta falta de volumen, y todos los demás comprimarios, con el Inquisidor de Alberto Arrabal a la cabeza, cumplieron con corrección junto a un coro, el de la Generalitat, sobresaliente una vez más.

Alfredo Brotons Muñoz



handel

Il trionfo

del Tempo e del Disinganno



NATALIE DESSAY
EMMANUELLE HAÏM



(D) 46 3034282 5

**EN UNA VERSIÓN DEL ORATORIO DE HAENDEL
"IL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO"**

**LA CLAVECINISTA-ORGANISTA EMMANUELLE HAÏM
VUELVE A DESLUMBRARNOS CON UNA OBRA BARROCA,
UN ORATORIO DE HAENDEL CUYA PROTAGONISTA,
LA BELLEZZA, LO INTERPRETA LA VERSÁTIL SOPRANO
FRANCESA NATALIE DESSAY.**

www.virginclassics.com
www.emiclassics.com

UN SONIDO ESPECTACULAR CON EL REY DE LOS INSTRUMENTOS

Descubra la majestuosa y vibrante *Sinfonía "con órgano"* de Saint-Saëns, el místico *Concierto para órgano* de Poulenc y la desenfadada *Toccata Festiva* de Barber a través de esta nueva grabación de la Orquesta de Filadelfia y su director Christoph Eschenbach, a los que se une Olivier Latry, el célebre organista de Notre-Dame de Paris. Grabado durante los conciertos de inauguración del órgano más grande de Estados Unidos, este SACD es una instantánea de un momento de gloria de la Philadelphia Orchestra y del "rey de los instrumentos".



SAMUEL BARBER: Toccata festiva para órgano y orquesta
FRANCIS POULENC: Concierto para órgano, cuerdas y timbal
CAMILLE SAINT-SAËNS: Sinfonía nº. 3

Olivier Latry, órgano, Philadelphia Orchestra, Christoph Eschenbach
HYBRID SACD ODE 1094-5



BBC Music Magazine "Disco del mes"
The Gramophone "Editor's Choice"

BARTÓK: Concierto para orquesta
MARTINU: Memorial to Lidice
KLEIN: Partita para cuerdas
HYBRID SACD ODE 1072-5

"Eschenbach saca todo el partido del legendario sonido de su orquesta, que se revela ideal para Tchaikovski"
ClassicsToday.com

TCHAIKOVSKY: Sinfonía nº. 5
Las Escaciones (enero-junio)
Christoph Eschenbach, piano y dirección
HYBRID SACD ODE 1076-5

"Simplemente genial"
ClassicsToday.com

MAHLER: Sinfonía nº. 6
Movimiento para cuarteto con piano
HYBRID SACD ODE 1084-5D



Para más información acerca de esta y futuras novedades de la Philadelphia Orchestra visite:

www.diverdi.com
www.nndline.net

www.philorch.org
www.christoph-eschenbach.com

Distribución exclusiva para España
SOLICITE BOLETIN DE INFORMACION DISCOGRAFICA GRATUITO
Santísima Trinidad, 1 - 28010 Madrid - Tel: 91 417 77 24 - Fax: 91 417 85 79
e-mail: diverdi@diverdi.com - www.diverdi.com



diverdi.com



Maravilla inesperada

INGENIO URGENTE

Valencia. Palau de les Arts. 11-II-2007. Alfano, *Cyrano de Bergerac*. Sondra Radvanovsky, Plácido Domingo Arturo Chacón-Cruz, Rod Gilfry. Cor de València. Orquesta de la Comunitat Valenciana. Director musical: Patrick Fournillier. Director de escena: Michal Znaniecki.

Circunstancias técnicas obligaron a renunciar al montaje del *Cyrano* anunciado, procedente de Nueva York, y encargar a toda prisa uno nuevo a Michal Znaniecki, muy conocido en por su capacidad para aguzar el ingenio en casos de urgencia. La apuesta superó las más optimistas perspectivas: se mantuvo el estupendo reparto previsto y la producción resultó magnífica. Por poner algún pero, siendo todo lo demás tan respetuoso con el texto, no se entiende que no se le pusiera una peluca rubia a Roxanne o un poco de tripa siquera a Mountfleury.

Los dos protagonistas fueron defendidos de manera admirable. Plácido Domingo se mostró plétórico de facultades en un papel que le va como anillo al dedo. Con todo, la noche del estreno su actuación parecía insuperable hasta que salió a escena Sondra Radvanovsky: la cerrada ovación que recibió en el tercer acto no fue ni mucho menos la única que mereció esta joven soprano con unos resonadores perfectamente manejados para que, cualquiera que sea la intensidad marcada, el bello timbre pasara la barrera del foso con todos los matices de expresión requeridos.

Esta cuestión de la posible dificultad que la generosa instrumentación de Alfano podría suponer para la audición de los cantantes la zanjó Patrick Fournillier con una dirección impecable en el control de los volúmenes de una orquesta capaz de realizar con gran eficacia los más diversos subrayados. Verdaderamente, quien no se hizo oír, y fueron pocos, fue porque no pudo. Entre los que sí pudieron, el coro en su enésima



Radvanovsky y Domingo

ma revalidación de una calidad ha mucho indiscutible.

La obra, que en su eclecticismo, salvando las lógicas distancias y por resumir, viene a ser a Puccini lo que Debussy a Massenet, constituyó una maravilla inesperada. También única en su género, pues la concatenación de frases armónicamente fieles a la ortodoxia tonal pero sin llegar a cerrar ninguna melodía reconocible es una vía que necesariamente se cierra sobre sí misma.

El recurso, tan simple como eficaz, al lenguaje de los colores en los atuendos (del blanco al negro pasando por el azul, el rojo y el gris) y la utilización de las proyecciones para completar unos decorados muy bellamente diseñados e iluminados se completó con un movimiento escénico siempre oportuno y con detalles tan inteligentes como el de cargar de sensualidad la fallida seducción de Roxanne por un De Guiche sobre todo en ese momento muy sensiblemente encarnado por Rod Gilfry.

Alfredo Brotons Muñoz

Piano y canto

SOLISTAS CON CLASE

Teatro Calderón. 18-I-2007. Paul Badura-Skoda, piano. Obras de Bach, Brahms, Martin y Schubert. 27-I-2007. María Bayo, soprano; Macies Pikulski, piano. Obras de Mozart, Esplá, Toldrá y Montsalvatge.

VALLADOLID Dos artistas. Dos músicos. El pianista, casi 80 años, al final de la larga y brillantísima trayectoria, con su técnica lógicamente algo mermada, fue capaz de ofrecernos una versión hermosísima de los *Impromptus op. 90* de Schubert y estrenar una obra de Frank Martin con temas flamencos, después de una explicación muy graciosa en un castellano pintoresco y correcto a la vez. Menos afortunado en Bach (*Concierto italiano*) que no es lo suyo y con momentos muy buenos en la densa *Sonata op. 5* de Brahms, sobre todo en un Andante tocado con emoción. Recordamos a Paul Badura-Skoda cuando formaba parte de esa generación de artistas vieneses,

MARÍA BAYO



Larrayadieu/Naïve

Brendel, Demus, Gulda que asombraron a los melómanos de los años 50 y 60. La musicalidad no se pierde fácilmente y ahí está Badura-

Skoda, que impartió un *Master* en el Conservatorio de Valladolid a unos destacados discípulos, llenos de vitalidad y humor.

María Bayo se encuentra en un momento decisivo de su carrera. El recital, en una de esas programaciones político-culturales por invitación, tan al uso, con programa no muy exigente, mostró algunos problemas en el agudo, sobre todo en Mozart, manteniendo su exquisita clase en las canciones de Esplá y la bellísima de Toldrá sobre todo *Madre unos ojuelos vi*. Fue perfecta la versión de las *Canciones negras*, con una antológica interpretación de la famosa *Canción de cuna para dormir a un negrito*, susurrada con total convicción. Cantó de memoria y con una gestualidad muy teatral, tal vez excesiva para un recital.

Fernando Herrero

FeMÀS⁰⁷
XXIV FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA DE SEVILLA
Del 16 al 29 de marzo

GUERRERO, INQUILINO PERPETUO
LAS EADES DE LA VIOLA DA GAMBA
HAYDN, NUESTRO CONTEMPORÁNEO
MEMORIA DE LA CIUDAD
MIRADA EXCÉNTRICA
MÚSICA ANTIGUA/MÚSICA DE HOY
PRATTICA D'IMPROVVISIO
ACADEMIA BARROCA

más información en:
www.musicaantiguasevilla.es

NO SDO AYUNTAMIENTO DE SEVILLA | ICAS, SEVILLA. INSTITUTO DE LA CULTURA Y LAS ARTES | COLABORA: JUNTA DE ANDALUCÍA | Fundación EL MONTE | CAJA SAN FERNANDO | U+ | NO SDO SEVILLA

Sevilla, la ciudad de las personas

XII Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

COMO EL MISTERIO TRINITARIO

Auditorio. 24-I-2007. **Vadim Repin**, violín. Orquesta Sinfónica de Melbourne. Director: **Oleg Caetani**. Obras de Montsalvatge, Sibelius y Rachmaninov.

ZARAGOZA La sesión postrera de la temporada otoñal fue algo así como el misterio trinitario: tres conciertos distintos y una sola velada. El mejor fue el *Concierto para violín en re menor* de Sibelius que Vadim Repin bordó en plena comunión con Oleg Caetani, hijo por cierto de Igor Markevich aunque usa el apellido italiano materno —bien por honrada independencia, bien para borrar el recuerdo de ciertos sucesos políticos en que se pretendió envolver al padre. Dueño de un caudal copioso que no merma la belleza sonora, dotado además de una técnica admirable que le permite lucir un fraseo muy incisivo aunque no agresivo, el violinista siberiano nadó entre las



Oleg Caetani y Vadim Repin con la Orquesta de Melbourne

aguas del *cantabile* extático y del vigor impetuoso trabajando las varias caras del concierto con la mayor naturalidad, en todo momento

mecido por el acompañamiento sobrio e idiomático de la centuria australiana. En un segundo concierto, de menor interés, Caetani

impuso a *Sortilegis* de Montsalvatge un carácter marcadamente lírico, como para demostrar que la música reciente no es tan fiera como la pintan, con resultados un tanto delezables; los mismos que produjo una *Sinfonía n.º 2 en mi menor* de Rachmaninov que huyó del sentimentalismo y optó por la rapidez y un efecto inmediato sin mayor hondura. Lamentablemente hubo un tercer concierto: Repin propinó las variaciones de Paganini sobre *El carnaval de Venecia* (lo que en español se canta con aquello de *Mi barba tiene tres pelos*), música ratonil, virtuosística en el mal sentido, que acibaró el buen gusto dejado por Sibelius.

Antonio Lasiera

VII PREMIO DE COMPOSICIÓN MUSICAL

Andrés Gaos

Admisión de originales hasta el 30 de abril de 2007

Premio dotado con 6.500 €

Información en el Departamento de Cultura
Tlf.: 981 183 319
www.dicoruna.es

Los Capuçon triunfan en el Auditorio zaragozano

FAMILIA NUMEROSA

Zaragoza. Auditorio Eduardo del Pueyo. 20-I-2007. Renaud Capuçon, violín; Gautier Capuçon, violonchelo. Obras de Rihm, Klein, Schulhoff y Kodály.



G. Y R. CAPUÇON

Una pregunta como “¿Qué tienen los hermanos Capuçon, que en lugar de dos parecen ser familia numerosa?” no es tan absurda. En realidad, fue una sensación que muchos se llevaron del Auditorio Eduardo del Pueyo —del Conservatorio Superior de Zaragoza— tras el concierto ofrecido por Renaud y Gautier Capuçon. La energía, la fuerza y la consistencia que transmite este dúo hacen pensar, en algunos (muchos) momentos, que hay más de dos músicos en escena. Y no se trata sólo de una cuestión “sonora”, sino de ese “algo más” que sólo se consigue cuando se suman la técnica brillante con la inspiración, la musicalidad y la compenetración.

A priori, se podría pensar que el rotundo programa propuesto no daba ninguna concesión a la galería. *Duomolog* de Wolfgang Rihm, sirvió como breve declaración de intenciones: contundencia, perfección implacable, amplitud de sonido y conexión con un público pronto entregado para el que no fueron necesarios concesiones ni alardes.

La parte central del reci-

tal estuvo ocupada por dos compositores que, si bien musicalmente ofrecen aromas distintos, tuvieron en sus vidas personales un destino igualmente dramático: los campos de exterminio nazi. En el caso de Gideon Klein no está certificado que muriera en el de Furstengrube, aunque fue allí donde se perdió su pista. De él pudimos escuchar un escalofriante *Dúo* en el que, como muy bien se sugiere en las notas al programa, se pueden hallar influencias de Schoenberg y Ravel.

Tras el descanso llegó el *Dúo* de Schulhoff, en el que los hermanos Capuçon alcanzaron quizá sus momentos más brillantes, en una segunda parte en la que la emoción fue en aumento. Así se constató en la obra que cerró el recital, el *Dúo op. 7* de Kodály, tras el que los franceses aún tuvieron que ofrecer un par de besos. Magnífico recital que, de paso, confirma a este joven Auditorio del Conservatorio como complemento perfecto y necesario en la oferta musical zaragozana.

Juan Antonio Gordón

IX CERTAMEN NACIONAL DE PIANO

VEGUELLINA DE ÓRBIGO

LEÓN

CATEGORÍAS

- Alumnos de Primer Ciclo de la E.S.O.
- Alumnos de Segundo Ciclo de la E.S.O.
- Alumnos de Bachillerato
- Jóvenes Concertistas

www.musicaenelriodeloro.com

4 y 5 MAYO 2007

ORGANIZA: I.E.S. "RÍO ÓRBIGO"

PATROCINAN: Caja España

EXCMO. AYTO. DE VILLAREJO DE ÓRBIGO

COLABORAN: Planos arevalo, EL REGUERO MORO, Instituto Leonés de Cultura, Inmobiliaria Román Penelas e hijos S.L., EL PASO HONROSO

Cadenza

PONERSE EN PIE

Staatsoper. 25-I-2007. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine, Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Stéphane Degout, Johannes Chum, Sylvia Schwarz, María Cristina Kiehr, Marie-Claude Chappuis. Akademie für Alte Musik Berlin. Concerto Vocale. Director musical: René Jacobs. Director de escena: Luk Perceval.



Ruth Walz

Escena de *Vespro della Beata Vergine/Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi

BERLÍN Parece ser que la divisa de Luk Perceval haya sido “¡descansad y sentaos!”, al poner en escena las *Vespro della Beata Vergine* combinado con *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* en la Ópera del Estado, cerrando el ciclo Monteverdi en el marco de la jornada barroca Cadenza. La primera se oyó en la anterior temporada con Alain Platel y su Ensemble. La segunda, hace años, con René Jacobs al frente de la Akademie für Alte Musik Berlin. Él mismo condujo ahora a dicho conjunto sumado al Concerto Vocale y al Vocalconsort berlinés. Lo hizo con su atenta mirada y su dirección perfectamente dispuesta. La sublime belleza de tal música fue perceptible desde el primer momento, con la majestuosa

celebración del *Domine ad adiuuandum* al empezar las *Vísperas*, señalando que estábamos ante una gran noche. Ambas orquestas, bajo la experta mano de Jacobs, fueron conducidas hacia un sonido instrumental maravillosamente transparente de ultraterrena hermosura. Claras y radiantes sopranos, cálidas y esbeltas contraltos y tenores de diferenciada sonoridad se alinearon con homogénea perfección en un potente júbilo, un tocante sonido y una dramática emoción. Del elenco solista destacó a Stéphane Degout. Resolvió su texto en el *Combattimento* con viril voz de barítono, competencia estilística y sólida estructuración. Johannes Chum fue un Tancredi de comparable belleza vocal y expresividad. Flexible y refinado,

Michael Slattery en Eco. Sylvia Schwarz dio dulzura sopranil a Clorinda. Maravillosa de afinación y deslizante claridad fue el conjunto de Sunhae Mi, María Cristina Kiehr y Marie-Claude Chappuis. Sergio Foresti y Antonio Abete aportaron sólido fundamento con sus voces de bajo.

Decepcionó la puesta con escenografía de Annette Kurz y los cantantes mezclados con los músicos, vestidos de calle, en una formación de anfiteatro que parecía una sala de ensayo. Inmóviles como estatuas, en poses ampulosas y desplazamientos insensatos, alternaron con una chica vestida de blanco, que andaba arriba y abajo entre las filas del patio.

Bernd Hoppe

Un montaje para el olvido

AQUELLA NOCHE DE JUERGA

Berlín. **Komische Oper**. 3-II-2007. Offenbach, **Cuentos de Hoffmann**. Stella Doufexis, Peteris Eglitis, Timothy Richards, Cornelia Götz. Director musical: **Kimbo Ishi-Eto**. Director de escena: **Thilo Reinhardt**.

La Ópera Cómica, cuna del moderno teatro musical, ha ofrecido una olvidable versión de *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, una tarea diletante del director de escena, Thilo Reinhardt, con una penosa, chapucera y banal traducción de los diálogos hablados por Gerhard Schwalbe, y un débil nivel musical. Mezclando varias ediciones, Paul Zoller (escenógrafo), Katharina Gault (vestuarista) y Franck Evin (iluminador) situaron la acción en un sky-bar de los años 1950/60 como único ambiente, con lamparillas eléctricas que cambiaban de color sin alterar la atmósfera y el carácter. Pronto se gastó su encanto, como si los cuentos de Hoffmann se refirieran a una misma mujer y no a tres distintas. Nada hubo de magia, fantasía o seducción surrealista. Caso singular fue convertir a Nicklausse, compañero del pro-



Cornelia Götz y Timothy Richards en *Los cuentos de Hoffmann*

tagonista, con la máscara de Elfriede Jelinek, en una mujer que alternaba trajes y peinados. Tras brillantes actuaciones en Dorabella y Octaviano, decepcionó Stella Doufexis, registro central débil y agudo descolorido. Sólo en algún momento, como en las coplas de *Una muñequita toda de porcelana*, persuadió con su agilidad. Más problemático aún resultó el bajo Peteris Eglitis, retumbante voz y fina colo-

ración de timbre en Lindorf, hinchado y hueco en Dapertutto, Miracle y Coppelius. Timothy Richards fue excedido en la parte protagonista, con un centro sin color y una dinámica sin diferenciación. La dirección lo marcó como un hombre que se va abismando hasta convertirse en un borracho cercano al suicidio que resume su trágica vida con las palabras "Fue agradable... aquella noche de juerga". Olympia, con un

abrigo de piel y un corsé brillante abierto a la altura del sexo, vaciló entre modelo de pasarela, baby-doll, bailarina de pista y vampiresa exhausta. Al final, con la boca ensangrentada, imitó al mortífero Drácula. Cornelia Götz empezó dulcemente y se reforzó en los *staccati* con necesaria espectacularidad. Áspera y vibrante soprano sin ninguna poesía es Sinead Mulhern como Antonia. Vestida de *négligé* azul, forzó la voz para hacerse audible y dijo los diálogos atropelladamente y con bruscos silencios paráliticos de involuntaria comicidad. Caren van Oijen cantó sin color y con fea voz, convertida por la puesta en una furiosa y destrozada marioneta con miriñaque. Dirigida por Kimbo Ishi-Eto, la orquesta sonó retumbante y ordinaria, librando dura lucha contra los solistas.

Bernd Hoppe

En dique seco

¿CON O SIN GASEOSA?

Semper Oper. 9-II-2007. Britten, **Peter Grimes**. Stephen Gould, Soile Isokoski, Jan-Hendrik Rootering, Christa Mayer. Director musical: **Ivor Bolton**. Director de escena: **Sebastian Baumgarten**.

DRESDE El mar no ha dejado huellas en la puesta en escena que Sebastian Baumgarten hizo de *Peter Grimes* de Britten en la Ópera Semper, donde nunca se había representado. Sólo unas tomas de vídeo, un mar embravecido o vistas submarinas. En la escena, el líquido apenas está en unas docenas de botellas de agua mineral. Sus cajas forman parte de la puesta, lo mismo que unas tribunas deportivas con techos parasoles, que sugieren un barco velero. El escenógrafo es Harmut Meyer. Una imagen de nuestro mun-

do desesperado y sin sentimiento del futuro encuadra el destino del marginal Peter Grimes. Proyecciones de filmes con escenas de miseria y guerra, procesiones y luchas de fieras, encuadran textos de Giorgio Agamben escritos a máquina.

Hacia el final, los elementos escénicos se alejan y dan paso a un ambiente de cabaret fascistoide, con un show de travestis contra un cortinado de lentejuelas. Por el suelo se arrastran unos hombres con uniformes de presidio y que ostentan triángulos rosas. Modificaciones del libreto permiten

que Grimes presente a su segundo discípulo como inválido en silla de ruedas y, al fin, no se interne en el mar para hundirse con el barco del capitán Balstrode, sino que muera en escena de un infarto. Esta escena permitió a Stephen Gould, dotado de una potente voz de tenor baritonal, obtener un clamoroso éxito. También impresionó hondamente Soile Isokoski en su primera Ellen Orford. Ellen Hofmann, mal vestida y peor empelucada, se impuso por la intensidad de su luminoso registro soprano. El capitán fue obligado a

empujar una carretilla y lo encarnó Jan-Hendrik Rootering con una madura y potente voz de bajo. El resto lució un canto de carácter y de suficiente sonoridad. El Coro de la Ópera Estatal Sajona, dirigido por Matthias Brauer, mostró su excelencia sonora y eficacia actoral, sobre todo en las escenas de violencia e histeria de masas. Ivor Bolton condujo la orquesta que se oyó según lo esperado: suntuosa de timbres y con una belleza expresiva y triste, según corresponde a la obra.

Bernd Hoppe

Dos miradas femeninas sobre *Giasone* de Cavalli y *Tannhäuser* de Wagner

LADY MADONNA Y LAS FLECHAS DEL AMOR

Oper. 21-I-2007. Cavalli, *Giasone*. Nicola Marcesini, Stella Grigorian, Juanita Lascarro, Martin Wölfel, Elin Rombo. Director musical: **Andrea Marcon**. Directora de escena: **Anouk Nicklisch**. Decorados: Roland Aeschlimann. Vestuario: Andrea Aeschlimann. 28-I-2007. Wagner, *Tannhäuser*. Ian Storey, Danielle Halbwachs, Christian Gerhaher, Elena Zhidkova, Magnus Baldrinsson, Silvin Bumiller. Director musical: **Paolo Carignani**. Directora de escena: **Vera Nemirova**.

FRANCFORT La Ópera de Francfort ha empezado el año presentando dos hitos de la historia de la ópera. Las flechas de Cupido se clavaron con fuerza en los corazones de los enamorados en la ópera barroca de Francesco Cavalli *Giasone*. Hijo de un maestro de capilla, Cavalli nació en 1604 y a los catorce años cantaba ya en el coro de San Marcos de Venecia. Su maestro Claudio Monteverdi fomentó su talento, pero Cavalli se había consagrado en cuerpo y alma a la ópera, llegando a escribir 37 títulos, la mayoría de ellos para el Carnaval. Todas las óperas revelan un alto virtuosismo vocal y una refinada estructura musical. Esto lo reconoció incluso su más ferviente rival, Jean-Baptiste Lully, quien impidió que Cavalli fuera llamado a la corte de Luis XIV. En el Bockenheimer Depot, el experimentado especialista barroco Andrea Marcon ha ofrecido un rutilante espectáculo en cuyo centro se encuentra el dios Amor, que es incitado por su madre, Afrodita, a romper los corazones. Así, deberá ayudar al perezoso Jasón a conseguir el vellocino de oro. Éste, después de haber dejado plantada a Isifile con dos gemelos, se ha echado a la mar encontrando refugio en Medea, a la que también ha dejado preñada. Amor impulsa un colorista juego de enredos. ¿Por quién deberá decidirse el héroe? La directora de escena Anouk Nicklisch, que hasta poco antes de su muerte había trabajado en la obra, nos ha legado una póstuma obra maestra, presentando a las dos mujeres como los caracteres fuertes de la obra, que sucumben al indestructible poder del amor, pero también a la fuerza de la cólera. Jasón es



Juanita Lascarro en *Giasone* de Cavalli



Christian Gerhaher como Wolfram von Eschenbach en *Tannhäuser*

un hombre débil, que se ve obligado a vagar por el mundo. Eros es el verdadero héroe de esta bellísima ópera. El decorado abstracto de Roland Aeschlimann presenta un cubo que se abre hacia todos los lados, mostrando las continuas apariciones y desapariciones de los personajes. Los trajes llenos de fantasía son de Andrea Aeschlimann.

Musicalmente se contó con un preciso conjunto de cámara que tocó con enormes ganas. Muy expresivas las dos mujeres, Medea (Stella Grigorian) y su rival, Isifile (Juanita Lascarro), que combinaron una deliciosa actuación escénica con excelentes virtudes canoras, al igual que Martin Wölfel como la nodriza Delfa y Elin Rombo en el Amor. El creí-

ble Jasón de Nicola Marcesini redondeó una excelente velada barroca del más alto nivel.

Tannhäuser

En *Tannhäuser*, las flechas de Cupido fueron disparadas de un modo tan disperso, que al paciente espectador wagneriano este montaje de paz y amor propuesto por Vera Nemirova le resultó bastante indigesto. Al comienzo había una farola, ¿procedente quizá de la película de Fassbinder *Lili Marleen*? Después, durante la extensa obertura, vimos a personajes del musical *Hair*. ¿O eran quizá los niños perdidos del día mundial de la juventud? En el Venusberg reina una gran confusión. *Tannhäuser* aparece con su

guitarra —y, en un remolque, pone *Lady Madonna*. Se anuncian sexo, drogas y *rock and roll*. El cantante de moda se siente perdido. La vida salvaje en el Venusberg no le satisface ya, y busca el orden del Wartburg, hacia donde se dirige con sus colegas de banda. En el acto II, la virtuosa arpista Elisabeth tendrá que decidir quién canta mejor. Glamourosas muchachas luchan contra el salvaje impulso vital del protagonista. La seriedad de esta profunda música, la visión filosófica del mundo propuestas por Wagner quedan reducidas en este montaje a una simple secuencia de ingeniosos hallazgos, procedentes de la cantera del maestro Peter Konwitschny.

En lo vocal convenció sobre todo Christian Gerhaher como Wolfram von Eschenbach, por la calidad de su fraseo, la profundidad musical y el sentido filosófico que imprimió al personaje. Por el contrario, Ian Storey decepcionó como *Tannhäuser*, viéndose claramente superado por el agotador papel. Elisabeth estuvo bellamente cantada por Danielle Halbwachs, mientras que Elena Zhidkova fue una Venus demasiado incisiva. Silvin Bumiller entonó con muy buen gusto la melodía del pastor.

La Frankfurter Museumsorchester ofreció. al mando de Paolo Carignani. un Wagner agradable y camerístico. Quien, sin embargo, quiera experimentar un legendario *Tannhäuser*, tendrá que viajar a Hamburgo, donde la producción de Harry Kupfer de 1990 (que, por cierto, pudo verse recientemente en Bilbao) vuelve a estar en el repertorio.

Barbara Röder

El Landestheater de Linz recuerda al compositor austriaco

UNA RAREZA DE KIENZL

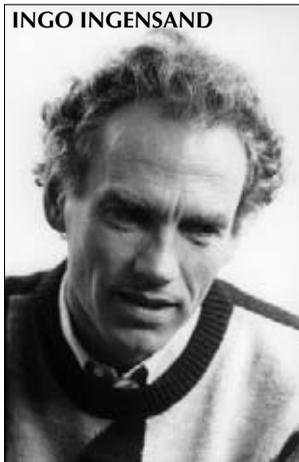
Landestheater 24-I-2007. Kienzl, **Das Testament**. Klaus-Dieter Lerche, Gotho Griesmeier, Andrea Shin, Christa Ratzenböck, Hans-Günther Müller, William Mason. Director musical: **Ingo Ingensand**. Director de escena: **Andreas Baesler**.

LINZ El compositor austriaco Wilhelm Kienzl (1857-1941) es conocido hoy, sobre todo, por su ópera *Der Evangelimann* (1895). Sin embargo, sus ocho óperas restantes, como *Don Quixotte* (1898) o *Der Kubreigen* (1911), también son de interés. La poco conocida *Das Testament* (El testamento), estrenada en 1916 en la Volksoper de Viena y hasta 1927 un apreciado título del repertorio en el ámbito alemán, se ha repuesto con motivo del 150 aniversario del nacimiento del compositor en el Landestheater de Linz.

La acción gira en torno al rico alcalde Holzer, que se ha propuesto nombrar a sus amigos sus herederos, y acepta una apuesta de unos conocidos que quieren poner a prueba su buena voluntad. Después de su fingida muerte, observará desde un escondite cómo reaccionan sus amigos ante la apertura del testamento, en el que ha legado al estado todas sus posesiones. Perderá la apuesta, en el caso de que sus amigos no comprendan su última voluntad. Tras el funeral, el notario lee el testamento. Se extiende un terrible espanto, y pronto también una indisimulada cólera hacia el finado. Holzer sale de su escondite, expulsa a los hipócritas, se decide a dejar su riqueza a su sobrina y su prometido y se retira a un asilo.

A partir de motivos del dramaturgo austriaco Peter Rosegger, Kienzl escribió el libreto y compuso la música de una ópera cómica en dos actos, que une el colorido local de Estiria y los cantos folclóricos con la fuerza expresiva y el arte de la instrumentación de su admirado Richard Wagner. En la obra subyace una profunda

INGO INGENSAND



ironía, cuando la avaricia, la infamia y el alcohol se funden en una tríada muy poco sana. La ópera resulta una conseguida unión de romanticismo tardío y música popular con ciertos rasgos innovadores y atonales. De vez en cuando escuchamos *Los maestros cantores*, así como detalles instrumentales dignos de Richard Strauss. La Orquesta Bruckner, al mando de la tan precisa como animada dirección de Ingo Ingensand, resaltó todas las bellezas sonoras de la partitura.

Muy bien caracterizado estuvo el Holzer de Klaus-Dieter Lerche, y Gotho Griesmeier supo dar virtuosismo vocal y finura escénica a su sobrina Vroni. Como el molinero Florian brilló Andrea Shin con su flexible y timbrada voz de tenor. Muy sólido el resto del reparto (¡23 solistas!), y fabuloso el coro.

El director de escena ha trasladado la acción a la década de 1970. Aunque la atmósfera de la taberna y el vestuario reflejan muy bien esta época, el dibujo de los personajes perdió bastante de su carácter con esta transposición.

Christian Springer

Instrumenta Oaxaca y el Gobierno del Estado de Oaxaca convocan a:

instrumenta verano 2007

Intercambio Académico-Artístico Musical del 30 de julio al 11 de agosto



ACTIVIDADES ACADÉMICAS

- ▶ Clases magistrales
- ▶ Tutorías individuales
- ▶ Talleres
- ▶ Proyectos de música de cámara

ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

- ▶ Conciertos de maestros
- ▶ Conciertos de alumnos
- ▶ Conciertos de maestros y alumnos
- ▶ Tribuna libre de intérpretes

Los cursos están abiertos a intérpretes y grupos de música de cámara de cualquier nacionalidad.

Límite de edad: entre 18 y 35 años.

Fecha límite de inscripción: **11 de mayo de 2007**

Para mayor información e inscripciones consulta nuestra página de internet

www.instrumenta.org

Con el patrocinio de:



Con el apoyo de:



Bajo el auspicio de:



Sigue el *Anillo* de la Ópera de Flandes

INMIGRANTES Y BANDAS CALLEJERAS

Ópera Flamenca. 4-II-2007. Wagner, *Die Walküre*. Anne Mason, James Johnson, Jayne Casselman, Edith Haller, Jeffrey Dowd, Attila Jun. Director musical: **Ivan Törzs**. Director de escena: **Ivo van Hove**.

GANTE En los decorados de Jan Versweyveld no hay sitio para la naturaleza, ni para los bosques ni para las montañas rocosas. La acción de esta Valquiria transcurre en un mundo post-industrial de arrabales sórdidos (los *banlieues* de París) repletos de bandas y luchas callejeras. Siegmund es un inmigrante ilegal que entra por casualidad en la casa de Hunding donde Sieglinde está asando un pollo. Wotan, más tarde, le mata a palos con un bate de béisbol.

Wotan reside en un elegante apartamento que domina la ciudad en el que se divierte con Brunilda y recibe la visita de Fricka, rodeado de sus ayudantes y guardaespaldas. Las walkyrias no solamente recogen a los muertos y héroes heridos sino que cuidan a estos últimos en una especie de hospital de campaña, donde con sus vestidos blancos y

verdes están rodeados de camillas e instrumental salvavidas. Los muertos y heridos son llevados sobre caballos blancos porque Van Hove quiso añadir un toque de naturaleza a su mundo superindustrializado. Los caballos permanecen en escena hasta el final cuando, rodeado de monitores y rayos láser verdes, Loge mismo induce en Brunilda un coma artificial.

Hay demasiado realismo en esta meticulosa puesta en escena, tanto que el fin no es lógico ni convincente. Existen algunos momentos poderosos (la confrontación entre Wotan y Fricka) pero en otros cruciales (las escenas entre Siegmund y Sieglinde) no hay tensión dramática, y tampoco emoción ni pasión y el enfrentamiento entre Brunilda y Wotan se malogra cuando el personal del hospital empiezan a prepararla para el largo sueño.



El problema mayor es la sustitución de la espada Nothung por un estuche metálico que aparentemente contiene armas de destrucción masiva. No es sólo porque Nothung no sea un arma de esta clase sino ¿qué fragua Siegfried en el primer acto de *Siegfried*?

Musicalmente la ópera fue más convincente, aunque el director musical Ivan Törzs apenas consiguió

momentos inspirados o de gran pasión. Prestó atención a los detalles y la orquesta de la Ópera Flamenca tocó con cuidado y cierta impetuosidad, aunque no siempre con gran precisión.

La mejor interpretación fue la de Anne Mason en el papel de Fricka. Tiene una fuerte presencia y una voz expresiva. James Johnson fue un Wotan noble pero algo apagado. Sobre todo en el segundo acto, Jayne Casselman interpretó una lírica Brunilda que cantó con mucho vibrato y careció de brillantez vocal. Edith Haller interpretó una Sieglinde fuerte pero con una voz de soprano no siempre agradable y Jeffrey Dowd hizo de un correcto aunque algo débil Siegmund. El Hunding de Attila Jun sonó algo áspero pero las walkyrias formaron un grupo homogéneo.

Erna Metdepenninghen

Símbolos y construcciones

DONDE FLOTAN LOS DEMONIOS

Teatro de la Monnaie. 23-I-2007. Prokofiev, *El ángel de fuego*. Svetlana Sozdateleva, Igor Tarasov, Elena Manistina, Vitali Taraschenko. Director musical: **Kazushi Ono**. Director de escena: **Richard Jones**.

BRUSELAS Gracias a Kazushi Ono, el director musical de la compañía que también introdujo en la ópera a los japoneses, el Teatro de la Monnaie presentó por primera vez en Bélgica *El ángel de fuego* de Sergei Prokofiev. Aunque el compositor terminó la partitura en 1925, no se estrenó hasta 1955, cuando la Fenice de Venecia la produjo, y sigue siendo una obra bastante arrinconada. Prokofiev escribió su propio libreto, que está basado en la erudita novela de Valeri Brisov (1907), el líder de los simbolistas rusos. El propósito de Brisov fue "atravesar aquella

sagrada frontera que separa nuestro mundo de la oscura esfera en la que flotan espíritus y demonios". No es fácil poner *El ángel de fuego* en escena, pero la música es formidable y Kazushi Ono interpretó soberbiamente la colorida y dramática partitura. Consiguió un perfecto equilibrio entre la histeria y el lirismo, la obsesión y la ironía, y extrajo de la orquesta de La Monnaie una dramática y sobrecogedora interpretación. Svetlana Sozdateleva infundió vida a Renata de manera muy convincente con su amplia y expresiva voz de soprano. Igor Tarasov, en el papel de

Ruprecht, no mostró la misma fuerza y se cansaba vocalmente. Encabezaron un reparto homogéneo, en el que la mayoría de los cantantes eran rusos con potentes voces. Elena Manistina (la Adivina), Vitali Taraschenko (Agripa von Nettesheim), Ante Jerkunica (Johann Faust) y Leonid Bomshtein (Mefistófeles) merecen elogios especiales.

La dirección escénica de Richard Jones —que no suele temer los excesos escénicos— fue increíblemente sobria y los decorados de John Macfarlane, claustrofóbicos y áridos. No fue una evocación del siglo XVI,

sino del constructivismo ruso, incluso los hombres que se mueven mecánicamente. Todo fue bastante serio salvo en la escena con esqueletos y sabuesos satánicos que danzaban en el estudio de Agripa von Nettesheim y en la última con el exorcismo de Renata rodeada de unas monjas poseídas e históricas. Estas dos escenas resultaron algo ridículas y mostraron cierta falta de profesionalidad que restó impacto al resto de la interpretación y hace dudar acerca de qué pensaba realmente Jones de esta ópera.

Erna Metdepenninghen

Atípico programa doble

DRAMA Y FARSA

Bruselas. Teatro de la Moneda. 9-II-2007. Brewaeys, *L'uomo dal fiore in bocca*. Offenbach, *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* Davide Damiani, Yves Saelens, Michel Trepont, Lionel Lhote. Director musical: **Patrick Davin**. Director de escena: **Frédéric Dussenne**.

Fue un extraño programa doble el presentado por La Monnaie: el estreno mundial de *L'uomo dal fiore in bocca*, ópera en un acto del compositor flamenco Luc Brewaeys (1959) y la *opérette-bouffe* en un acto *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...* de Offenbach, un drama sobrio sobre un hombre a punto de morir aunado a una farsa sobre los ridículos ricos burgueses sin cultura.

Brewaeys eligió un texto de Luigi Pirandello que adaptó y al que añadió unos versos de Torquato Tasso. Un hombre, que acaba de perder un tren, entabla conversación con un desconocido y paulatinamente la charla se convierte en una reflexión sobre la vida y la muerte. Poco a poco, el desconocido revela que sufre un cáncer en la boca y tiene los días contados. Dice que no puede resistir por más tiempo los cuidados y el amor de su mujer y por eso huye. Luego se despide del viajero, que permanece en silencio.

Brewaeys escribió la ópera para un barítono (*L'uomo*) y un tenor (el Viajero) y tres voces femeninas que hacen de la mujer pero permanecen invisibles. Conocido hasta ahora como autor de música sinfónica compuso una detallada y sutil partitura con gran fuerza emocional y en la que la tuba (un excelente Stephan Vanaenrode), como álgro musical del hombre desahuciado, tiene un papel muy importante. Para los cantantes, Brewaeys escribió una especie de *Sprechgesang* italiano que no se adapta a los vaivenes de la orquesta en los momentos más vehementes y causó problemas para Davide Damiani (*L'uomo*) e Yves



Johan Jacobs

Saelens y Damiani en *L'uomo...*

Saelens (el Viajero) que casi siempre mostraron ser unos personajes expresivos y convincentes. Pero la protagonista principal fue la Orquesta de La Monnaie, dirigida por Patrick Davin.

Frédéric Dussenne centró la puesta en escena, con decorados de Vincent Lemaire, en un dramático intercambio entre los dos hombres sobre un escenario prácticamente desnudo. Para la escenificación de *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*, tampoco echó mano de más decorados, salvo que en este caso tenían más color y obligó al amante de la trama a salir trepando del foso de la orquesta. Enfocó la pieza como una farsa. Fue muy animosa aunque no siempre graciosa, pero el reparto formado exclusivamente por cantantes belgas fue excelente, desde el admirable veterano Michel Trepont (*Choufleuri*) hasta sus jóvenes colegas Yves Saelens (*Babylas*), Lionel Lhote (*Petermann*) y Hendrickje van Kerckhove (*Ernestine*), que cantó con gran hermosura el pastiche belliniano de Offenbach. Patrick Davin dirigió la orquesta con gran luminosidad.

Erna Metdepenninghen

JOYE
Les plaintes de Gilles de Bins dit Binchois (1463)
 graindelavoix / björn schmelzer

también disponible

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

ROLAND BARTHES

GLOSSA

GPO PERINE
 GPO PERINE
 distribución: www.diverdi.com
 www.glossa.be

El Anillo de McVicar

EL ORO DEL RIN EN EL MUSEO DEL HOMBRE

Opéra du Rhin. 14-II-2007. Wagner, **Das Rheingold.** Jason Howard, Julian Tovey, Carsten Suess, Wolfgang Ablinger-Sperrhacke, Oleg Bryjak, Colin Judson, Clive Bayley, Günther Groissböck, Hanne Fischer, Ann Petersen, Alexandra Kloose. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Director musical: **Günter Neuhold.** Director de escena: **David McVicar.** Decorados y vestuario: Rae Smith.

ESTRASBURGO La Ópera del Rin ha confiado a David McVicar su nueva producción de *El anillo del Nibelungo*, lógicamente abordada por el prólogo, *El oro del Rin*, al que seguirán en los próximos años las otras tres jornadas.

La acción diseñada por McVicar se emparenta con el cómic; su visión se aleja de los aspectos filosófico-políticos en que demasiados de sus colegas sumergen la obra. El director de escena mezcla alegremente tiempos, espacio y épocas y vence la apuesta de ambientar esta diversidad en un decorado único que sólo cambia por el desplazamiento de algún panel y, sobre todo, por el sutil juego de luces de Paule Costabile. Ver a Alberico, envarado por una voluminosa obesidad, esforzarse

en seducir a las hijas del Rin hace comprender inmediatamente que renuncia al amor en favor del oro. Algunas escorias, sin embargo, hacen temer lo peor como la llegada en un rayo de luz escarlata de un contorsionista dorado que cae del cielo. En la superficie, contemplando el Walhalla acabado, los dioses están enmascarados y ataviados con ropas de múltiples países del mundo antiguo. Donner aparece como un guerrero japonés y el semi-dios Loge, disfrazado de fuego fatuo y provisto, como Krishna, de seis brazos y seis manos que tiemblan torpemente. Los nibelungos tienen la cabeza cubierta de calabazas y los gigantes son tótems africanos montados sobre zancos.

En el foso, la Filarmónica de Estrasburgo suena ligera



Alain Kéiser

Wolfgang Ablinger-Sperrhacke

y falta de densidad. Para conseguir la transparencia es necesario una orquesta equilibrada y segura, lo que no es el caso. Las cuerdas son demasiado justas, a las maderas les falta presencia y a los metales firmeza. Günther Neuhold no parece tener una visión definida de

la obra, no logra ninguna continuidad en el flujo orquestal, que carece de texturas, lo que otorga preponderancia a los cantantes.

El reparto vocal, por el contrario, es homogéneo pese a alguna debilidad. Lo más destacado es el Loge de Wolfgang Ablinger-Sperrhacke, de voz sólida y coloreada, y el Alberico de Oleg Bryjak, de timbre bronceado pero quizá en exceso sonoro, y las diosas Fricka y Freia, muy bien servidas por las voces claras de Hanne Fischer y Ann Petersen. Alexandra Kloose posee la calidez y los graves de Erda aunque también un vibrato excesivo. Resta el Wotan de Jason Howard, de timbre demasiado claro pero de notable humanidad.

Bruno Serrou

Festival Présences 2007

LOS MÚLTIPLES ROSTROS DE ADÈS

Maison de la Radio. 9, 10-II-2007. Barbara Hannigan, Rebecca Bottone, Mary Carewe, William Purefoy. Coro de Radio France. Anthony Marwood, violín; Yves Castagnet, órgano. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director y piano: **Thomas Adès.** Obras de Adès y Barry.

PARÍS Para su XVII edición, el Festival Présences de Radio France ha querido procurarse una bocanada de aire fresco. Así, tras el alemán Hans Werner Henze, los franceses Philippe Hersant y Marc-André Dalbavie y el polaco Krzysztof Penderecki, le ha llegado el turno al británico Thomas Adès que, a los treinta y seis años, viene precedido de un aura envidiable, debida sobre todo a su editor, que lo eleva sin rodeos al rango de genio. Dotado y polifacético, pues es pianista, director de orquesta, profesor y director de festival, ese calificativo parece, en todo caso, excesivo.

Indudablemente precoz pero relativamente fecundo, con veintitrés partituras en su haber, dos de ellas óperas, Adès, que rechaza todo contacto con la prensa, parece carecer de personalidad propia.

El concierto de inauguración no atrajo la expectación de otras grandes veladas, pese a la presencia de la excelente CBSO, poco habitual en Francia. Adès, director de gesto preciso, lo abrió con el estreno del monodrama en un acto de Gerald Barry (n. 1952), *La plus forte* (2006), sobre un texto autobiográfico de Strindberg. Esta cuarta ópera del compositor irlandés

opone una mujer a la amante de su marido, monologando la primera frente a la segunda, muda. Optando por la lengua francesa, Barry se obstina en la prosodia debussyista para bosquejar un fastidioso delirio, bien servido por Barbara Hannigan, de pronunciación tan lograda como su control rítmico. La música, insípida, remite al Stravinski neoclásico. Un Stravinski que reaparece en el concierto para violín *Concentric Paths* (2005) de Adès, tocado por un Anthony Marwood ataviado como un fantasma para una obra que destila aburrimiento, en lucha contra una orquesta demasiado

potente. En *Asyla*, compuesta hace diez años y estrenada por la CBSO y Simon Rattle, un Adès que entremezcla Mahler, Mossolov, Bartók, Varèse, Cage, Bernstein... se revela como un sobresaliente orquestador.

Al piano, el compositor ofreció tres ciclos vocales, entre ellos su primer opus, *Five Eliot Landscapes*, brillantemente cantado por la soprano Rebecca Bottone. El piano de Adès se vuelve virtuosístico en *Life Story*, a través del estilo de cabaret resaltado por Mary Carewe, confirma el polimorfismo del compositor.

Bruno Serrou

Bartók y Janáček reunidos

COLOR Y MISTERIO

París. Opéra. Palais Garnier. 26-I-2007. Janáček, *Diario de un desaparecido*. Bartók, *El castillo de Barbazul*. Hannah Esther Minutillo, Béatrice Uria-Monzon, Michael König, Willard White. Orquesta de la Ópera Nacional de París. Director musical: **Gustav Kuhn**. Concepción: **La Fura dels Baus** y **Jaume Plensa**. Directores de escena: **Alex Ollé** y **Carlos Padrissa** de La Fura dels Baus. Decorados y vestuario: Jaume Plensa.

Vuelve *El castillo de Barbazul* a la Ópera de París, mientras que el *Diario de un desaparecido* aparece en versión orquestada para la ocasión por Gustav Kuhn. Respecto a la orquestación del *Diario* realizada en 1943 por Ota Zitek, la de Kuhn es más sombría y monocroma, menos sensual, alejada por tanto de la escritura orquestal de Janáček, situándose de hecho en una tímbrica bartokiana, lo que supone una traición. De la obra de Bartók, iniciada curiosamente con la intervención de un narrador, no en directo sino grabado y hablando en francés y no en húngaro, Kuhn da una lectura ayuna de aliento y de reflexión; la paleta sonora carece de nervio. Estamos lejos de la inventiva alucinada de un Boulez, oído la pasada primavera en el Châtelet. Algo muy de lamentar, pues la orquesta irradia una sonoridad espléndida.

Tras el fracaso de *La flauta mágica* de 2004 repetida en Madrid, el colectivo catalán ha aceptado inclinarse ante la música, la belleza y la magia de la ópera del húngaro, limitándose a subrayar su tensión y progresión dramática. Alex Ollé y Carlos Padrissa se muestran sobrios aunque la idea de transformar a la gitana del *Diario* en una prostituta checa no resulte muy feliz. Al subirse el telón, el Desaparecido está enterrado, sólo su cabeza emerge del suelo; después, su busto surge poco a poco. A su alrededor, otros cuerpos se arrastran de vez en cuando, encarnaciones de sus fantasmas. Los catalanes insisten en la dimensión sexual, proponiendo una verdadera ini-



Béatrice Uria-Monzon en Judith

ciación erótica, lo que aniquila la magia de la obra. Michael König, tenor de voz homogénea, canta un emotivo Desaparecido, de vehemencia extasiada y sufriente. Hannah Esther Minutillo resulta tan atractiva de ver como de escuchar.

El castillo de Barbazul escapa a la esquematización. La visión que ofrece La Fura dels Baus es un completo logro. La integración del vídeo en el espectáculo resulta natural. Las puertas que se abren sugieren más que muestran y el abrazo de la pareja en el lecho mientras surgen las sombras de las mujeres amadas antes que Judith, está juiciosamente pensado. Perdidos en la inmensidad, agigantados por el vacío de la escena sumergida en la penumbra, los dos protagonistas no tienen ninguna posibilidad de reunirse. Y, esta vez, el misterio está ahí, sustentado por sutiles juegos de luces, con esa lluvia que niega la esperanza. Béatrice Uria-Monzon encarna una muy convincente Judith de voz incandescente. Con timbre pálido y sombrío, Willard White resulta conmovedor en su resignada humanidad.

Bruno Serrou



ARIA CANTILENA ELĪNA GARANČA (mezzo-soprano)

Staatsoperchor Dresden
Staatskapelle Dresden
Fabio de Luisi



CD 002 89477 62317

**Debut de la extraordinaria mezzosoprano
ElĪna Garanča en DG.
Una de las apuestas más firmes del sello.**

El álbum recoge arias en 4 idiomas y estilos diferentes. Además de la clásica *Cenerentola* o *Charlotte de Wether*, o *Octavian de El Caballero de la Rosa*, incluye un aria de la zarzuela *Las hijas del Zebedeo* en la que interpreta con increíble desparpajo y dicción impecable a una de las carceleras. Deliciosas, las sensuales *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos.

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



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

McVicar disminuye a Haendel

DRAMA EN BROMA

English National Opera. 5-II-2007. Haendel, *Agrippina*. Sarah Connolly, Christine Rice, Lucy Crowe, Reno Trolius. Director musical: Daniel Reuss. Director de escena: David McVicar.

LONDRES Con el triángulo mágico de Haendel, el director de escena David McVicar, y la mezzosoprano principal, Sarah Connolly, era casi seguro que la nueva producción de la ENO de *Agrippina*, que el Teatro de la Monnaie de Bruselas estrenó en 2000, merecería la pena. Y así fue, con un excelente reparto y un limpio diseño contemporáneo de John MacFarlane, que incluyó teléfonos móviles, palabrotas y mucho contorneo y manoseo de las ingles.

El primer triunfo popular de Haendel, escrito en Italia, enriquece las convenciones de la comedia con oscuras pasiones y conspiraciones. La intrigante emperatriz del título quiere asegurar que la corona imperial pase a su hijo, un jovencito que esnifa

coca y lleva cascos, cantado e interpretado soberbiamente por Christine Rice, que se llevó todos los aplausos. La alegre partitura de Haendel proporciona simplicidad a un enrevesado argumento que engancha por donde lo mires.

David McVicar presenta la ópera como una sátira de la vida pública. *Agrippina* y *Poppea* (Lucy Crowe) se han convertido en unos estereotipos de las mujeres sedientas de poder, por ejemplo Imelda, Evita, Indira, al igual que Hilary Clinton y Cherie Blair. Connolly, tambaleándose ebriamente sobre unos zapatos de altísimos tacones, cantó su primera *Agrippina*, un papel maldito que no domina del todo pero con el que sobresalió en los momentos serenos hacia el



Clive Barada

Sarah Connolly en *Agrippina*

final, cuando sus horribles maquinaciones se fraguan.

Crowe, medio desnuda durante una gran parte de la ópera, tiene un encanto petulante y exuberancia vocal. El contrateno ligero Reno Trolius, que forma el

centro emocional de la ópera en el papel de Ottone, aumentó de seguridad a medida que pasaba la larga tarde. Toda la orquesta brilló bajo la enérgica batuta de Daniel Reuss, el director principal del RIAS Kammerchor que hizo su debut con la ENO.

¿Así que por qué entonces tengo algunas críticas que hacer? McVicar nos ha echado a perder con el perfecto *Giulio Cesare* que hizo para Glyndebourne. Esta producción con su perpetuo movimiento, bromas visuales y mucha afectación disminuyó la humanidad de la partitura y el argumento, Música tan inventiva e ingeniosa como ésta no necesita un baño dorado.

Fiona Maddocks



XVII Concurso
Internacional
de Guitarra
S.A.R. La Infanta
Doña Cristina

2
0
0
7

Celebración
del 22 al 26 de octubre, Ajofrín (Toledo)

Inscripción
hasta el 28 de septiembre

18.000 € en premios,
giras de conciertos para los ganadores por diversos países, además de una grabación realizada por Radio Clásica (RNE)

Información y bases
www.fundacionguerrero.com

Patrocinadores







FUNDACIÓN
JACINTO e INOCENCIO
GUERRERO

1982 **25** 2007
años

Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero • Gran Vía, 78 - 1º • 28013 Madrid • España • Tel./Fax: 915 476 618

Fin de una época en la Nederlandse Opera

DESPEDIDA TRIUNFAL

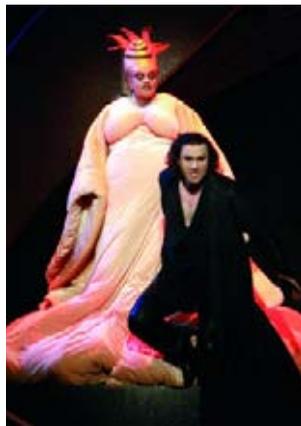
Het Muziektheater. 2-II-2007. Wagner, *Tannhäuser*. Martina Serafin, Petra Lang, Katherina Müller, Robert Gambill, Marcel Reijans, Roman Trekel, Werner van Mechelen, Kristinn Sigmundsson, Orquesta Filarmónica de los Países Bajos. Director: **Hartmut Haenchen**. Director de escena: **Nikolaus Lehnhoff**. Decorados: Raimund Bauer.

ÁMSTERDAM La última gran ópera de Wagner, *Tannhäuser*, que acaba de ofrecer el Muziektheater ha sido también la última obra que Hartmut Haenchen ha dirigido para la Ópera de los Países Bajos. Después de 29 fructíferos años de colaboración, que culminaron en un emocionante *Anillo*. Su regalo de despedida fue una interpretación inolvidable.

Haenchen eligió la última versión de *Tannhäuser*, preparada por Wagner para Viena en 1875. Junto con algunos ajustes menores, añadió la canción de Walter durante el torneo de cantores del segundo acto de la versión de Dresde (1845) para recrear el ambiente de una verdadera competición. También quitó una parte del conjunto final del mismo acto, en el que Wagner sólo había escrito unos versos del conjunto debajo del "Zum Heil den Sünderen zu führen" para que el tenor llegara sin problemas al final de este difícil pasaje.

La escena del Venusberg con sus acentos cromáticos brilló con hermosos colores musicales. El final del primer acto y el comienzo del segundo fueron soberbios y, a pesar de la enorme orquesta, el gran fin del conjunto resplandeció gracias a sus cualidades de música de cámara que disiparon cualquier semejanza con Meyerbeer y la ópera convencional.

El director de escena Nikolaus Lehnhoff combinó los magníficos decorados estilizados de Raimund Bauer, incluyendo una enorme escalera de caracol como pieza central, con elementos históricos y modernos en una producción realmente espectacular. En su primer



Hans Hijmering

Petra Lang y Robert Gambill

Tannhäuser, el antiguo ayudante de Wieland Wagner aprovechó los conflictos internos y sociales creados por el personaje para presentarle como el prototipo del artista independiente que lucha contra los límites que la sociedad le impone. Salvo unos superfluos detalles como el falso micrófono durante el torneo de canto, fue una espléndida utilización del enorme escenario del Muziektheater.

Petra Lang fue una Venus de sangre caliente, un *sex-symbol* que se iba transformando en una vulnerable figura femenina. En el polo opuesto estuvo la radiante y añorada Elisabeth de Martina Serafin. Robert Gambill fue un muy buen Tannhäuser, aunque quedó algo corto en los momentos más apasionados de su papel. Los trovadores del Wartburg formaron un sólido grupo, dirigidos por el paternal conde cantado por Kristinn Sigmundsson y un totalmente encantador Wolfram interpretado por Roman Trekel que, si hubiera existido un auténtico concurso de canto, habría sido el ganador.

Paul Korenhof



VIVALDI EDITION

OP 30429

Vivaldi: Musica per mandolino e liuto

VIVALDI Musica para mandolina y laúd

Rolf Lislevand, mandolina & laúd
Ensemble Kapsberger

MIDEM CLASSICAL AWARDS
OPERA

OP 30419

Vivaldi: Griselda

www.diverdi.com

www.naiveclassique.com

naive

Éxito de Bros en Gualtiero

EL REGRESO DEL PIRATA

Teatro delle Muse. 26-I-2007. Bellini, *Il pirata*. Mariella Devia, José Bros, Vladimir Stoianov. Orquesta Filarmónica Marchigiana. Director musical: **Bruno Bartoletti**. Director de escena, escenografía y vestuario: **Pier'Alli**.

ANCONA En 1827, *El pirata* fue el primer gran éxito de Bellini y señaló el comienzo de su colaboración con Felice Romani, imponiéndose como un punto de referencia en la historia de la ópera romántica italiana posterior a Rossini. Muchas son las razones que hacen particularmente interesante su representación. Se escucha raramente, pero eso depende de las dificultades de ejecución más que de la calidad de la partitura, desigual pero fascinante, porque el genio de Bellini aparece en ella plenamente reconocible. Con

inteligencia y valor, el Teatro de las Musas de Ancona (reconstruido hace pocos años, pero capaz siempre de una programación original) ha sabido proponer *El pirata* en una ejecución musical de alto nivel. Mariella Devia ha interpretado por primera vez el papel de Imogene con éxito admirable por la pasmosa seguridad y por la fineza con la que ha dibujado su personaje, con desolada melancolía y tristísima ternura. Problemas tal vez todavía más difíciles pone al tenor la escritura que Bellini concibió para Rubini. Creo que la única solución satis-

factoria sería restablecer la técnica del *falsettone* y no reducir Gualtiero a cantar en el registro agudo o sobreado con emisiones a plena voz, "de pecho", que ni Rubini ni otros de época de Bellini hubieran soñado hacer (la experiencia de Giuseppe Morino en Martina Franca en 1987 fue muy convincente). La alternativa es adaptar la parte de Gualtiero, si el regreso al *falsettone* no es cómodo.

En Ancona, José Bros se ha cubierto de honor con una bella demostración de conciencia estilística y de desenvoltura al afrontar la

inclemente vocalidad de Gualtiero. Y persuasivo y autorizado ha estado también el barítono Vladimir Stoianov en la parte de Ernesto. Decisiva ha sido la contribución de Bruno Bartoletti que dirigía la obra por primera vez y ha cultivado los personajes con intensidad, controlada elegancia, perfecta medida y segura adhesión. Decepcionante la producción de Pier'Alli, de puro abandono en la dirección, aunque bastante elegante en algunas soluciones escénicas.

Paolo Petazzi

Psicoanálisis y política

LAS OBSESIONES DE ELSA

Teatro alla Scala, 17-I-2007 Wagner, *Lohengrin*. Robert Dean Smith, Anne Schwanewilms, Waltraud Meier, Tom Fox, Hans Peter König. Director musical: **Daniele Gatti**. Director de escena: **Nikolaus Lehnhoff**. Decorados: Stephan Braunfels.

MILÁN La representación en la Scala de *Lohengrin*, de la que faltaba desde hacía 23 años, ha coincidido con el regreso al teatro milanes para un espectáculo de ópera de Daniele Gatti, protagonista de una interpretación muy completa, equilibrada y madura, capaz de hacer justicia a todos los aspectos de la partitura. El director de escena, Nikolaus Lehnhoff, concentró su atención en los aspectos psicológicos y psicoanalíticos de la tragedia, y para él Elsa, y sus conflictos interiores, es la verdadera protagonista de una historia que acaba en la soledad y el vacío. La escenografía de Stephan Braunfels es esencial: un anfiteatro (o la sala de un parlamento) para el primer y el tercer actos, una gran escalinata en el segundo, donde no hay lugar para la iglesia, y la marcha del cortejo nupcial conduce no se sabe dónde. En esta escena, particularmente



Escena de *Lohengrin* de Wagner en La Scala de Milán

sugestiva, la dirección del diálogo entre Ortrud y Telramund es en verdad reveladora y magistral, quizá el momento culminante de un espectáculo —coproducido por la Scala con Lyon y el Festival de Baden-Baden— de gran calidad e interés. Disgusta solamente que Lehnhoff haya insistido en detalles superfluos de tipo realístico-cotidiano (por ejemplo, entre los que esperan al cortejo nupcial, algunos leen y muestran las noticias sobre un periódico, o Telramund para exponer su

acusación saca unos folios y las gafas). Los aspectos discutibles de tales detalles eran quizá más evidentes en la calidad un poco dudosa del vestuario de Bettina Walter, que es sobre todo moderno, pero que sugería una dimensión atemporal (por ejemplo, los hombres del tercer acto se endosan la coraza sobre las divisas militares modernas del primero), que hubiéramos deseado más abstractos y estilizados. Pero se trata siempre de una producción de gran relieve, acogida con silbidos en la primera fun-

ción, porque una parte del público escalígero es siempre de un deplorable provincianismo y nunca hubiera debido renunciar al cisne... (Lehnhoff no lo muestra porque no deja ver la llegada de Lohengrin: ahí está cuando la muchedumbre lo recibe y lo podemos divisar). De alto nivel el reparto, compatible con la dificultad de encontrar hoy voces grandes. Waltraud Meier es una Ortrud de intensidad impresionante, Anne Schwanewilms (Elsa) y Robert Dean Smith (Lohengrin) no poseen medios vocales imponentes, pero saben cantar con musicalidad, inteligencia y refinamiento seductores; Tom Fox es un Telramund incisivo y Hans Peter König, un válido Enrique. Detlef Roth es el Herald. Hay que recordar en el segundo reparto a Klaus Florian Vogt y Solveig Kringelborn.

Paolo Petazzi

primavera
2007
sala
Iturbi

PALAU DE LA MÚSICA VALENCIANA ANIVERSARIO

20 AÑOS

Conciertos de abono

ABONO 1

23 de marzo, viernes, 19.30 horas.
Mariano García, violonchelo
ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
P. Dukas: El Aprendiz de Brujo (poema sinfónico)
C. Saint-Saëns: Concierto para violonchelo y orquesta n.º 1 en la menor, op. 33
L. Dvořák: Rapsodia eslava n.º 2
A. Janáček: Taras Bulba, rapsodia para orquesta (1911/75 €)

ABONO 2

24 de marzo, sábado, 19.00 horas.
Julie Koch, soprano
Marin Wölfel, contratenor
Martin Petzold, tenor
Jörg Hempel, bajo
Matthias Weichert, bajo
THOMASERCHOR LEIPZIG
GEORG CHRISTOPH BILLER, director
GEWANDHAUSORCHESTER LEIPZIG
J. S. Bach: La Pasión según San Juan BWV 245 (Cuarta versión de 1743) (403020 €)

ABONO 3

25 de marzo, domingo, 19.30 horas.
RICCARDO MUTI, director
PHILHARMONIA ORCHESTRA
W. A. Mozart: Sinfonía n.º 35 en re mayor, KV 385 "Haffner"
F. Liszt: Los Príncipes
P. I. Chaikovski: Sinfonía n.º 6 en si menor, op. 74 "Patética" (403020 €)

ABONO 4

30 de marzo, viernes, 19.30 horas.
Iris Vermillion, contralto
CORAL CATEDRALICIA DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
J. Brahms: Obertura para un Festival Académico; Rapsodia para coro, contralto y orquesta; Serenata n.º 1 en re mayor (1911/75 €)

ABONO 5

13 de abril, viernes, 19.30 horas.
Leticia Moreno, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
Walter Weller, director
E. Lliçner Hegöli: Welleriana
E. Lalo: Sinfonía española, para violín y orquesta en re menor, op. 21
P. I. Chaikovski: Sinfonía n.º 4 en la menor, op. 36 (1911/75 €)

ABONO 6

17 de abril, martes, 20.15 horas.
Eva Urbanova, soprano
Michal Lehotsky, tenor
Peter Mikuláš, bajo
CORO FILARMÓNICO DE PRAGA
ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA
Zdeněk Macal, director
A. Dvořák: La novia del espectro, op. 69 (Cantata para orquesta, coro y solistas) (503725 €)

ABONO 7

20 de abril, viernes, 19.30 horas.
Eva Urbanova, soprano
Jane Irwin, mezzosoprano
Miroslav Dvorsky, tenor
Peter Mikuláš, bajo
CORO FILARMÓNICO DE PRAGA
ORQUESTA DE VALENCIA
Walter Weller, director
A. Dvořák: Réquiem, op. 89 (302215 €)

ABONO 8

24 de abril, martes, 20.15 horas.
Renaud Capuçon, violín
Gaubier Capuçon, violonchelo
ORQUESTA DE CÁMARA DE BASILEA
David Stern, director
J. Sibelius: Valse triste
J. Brahms: Doble concierto para violín, violonchelo y orquesta en la menor, op. 102
Serenata n.º 2 en la mayor, op. 16 (302215 €)

ABONO 9

4 de mayo, viernes, 19.30 horas.
Mark Kaplan, violín
COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
P. Glass: Concierto para violín y orquesta
C. Cano: Revelación (Estreno, Obra encargo del IVM) (1911/75 €)

ABONO 10

6 de mayo, domingo, 19.00 horas.
Ciclo de Ópera Clásica y Barroca (VI)
En conmemoración del 4.º centenario del estreno de la ópera Orfeo
Monica Piccinini, soprano/La música
Furio Zannasi, barítono/Orfeo
Anna Simboli, soprano/Euridice-Proserpina
Sara Mingardo, mezzosoprano/Messaggiera-Speranza
Sergio Foresti, bajo/Caronte
Antonio Abete, bajo/Plutone
Marco Scavazza, barítono/Apollo
CONCERTO ITALIANO
Rinaldo Alessandrini, director
C. Monteverdi: Orfeo (ópera versión concierto) (403020 €)

ABONO 11

9 de mayo, miércoles, 20.15 horas.
Yaron Traub, piano
COLLEGIUM INSTRUMENTALE
W. A. Mozart: Concierto para piano y orquesta n.º 23 en la mayor, KV 488
I. Stravinski: Concierto para orquesta de cuerdas en re mayor
D. Shostakóvich: Cuarteto n.º 8 en do menor, op. 110 (versión F. Barshai) (18135 €)

ABONO 12

19 de mayo, sábado, 19.00 horas.
Concierto con motivo de la celebración de la America's Cup
Rebecca de Part Davies, soprano/Mrs. Sedley
Christopher Ventris, tenor/Peter Grimes
Amanda Roccoff, soprano/Ellen Orford
Peter Bronder, tenor/Bob Bole
Alan Ople, barítono/Captain Balstrode
Ryland Davies, tenor/Horace Adams
Mark S. Doss, bajo-barítono/Swallow
Andrew Foster Williams, bajo-barítono/Hobson
Susan Gorton, mezzosoprano/Tia
José Antonio López, barítono/Neel Keene
Emma Gardner, soprano/1.ª sobrina
Soledad Cardoso, soprano/2.ª sobrina
ESCOLANIA NTRA. SRA. DE LOS DESAMPARADOS
COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA
ORQUESTA DE VALENCIA
Josep Pons, director
B. Britten: Peter Grimes, op. 33 (ópera en versión concierto) (302215 €)

ABONO 13

21 de mayo, lunes, 20.15 horas.
Gidon Kremer, violín
ORQUESTA DEL FESTIVAL DE BUDAPEST
Ivan Fischer, director
R. Strauss: El caballero de la Rosa (primera suite)
B. Bartók: Concierto para violín y orquesta n.º 1, Sz 36, BB 48a
L. van Beethoven: Sinfonía n.º 5 en do menor, op. 67 (503725 €)

ABONO 14

25 de mayo, viernes, 19.30 horas.
Raouf Lupu, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
G. Rossini: La gazza ladra (obertura)
R. Schumann: Concierto en la menor para piano y orquesta en la menor, op. 54
B. Bartók: Concierto para orquesta (1911/75 €)

ABONO 15

1 de junio, viernes, 19.30 horas.
Ciclo de Ópera Clásica y Barroca (VII)
Bernarda Fink, mezzosoprano/Tancredi
Rosemary Joshua, soprano/Amenaide
Lawrence Brownlee, tenor/Argiro
Verónica Cangemi, soprano/Rogliero
Federico Sacchi, bajo/Orbazzano
Elena Belliere, contralto/Isaura
THE ENGLISH VOICES
ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
René Jacobs, director
G. Rossini: Tancredi (ópera versión concierto) (403020 €)

ABONO 16

2 de junio, sábado, 19.30 horas.
Julia Fischer, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
Yakov Kreizberg, director
W. A. Mozart: Concierto n.º 4 para violín y orquesta en la mayor, KV 219
D. Shostakóvich: Sinfonía n.º 11 en sol menor, op. 103 "El año 1905" (1911/75 €)

ABONO 17

15 de junio, viernes, 19.30 horas.
Nicolaï Znaider, violín
Melanie Dinner, soprano
Iris Vermillion, mezzosoprano
Steve Davism, tenor
Ralf Lukas, bajo
COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA
ORQUESTA DE VALENCIA
Yaron Traub, director
F. Mendelssohn: Concierto para violín y orquesta en mi menor, op. 64
L. van Beethoven: Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125 "Coral" (302215 €)

CONDICIONES DE ABONO TEMPORADA PRIMAVERA 2007

17 Conciertos
Renovación de abonos: 26, 27 y 28 de febrero
Nuevos abonos: 2 y 3 de marzo
Reparto de números para la venta de localidades: 6 de marzo
Venta de localidades: 7 de marzo

Precio:
Abono A (Anfiteatro y Butaca).....414 euros
Abono B (Tribunas).....306 euros
Abono C (Fondos).....207 euros

TEMPORADA 2006/2007

IMPRESIONANTE

Venta telefónica de abonos y localidades:

ServiEntrada
bancaixa
96 399 55 77
802 11 55 77
www.bancaixa.es

El Corte Inglés
010 LLAMANDO AL TELÉFONO 902 400 222
www.elcorteingles.es

Esta programación es susceptible de modificaciones según nuestra voluntad
PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA
Paseo de la Arnedada, 30 • 46023 Valencia
Tel. 96 337 50 20 • Fax 96 337 09 88
http://www.palauvalencia.com/

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

De Ana propone un complejo montaje de la inclasificable obra de Berlioz

EL INFIERNO DEL CAOS

Teatro Regio. 27-I-2007. Berlioz, *La damnation de Faust*. Giuseppe Sabbatini, Nino Surguladze, Michele Pertusi. Director musical: **Michel Plasson**. Director de escena, escenografía y vestuario: **Hugo De Ana**.

PARMA El Teatro Regio de Parma, que gracias a una provisión especial del exministro Lunardi (parmesano) dispone actualmente de medios muy notables, luego de la bella *Pietra del paragone* inaugural ha presentado *La damnation de Faust* de Berlioz en una edición musicalmente valiosa y en una producción muy compleja, firmada por Hugo De Ana. La calidad de la interpretación musical se impuso con indiscutible evidencia: la dirección de Plasson, refinada y controlada, capaz de adherirse a la genial fantasía de Berlioz evitando subrayar lo exterior, fue también apta para valorizar la calidad del reparto, con el sensacional Michele Pertusi en la parte de Mefistófeles, Nino Surguladze, Margarita intensa e impecable, y con Giuseppe Sabbatini, cuya parte de Fausto en el registro medio-grave presenta problemas que el tenor superó en conjunto



La condenación de Fausto de Berlioz en el Teatro Regio de Parma

con elegancia. En cambio, hay mucho que discutir en la producción de Hugo De Ana, si bien partía de una idea plenamente compartible. La *Damnation* no es para la escena, pero si se representa, debe proponerse en clave onírico-visionaria, exigida por la genial originalidad y libertad de la dramaturgia y de los personajes de la música. De Ana lo comprendió muy bien y además una clave similar es perfectamente congenial a su calidad y a su fantasía. Con imágenes sugestivas ha comparado

la bella estructura escénica (una gran instalación fija circular cóncava) a las antenas parabólicas usadas para captar las señales del espacio, declarando: "las uso para captar las miles de imágenes provocadas por la música de la *Damnation*". Y reenvía al público un río de imágenes con la acción escénica y sobre todo con complejas proyecciones múltiples, donde se acumula de todo, de modo arbitrario e indiscriminado, tanto que pronto uno se ve arrastrado a no tratar de comprender el sentido y

las razones de lo que se ve y abandonarse pasivamente al flujo. Así, muchas ideas sugestivas, que se imponen con mayor claridad en las escenas en las que no se abusa de las proyecciones, corren el riesgo de anularse por una acumulación indiferenciada. Imposible enumerarlas y discutir las punto por punto, pero daré dos ejemplos: en la *Marcha húngara* se sobreponen imágenes de violentos conflictos entre poblaciones primitivas, del todo improcedentes. Las proyecciones de los tubos de un gran órgano son impropias del sarcástico episodio de la "bestial" fuga sobre el *Amén* en la taberna de Auerbach, pero se ven incluso, en la apoteosis conclusiva de Margarita, (donde en cambio son pertinentes).

En suma, un espectáculo con intuiciones geniales que se perdían en una acumulación incontrolada.

Paolo Petazzi

Claves psicoanalíticas para la ópera de Dvorák

ONDINA SIN AGUA

Turín. Teatro Regio. 24-I-2007. Dvorák, *Rusalka*. Svetla Vassileva, Miro Dvorsky, Larissa Diadkova, Franz Hawlata. Director musical: **Gianandrea Noseda**. Director de escena: **Robert Carsen**. Decorados y vestuario: Michael Levine.

TURÍN En Italia, *Rusalka* se representa raramente, y todavía más raramente esta ópera, que forma parte del repertorio mayor del nacionalismo checo, aparece propuesta sin que sea importada desde su país de origen. Punto de fuerza de la primera representación de *Rusalka* en Turín ha sido la elección del montaje de Robert Carsen, que se ha retomado del espectáculo ideado para la Ópera de París en 2002. Carsen renuncia al paisaje fabuloso, al lago, al bosque, a la luna evocada en la didasca-

lia del libreto, cuenta con imágenes modernas la historia inquietante de una iniciación sexual y de un amor imposible, la desesperación de Rusalka, que no puede hablar, y se encuentra suspendida entre dos mundos. Era un espectáculo denso de implicaciones y alusiones psicoanalíticas, donde la aparente simplicidad de la escena y los juegos de luces y las proyecciones se cargaban de sugerencias oníricas. La primera escena se desdobra en sentido vertical para evocar la vida bajo el agua, y el Espíritu del agua es una

figura paterna vestida de modo burgués, mientras que el bosque al que el Príncipe va de caza es un dormitorio. En el segundo acto, en el que el Príncipe traiciona a Rusalka con la Princesa extranjera, el dormitorio se desdobra en un juego de espejos, en dos partes simétricas en medio de las cuales permanece sola Rusalka, desesperada y privada de la voz.

Aun desde el punto de vista musical, la producción turinesa ha sido notable, gracias en primer lugar a la dirección de Gianandrea

Noseda (nombrado director musical del Teatro Regio), en cuya interpretación se advertía un *crescendo* de intensidad poética, culminante en el tercer acto.

Admirable y fascinante la protagonista, la intensa Svetla Vassileva, y de poderosa autoridad Larissa Diadkova en la parte de la bruja Jezibaba. Vocalmente, un poco apurado apareció a su vez Franz Hawlata (el Espíritu del agua) y un poco impreciso Miro Dvorsky (el Príncipe).

Paolo Petazzi

Albertazzi propone un prólogo para *Salomé* de Strauss

COLORES SIN FUERZA

Teatro dell'Opera. 21-I-2007. Strauss, *Salomé*. Francesca Patanè, Annoshah Golesorkhi, Reiner Goldberg, Graciela Araya, Mario Zeffiri. Director musical: Günther Neuhold. Director de escena: Giorgio Albertazzi.



C.M. Falsini

Francesca Patanè y Annoshah Golesorkhi en *Salomé*

ROMA La temporada del Teatro de la Ópera de Roma se ha abierto con *Salomé*, en una nueva producción, confiada a uno de los iconos del teatro italiano, Giorgio Albertazzi, que la hizo preceder de un prólogo en prosa de su propia mano, florilegio de la tragedia de Oscar Wilde. Una explicación, tal vez, para quien no conociera la trama, pero para eso están los sobretítulos. Como resultado: una pérdida de la tensión dramática, precisamente uno de los logros de la composición por su síntesis en un único acto. *Salomé* es un título recurrente en Roma, ya en 1908 la primera representación, en el 24, con el propio Strauss a la batuta. Un título siempre comprometido y de difícil ejecución. El austriaco Günther Neuhold, en sustitución de Alain Lombard, optó por una dirección que miraba más bien al pasado en vez de evidenciar la clave de una lectura expresionista que Strauss anticipa. Pero lo que se dio fue un aplanamiento orquestal de las disonancias contra un cantable wagneriano. Se debe asumir que la orquesta siguió muy bien la elección del director. ¡Una pena que no pareciera Strauss!

La escenografía, más bien esencial (columnas,

una escalinata, una cisterna-prisión y la luna omnipresente) se debía al pintor-escenógrafo Lorenzo Fonda, más conocido por haber retratado a Madonna. La dirección escénica no era incisiva, pero hermoso el hallazgo de evitar al público las escenas truculentas (Salomé besando la cabeza trunca de Juan) y las sangrientas (la ejecución de Salomé). Francesca Patanè, que interpretó desinhibida aun la célebre *Danza de Salomé*, reveló una insospechada soltura en los movimientos sincopados, como la danza expresionista deseada por Albertazzi. Vocalmente, posee la potencia para superar el muro orquestal, pero escogió trabajar sobre los colores y los claroscuros. El resultado parecía insuficientemente dramático. Hace falta indicar, en cambio, el cuidado en la dicción, excelente en Reiner Goldberg, un Herodes de pelo cano. El Jochanaan de Annoshah Golesorkhi a menor nivel, Graciela Araya fue una modesta Erodiade, para no hablar de Narraboth (Marco Zeffiri) y los cinco hebreos. La dicción de todos estos más bien fantástica. Todo sumó una apertura de temporada de bajo nivel.

Franco Soda



© Ben Elmepp

SCHUMANN (ARR. MAHLER): SINFONÍAS 2 Y 4

Gewandhaus / Chailly



CD 002 89475 83523

Chailly dirige a la Gewandhaus en una soberbia actuación en directo de las Sinfonías 2 y 4 de Schumann, a partir de la revisión que hiciera Gustav Mahler de las partituras.

Una de las pocas grabaciones existentes de esa particular edición de las obras



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

www.fnac.es

Estreno mundial

LA CASA DE LA MUERTE DE JACQUES LENOT

Grand Théâtre. 29-I-2007. Lenot, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Theodora Gheorghiu, Vélérie MacCarthy, Valérie Millot, Emma Curtis, Nadine Denize. Coro del Gran Teatro de Ginebra. Orquesta de la Suisse Romande. Director musical: **Daniel Kawka**. Director de escena: **Christophe Pertont**. Decorados: Christian Fenouillat.

GINEBRA Un año después del estreno de *Galileo* del Michael Jarrell, el Gran Teatro de Ginebra ha cosechado otro acontecimiento con el estreno mundial de la ópera de Jacques Lenot, uno de los compositores franceses más atractivos de su generación, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Nacido en 1945 en Charente, Lenot se confiesa autodidacta. Desde 1967, año en que Messiaen consigue que se programe su primera obra en el Festival de Royan, su catálogo cuenta ya con más de 250 partituras. La idea de duelo es omnipresente, la escritura exigente, refinada, virtuosística y, aunque inscrita en descendencia de la generación de 1920, la obra se sitúa al margen de corrientes y de modas, movida por una inspiración poética.

Tras varios acercamientos a la ópera, una sin palabras, *Le mariage obscur* en 1978, y otra para el contratenor Henri Ledroit (1946-

1988), *Un déchainement si prolongé de la grâce*, sobre un montaje de textos de diversas procedencias, estrenada en 1986, Lenot se aproxima ahora a una obra de Jean-Luc Lagarce (1957-1995) de extenso título que el compositor ha retomado en su integridad, reduciendo a la mitad el texto inicial. El tema es la espera, cuyos resortes son la ausencia y la muerte. En un país y un tiempo indeterminados, cinco mujeres, una madre, su hija y sus tres nietas, intentan comprender por qué su nieto, hijo y hermano respectivo ha abandonado la casa y lo que le ha incitado a regresar a ella; de hecho, su propia muerte.

Lenot ha creado nueve escenas con materiales, estructuras y orquestaciones distintos pero tocadas sin interrupción y ligadas por breves interludios, en una escritura que asocia especialmente modelos repetitivos y microcélulas temáticas, constituyendo cada una un



Mairo del Curto

drama en sí. Aprovechando la ausencia de didascalia en la obra que le ha inspirado, el compositor ha considerado expresamente no encarnar al hombre, aunque sea el objeto de todos los pensamientos y actos de las heroínas. Es de lamentar que el director de escena haya juzgado necesario hacerle aparecer detrás de una ventana, cuando el espectador ya ha hecho suyas las interrogantes de las protagonistas.

Puesta en escena y escenografía, basada en unos juegos de paneles que simbolizan los muros de una casa y marcada por un vídeo en blanco y negro juiciosamente incrustado en una de las escenas, están en perfecta armo-

nía con la obra, subrayando la soledad en que se sumergen los personajes, encarnados con sorprendente veracidad por las cinco cantantes, de la joven soprano rumana Teodora Gheorghiu, de radiantes agudos, hasta la contralto americana Emma Curtis de carnosos graves, pasando por las sopranos Valérie MacCarthy y Valérie Millot, y la sufrida Nadine Denize. Daniel Kawka otorga al conjunto flexibilidad, rigor y precisión, mientras la orquesta impone su virtuosismo y su fluidez en una partitura compleja, no exenta de cierta monotonía en determinados pasajes pero que no cesa de sorprender.

Bruno Serrou

Robert Carsen pone en escena *Semele* de Haendel

UN PAPEL SOÑADO PARA CECILIA BARTOLI

Opernhaus. 14-I-2007. Haendel, *Semele*. Cecilia Bartoli, Charles Workman, Birgit Remmert, Isabel Rey, Anton Scharinger, Liliana Nikiteanu. Director musical: **William Christie**. Director de escena: **Robert Carsen**.

ZÚRICH Es casi una paradoja: el papel claramente más agradecido que Haendel creó para una *prima donna* se encuentra en un oratorio cantado en inglés (!). Concretamente en *Semele*, escrito poco después de *El Mesías*. Es muy tentador, por lo tanto, poner en escena la pieza, máxime cuando no le falta una acción mitológica en torno a los antiguos dioses. Y si, además, se cuenta con una Cecilia Bartoli para el papel titular, ya no puede haber reserva alguna. La mezzosoprano romana, que lleva tiempo indagando en regiones sopraniles, aprovecha la oportunidad sumergiéndose física y vocalmente por completo en el personaje. Ella es la amante humana del padre de los dioses, y anhela en vano la inmortalidad. Sus cuatro grandes arias se encuentran entre las más arrebataadoras del barroco. Una auténtica demostración de coloratura, cuando *Semele/Bartoli* se enamora de su propio reflejo o seduce eróticamente al voluptuoso Júpiter.

Aunque Charles Workman fue un algo pálido Júpiter y Liliana Nikiteanu no pudo ocultar su escasa afinidad con este repertorio, en los lucidos papeles secundarios brillaron Birgit Remmert como la engañada esposa Juno e Isabel Rey como su vertiginoso factótum Ino. La gran intervención de ambas, en medio de los torbellinos amorosos, resultó un perfecto número de revista.

Aquí se mostró a la perfección la experta mano del director de escena Robert

Carsen, quien, por lo demás —a excepción de *Semele/Bartoli*— trató los personajes de un modo bastante tópico. Los resultados obtenidos por William Christie al frente de la orquesta de instrumentos originales La Scintilla y del poderoso coro rozó en lo milagroso, desplegando una sorprendente riqueza de efectos sonoros, desde los más delicados matices en las cuerdas hasta las rutilantes fanfarrias de las trompas.

Mario Gerteis

XIII Temporada de Grandes Conciertos
de Primavera
febrero / junio 2007



AUDITORIO
PALACIO DE CONGRESOS ZARAGOZA
SALA MOZART



Orquesta Filarmónica de Viena

Philippe Auguin, director

Salomé

de R. Strauss
ópera en concierto

Daniela Denschlag contralto • **Ricarda Merbeth** soprano
Marian Talaba tenor • **Terje Stensvold** barítono
Michael Roider tenor

Domingo 15 de abril de 2007 • 20,15 horas
Venta de entradas en las taquillas del Auditorio, cajeros Ibercaja y www.ibercaja.es

¡única actuación!



iberCaja
Obra Social y Cultural



Zaragoza
AYUNTAMIENTO

Elina Garanča

“ROSSINI ES EL PAN DE CADA UNO DE MIS DÍAS”

Letona por nacimiento, gibraltareña por su matrimonio con el director de orquesta Karel Mark Chichon, la mezzosoprano Elina Garanča (Riga, 1976) es uno de esos nombres de la lírica que, en menos de una década, se ha situado entre las principales voces del momento, dato que avalan el nombre de los directores que la eligen para sus repartos — desde Muti a Harmoncourt, que contó con ella para *La clemenza di Tito* con que debutó en Salzburgo en 2003— y el de los teatros en los que se ha afincado, con la Ópera Estatal de Viena a la cabeza. En estos días aparece en el mercado su primer disco para Deutsche Grammophon, en el que incluye algunos temas tan sorprendentes por inusuales para una cantante foránea como las *Carceleras de Las hijas de Zebedeo* que abren el CD a una canción de Montsalvatge, pruebas del amor que su madre le inculcó por el repertorio español.

Porque usted procede de una familia de músicos.

Así es. Mi padre es director de un coro, y mi madre una cantante que, después de alcanzar cierta popularidad como intérprete de lieder, tuvo que abandonar la carrera por problemas de salud. Ahora se dedica a la enseñanza, educando voces en teatros de prosa y en la Academia de Ópera y Música de mi ciudad natal. Así que cualquiera puede imaginar que he tenido su influencia en mi educación y en mi posterior desarrollo como cantante.

¿Fue su profesora?

Solamente en mis comienzos, hasta que inicié mis estudios en la Academia. A partir de ese momento dejó de serlo. Yo me marché a Alemania para empezar a trabajar en teatros de distintas ciudades, como Meiningen o la Ópera de Francfort, y mi educación pasó por diferentes profesores de distintos países: uno de Bélgica, otro de Alemania, uno más de Estados Unidos... En este momento, por ejemplo, tengo una educadora de canto de Ámsterdam.

A pesar de esas raíces, en sus comienzos pareció no tener clara su vocación. Incluso coqueteó con la música pop.

Entre adolescentes, raro es encontrar alguien que se decante por cantar ópera. A esa edad, lo que les gusta es divertirse con la gente de su escuela en fiestas donde no se escucha *Il barbiere*



Fotos: Kaskara/DC

di Siviglia o *Tannhäuser*, sino a María Carey, Michael Jackson o cualquier cantante de ese entorno. Entre otras razones, porque es la música que te resulta más fácil comprender en ese periodo de tu vida. También tuve mi momento de fascinación por los musicales, hasta el punto de plantearme en alguna ocasión ser cantante de esos espectáculos que se relacionan con Broadway. Eso sucedía más o menos en los tiempos en que la Unión Soviética se desintegró y mis padres me enviaron al extranjero para formarme, al no haber escuelas de música en Letonia. En ese momento exactamente me debatía entre el pop, los musicales... y mira por dónde acabé siendo cantante de ópera. También es verdad que yo contaba en mi haber con una educación musical después de haber estudiado seis años de piano y, porque como es fácil de suponer, la música clásica siempre tenía presencia en mi casa. El momento decisivo podríamos centrarlo en torno al tiempo en que cumplí los diecisiete años, estudiando mi último curso en la escuela secundaria. De repente me pregunté qué quería hacer con mi vida. A resolver la pregunta me ayudaron los planes de mis padres, que habían pensado que lo mejor para mí sería salir del entorno y comenzar una formación cultural internacional. Sus proyectos para mi futuro me hicieron pensar que yo no tenía talento suficiente para organizarme la vida. Un día, tras una conversación muy larga, me fui a dormir y, cuando me levanté a la mañana siguiente, tenía claro que lo que quería ser era cantante de ópera.

Pronto se la ve en un par de concursos. ¿Cómo se lleva con ellos?

A decir verdad, nunca en mi vida me habría apuntado a ninguno de ellos, porque no son algo que me guste. Ganarlos puede servir para conocer gente y ponerte en las manos de un agente adecuado. Pero no creo que los concursos hubiesen servido para configurar mi carrera. Hay muchos cantantes, que entre nosotros llamamos *covers* de concursos: gente artísticamente preparada que se han montado un único programa de cuarenta y cinco minutos, o de una hora con el que pueden pasar diez años de una competición a otra, pero que nunca llegarán a pisar el escenario, que eso es algo bastante distinto. Y también están esos otros cantantes que se presentan, ganan y desaparecen del mundo de la ópera sin que nadie sepa qué están haciendo.

Parece amante de la aventura. De no ser así, ¿cómo habría sustituido a Agnes Baltsa como Jane Seymour en una producción de *Anna Bolena*?

Y aquella decisión funcionó, porque sirvió para mostrarme de un modo

profesional en un escenario importante, como el teatro de Viena en el que se montaba esa ópera de Donizetti.

Hasta ese momento parecía tímida para subir a un escenario.

Estamos hablando de algo que sucedió hace diez años, cuando todo lo veía de un modo distinto. Desde entonces hasta hoy me siento mucho más confiada, con más seguridad en mí misma, gracias a la experiencia que he ido adquiriendo. Eso no significa que cada vez que debo dar un nuevo salto no me planteo que asumo una nueva responsabilidad. He aprendido que esos momentos de dicha que te muestra la fortuna, tienes que engancharlos cuando se te presentan. Puede darse la circunstancia de que te equivoques ese día, que no estés en tu mejor momento y tengas una mala actuación... Pero hay que seguir el refrán que se dice en mi país "si no te arriesgas en el juego, nunca ganarás". Y lo cierto es que yo tuve suerte y todo comenzó a funcionar por el camino que debía.

Al construir un personaje para la escena, ¿en qué proporción divide el trabajo de la voz y la actuación?

Si se trata de un papel nuevo que sé con una gran antelación que debo cantar, me gusta ir tomando las cosas pausadamente. Desde que me lo comunican, me dedico a desarrollar el personaje sólo desde el punto de vista musical, enfocándolo desde distintos ángulos, viendo cómo acometer determinados pasajes y cómo salvar las dificultades que puedan surgir al cantarlos. Sometiendo a juicio el modo en que me estoy planteando acometer el papel, porque ocurre con frecuencia que globalmente lo que intuyes desde tu percepción es completamente distinto a lo que se espera para una obra determinada. Por último, cuando sé qué espera el director de escena de mí dentro de la producción que ha imaginado... en ese tiempo, que suelen ser unas seis semanas de preparaciones y ensayos, comienzo a observar más detenidamente cada uno de los detalles del personaje. Pero hasta ese primer encuentro con el regista y con la otra parte del reparto para que nos desvele su concepción de la obra, solamente me planteo el desarrollo vocal.

En estos días aparece su primer trabajo para Deutsche Grammophon. Un disco curioso que empieza con un tema de *Las hijas de Zebedeo* y que incluye otro de *Montsalvatge*. Uno llega a pensar si su nombre no será Elina "Berganca".

[*Risas*]. En cierto modo ha dado en el clavo yendo por ese camino. La música de España tiene mucho que ver conmigo en este momento. Mi madre disfrutaba con la lengua española, y a pesar de no hablarla, se pasaba el día cantan-

do a Falla, Granados, Guridi... Así empezó todo: escuchándolo en casa. El resto del encantamiento me llegó viéndolo en la película *Carmen* a Julia Migenes y Plácido Domingo. Me quedé fascinada tanto por el carácter de los personajes como por la atmósfera de la obra. A partir de ese momento no me perdí ni un concierto de Domingo cantando zarzuela y cosas similares. Y de paso compré también lo que encontraba de Teresa Berganza y de Victoria de los Ángeles. Me sensibilicé hasta el punto de ver cómo el mercado echaba en falta esa componente de música española y Latinoamericana —que en mi opinión, casan muy bien—, que ningún cantante parecía incluir en sus programas. Como si hubiese desaparecido del repertorio.

A esto debe unir la ayuda que encontró en casa.

Eso también es verdad. Gracias a mi marido, que es mitad español y mitad británico, porque nació en Gibraltar. Explicado así, es más fácil comprender por qué hay tanta música española en mi vida. Él me enseñó a desarrollar mis posibilidades, y acrecentó mi interés por los conocimientos sobre España en buena medida.

¿Habla español?

Me gustaría. Después de haber estado ya en Barcelona, Oviedo, Sevilla, Málaga, y en otros sitios más pequeños que me han gustado mucho, como Chiclana, ... comienzo a entenderlo, pero aún no soy capaz de hablarlo.

¿Todos esos lugares los ha visitado por trabajo?

Algunos de ellos, como Oviedo, donde canté hace un par de años un concierto con un programa Mozart, o Barcelona, porque en esta misma temporada estuve en la producción de *La clemenza di Tito* del Gran Teatre del Liceu, donde pienso regresar en 2011 con *Anna Bolena*.

Va a despertar entre los madrileños algo tan zarzuelero como los celos.

[*Más risas*]. Me gustaría cantar allí, naturalmente. Hasta donde sé, creo que mi agente está discutiendo la posibilidad de mi debut en el Teatro Real. Lo que no tengo claro es el título, que sería *Il barbiere di Siviglia* o algo en esa línea. **Siendo tan familiar en Salzburgo, podría unirse este verano allí a los recitales de zarzuela que han programado Plácido Domingo y Rolando Villazón.**

Me encantaría, pero al tiempo no me imagino qué pintaría yo entre esos monstruos, que son los dos grandes maestros de la música española. Me volvería loca estar con ellos, claro está, pero sólo me atrevería a intentarlo si usted me dice que mi español suena bien en las *Carceleras* del disco.

Momentos no le faltarán a partir de ahora. Hace un par de años, la Volksoper de Viena

programaba *La Generala* y, tiempo atrás, *Doña Francisquita*. Podría ofrecerse para esas ocasiones como apoyo internacional al género.

Si por mi fuera... lo haría de mil amores. El problema es que, para empezar, nadie se acordaría de mí a la hora de ofrecerme un papel en una zarzuela. Aunque les parezca bien el resultado de lo que he hecho en el disco, no creo que estuviesen tan convencidos de que yo fuera capaz de sacar adelante un papel en la escena. Ni más ni menos que lo ocurre cuando de repente se me ocurre decir que quiero intentar dar un paso más y cantar mi primera *Carmen*. La actitud en ese momento es de escepticismo por razones tan triviales como que tengo el pelo rubio y la piel blanca y además soy alta, a lo que se suma el que, por proceder de un país del Norte de Europa, debo de ser básicamente como una piedra en lo que tiene que ver con expresar emociones. Para este tipo de proyectos son muy pocas las personas capaces de tener una visión tan amplia como para decidir lo que puedes o no puedes hacer.

Acaba de cantar una serie de conciertos con música de Mozart con la Sinfónica de Voralberg para la Schubertiada de Hohenems. ¿Qué tal se lleva con el mundo del lied?

En estos momentos estoy preparando un programa que debutaré el 10 de abril en Lisboa y después haré en un par de ocasiones en el Musikverein de Viena, y de repente siento una gran presión, pensando en la enorme responsabilidad que se me viene encima, aunque en cierto modo lo contemplo como un paso adelante, resultado de una búsqueda: el siguiente para demostrar lo que soy no sólo en el terreno de la ópera, también en el repertorio lederístico en una ciudad como Viena, en la que he hecho muchísimos papeles en un gran número de proyectos escénicos distintos.

¿Al organizar los contenidos de sus conciertos cuenta con obras españolas como la de Montsalvatge de su disco?

Esa concretamente no, pero habrá una representación de la música española con las *Siete canciones populares* de Falla.

En la relación de temas del disco se echa en falta Mozart, un compositor a quien tanto debe en sus comienzos, y que sigue siendo el plato fuerte tanto en ópera como en recitales de París y Viena, las dos ciudades donde parece omnipresente en los últimos tiempos.

En primer lugar, porque aunque este sea mi primer disco con Deutsche Grammophon, no es el primero de mi carrera, ya que previamente había grabado otros dos en otra compañía, en el segundo de los cuales se recogían unas cuantas arias de Mozart. Por eso, cuan-

do me ofrecieron esta nueva oportunidad no pensé en esa música, ni tampoco mi nuevo sello discográfico en el que hace unos cuantos meses Anna Netrebko había hecho el suyo centrado en arias de Mozart, en el que yo cantaba con ella un dúo.

Tampoco está Rossini, ese compositor que parece obligatorio en la vida de una mezzosoprano.

En cierto modo lo es. Particularmente en mi caso, Rossini es el pan de cada uno de mis días, incluso sin considerarme una cantante específicamente rossiniana, porque creo que, por las características de mi canto y de mi *vibrato* mi naturaleza se ajusta más a las características que requieren los otros dos grandes del bel canto: Donizetti y Bellini, por lo que me he preocupado más de desarrollarme en sus respectivos territorios. El problema ahora es que con óperas de estos compositores en las que la mezzosoprano es por lo general la segunda en el reparto (porque en la escala jerárquica en obras como *Anna Bolena* o *Maria Estuardo*, igual que sucede con *Norma*, por ejemplo, las primeras son sopranos) se requieren protagonistas con unas características tan especiales que hace difícil encontrar quién los cante. De ahí que los teatros las programen casi con cuentagotas. Claro que yo intento cantarlas cuando es posible, pero no es tan fácil. Aun así rastreo los teatros de ópera donde se hacen, porque en cierto modo presiento que por ahí está mi futuro en los próximos cinco o diez años. Por eso me interesa tanto desarrollar esos papeles. De cualquier modo, Rossini lo hago, y me parece muy saludable para mantener mi voz fresca, flexible y "delgada", por decirlo de alguna manera en términos técnicos.

Es curioso que atribuya a Rossini esas cualidades que sus colegas atribuyen a Mozart cuando se refieren a él como el médico de su cuerdas vocales. ¿Se trata del mismo efecto benefactor?

No lo creo. Mozart en lo que tiene que ver con la vibración es mucho más instrumental. Se discute mucho acerca del estilo mozartiano y de la manera de cantar a Mozart, y es curioso. Hace apenas unos cuantos años se decía que se adecuaba mejor a los cantantes que no tenían demasiada voz o que carecían del talento suficiente para llegar a cantar a Puccini o a Verdi, y ese punto de vista nunca lo he compartido. También he escuchado comentar a algunos colegas que están cansados de Mozart, porque cantándolo sus voces se hacen más pequeñas y pierden flexibilidad. Y tampoco estoy de acuerdo con eso porque lo que ocurre es que su modo de utilizar la voz con este compositor es

erróneo, si piensan que debe de ser fina y poco flexible. Mozart es un compositor que llena su música de trampas. Estoy completamente convencida de eso que te comentan los profesores de canto de si en los comienzos de tu carrera eres capaz realmente de hacer bien a Mozart, el resto de la música, lo mismo si se trata de bel canto como de verismo, incluso en su vertiente más dramática, te surgirá con más naturalidad, y el desarrollo será más sencillo.

¿Si en la cabeza de todas las mezzos parece estar Rossini, en su corazón encierran una Carmen?

No lo creo. En mi mente tengo mucho más presente a Amneris que a Carmen. Carmen puede hacerla, como así ocurre, un cierto tipo de sopranos, mientras que Amneris, un papel que me resulta increíblemente atractivo, lo tiene que cantar una mezzosoprano que reúna determinadas cualidades en su voz. Por eso aspiro a ser algún día una buena Amneris. Cantaría Carmen, y probablemente me gustase mucho hacerlo. Pero el problema para afrontar ese personaje es la cantidad de estereotipos que existen a su alrededor, que condicionan extraordinariamente a quien te lo pudiera proponer cuando tiene que verte en el papel. Para mí, Carmen funcionaría como una especie de trampolín desde el que aterrizar en Amneris y que, a partir de ese momento, me abriese la puerta para algún cometido wagneriano.

¿Y qué dice del barroco?

Para ser honrada, diría que el barroco es probablemente una parte de la música que me impresiona menos que otras cosas. También es cierto que ni el color de mi voz ni mi carácter sonarían verdaderamente a barrocos. Ni tampoco el estilo. Estoy convencida de que hay tantos otros cantantes que pueden interpretar la música barroca mucho mejor de lo que yo podría hacerlo, que prefiero dejar ese capítulo para ellos, y dedicar ese esfuerzo al repertorio del belcantismo donde encuentro que puedo tener más posibilidades de hacerlo bien. Además, no estoy pensando que como cantante vaya a copar la obra de todos los compositores posibles del mundo. A todo esto hay que añadir que jamás me he puesto a estudiar una ópera de Haendel porque nadie me ha ofrecido ser Ruggero o Giulio Cesare.

Lo contrario que a Kasarova, con quien usted trabajó a las órdenes de Harnoncourt en *La clemenza di Tito*, una de las mejores producciones que se han visto en la historia de Salzburgo.

Y una de las producciones más fabulosas en las que cualquier cantante ha tenido la posibilidad de trabajar. Ante todo porque en ese repertorio Harnoncourt es sencillamente único.

Porque a su condición de ser el mejor director una otra virtudes, como la de ser el más flexible y el que tiene la mente más abierta a los demás. Todo ello le convierte en la persona ideal para trabajar, porque no tienes que superar ningún complejo. Cada cual sabe lo que Harnoncourt quiere y a partir de ese momento es libre para permitir que su personaje se desarrolle y de, llegado el caso, intercambiar puntos de vista con el maestro. Le puedes decir que no te sientes cómodo así, que te ves mejor de tal o cual manera, y en él inmediatamente encontrarás como respuesta un "por supuesto, inténtalo como dices". Te brinda la posibilidad de seguir adelante ejerciéndote en tus posibilidades. No como otros directores que se ponen a gritarte como locos hasta que acabas convenciéndote de que eres un absoluto inútil.

Eso lo dice después de haber trabajado con

las batutas más reputadas, incluyendo a Masur, Muti o Norrington. Aunque por lo que se desprende de sus palabras el grado de satisfacción no es con todos el mismo.

Con todos los de la antigua generación, sí. Con los más jóvenes... a veces no. El problema en este caso es que yo procedo como se sabe de una escuela de dirección tradicional. Mi padre, aunque era director de un coro, estudió dirección de orquesta aunque luego decidió que lo suyo eran los grupos de voces. Mi madre es profesora de música, y también pasó por clases de dirección. Incluso yo recibí enseñanzas en ese apartado por si un día hubiese decidido dar clases de música en la escuela. Por esa razón sé distinguir un compás binario de uno ternario, y sé como escuchar a la orquesta y cómo seguirla, y comprendo lo que en ella está sucediendo para poder reaccionar. Incluso sin saber a veces explicar el

porqué, siento si lo estoy haciendo bien o no. Y lo que ocurre a veces con algunos directores es que no saben respirar con las voces, cuando eso es lo más importante en la ópera. Si un director no sabe respirar con los que están en el escenario, no está capacitado para dirigir una ópera, y eso es algo que se nota especialmente en los directores más jóvenes, cuya tradición viene unida en mayor medida a las orquestas sinfónicas. En ese punto es donde radican sus problemas cuando empiezan a trabajar el repertorio lírico: por esa falta de costumbre de no haber trabajado anteriormente con cantantes. Su modo de operar no tiene nada que ver con el de Toscanini, Karajan o Giulini, que convocaban a los cantantes con un mes o con varias semanas de antelación al primer ensayo para trabajar con las voces y sentar las bases de lo que debería ser su trabajo. Así era como conseguían esos increíbles ensayos con los grandes conjuntos. Todo, porque cada cual sabía dónde estaba y dónde pretendía llegar. Ahora a lo que se aspira es a hacer un único ensayo hora y media antes de empezar la ópera, y con eso ya es suficiente.

Dice eso teniendo un marido director y joven (nació en 1971).

A veces me dicen que me niego a los directores jóvenes, porque mi marido reúne esas dos características. Pero eso no es verdad. Lo cierto es que existen diferencias entre los directores que pueden seguir a un cantante y los que no. Si me gusta el modo de proceder de mi marido es porque cuando dirige ópera antepone la importancia del trabajo de los cantantes a la del suyo.

¿Aspira a crear un vínculo artístico con él similar al de Sutherland o Gruberova con sus respectivos esposos?

No, porque mi marido no me necesita para hacer carrera.

Juan Antonio Llorente

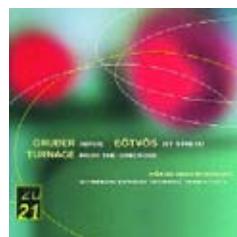


LOS DISCOS EXCEPCIONALES

DEL MES DE MARZO DE 2007



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.



GRUBER: Aerial. EÖTVÖS: Jet Stream. TURNAGE: From the Wreckage. HAKAN HARDENBERGER, trompetas. ORQUESTA SINFÓNICA DE OTEMBURGO. Director: PETER EÖTVÖS. DG 20-21 00289 477 6150.

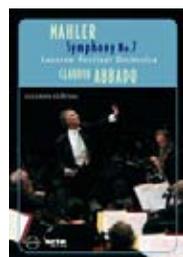
Toda una muestra de las posibilidades de este instrumento de la mano de un excepcional intérprete. **M.M.** Pg. 83



SCHUBERT: Sonata "Arpeggione". Sonatina para piano y violín. Lieder. BERG, WEBERN: Piezas.

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violonchelo; ALEXANDRE THARAUD, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901930.

Música pura, recreada por dos solistas portentosos que se entienden y componen a la perfección. **J.C.M.** Pg. 91



MAHLER: Sinfonía nº 7. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE LUCERNA. Director: CLAUDIO ABBADO. Director de vídeo: MICHAEL BEYER. EUROARTS 2054628.

Una versión indispensable que no deben dejar pasar de largo por nada del mundo. **E.P.A.** Pg. 107



SHOSTAKOVICH: Lady Macbeth de Msensk. E.-M. WESTBROEK, C. VENTRIS, V. VANEIEV, L. LUDHA, L. PULSON. CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Director musical: MARISS JANSONS. Director de escena: MARTIN KUSEJ. 2 DVD OPUS ARTE OA 0965 D.

Un equipo impresionante para un resultado impresionante. **S.M.B.** Pg. 69



MENDELSSOHN: Concierto para violín. BRUCH: Romanza para viola y orquesta. Concierto para violín. JANINE JANSEN, violín y viola. ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG. Director: RICCARDO CHAILLY. DECCA 475 769-2.

El delirio virtuosístico y la pasión impulsan una interpretación de todo punto admirable. **E.M.M.** Pg. 86



XENAKIS. Obras para percusión. RED FISH BLUE FISH, STEVEN SCHICK, GREG STUART, PERCUSIÓN; JACQUELINE LECLAIR, OBOE; JOHN MARK HARRIS, CLAVE. 3 CD MODE 170/173.

Las formas musicales se diluyen en nubes caóticas, remolcando cosas inauditas que capta Xenakis. **P.E.M.** Pg. 95



MONTEVERDI: L'Orfeo. GALLI, GUADAGNINI, DE LISO, CALZOLARI, BELLOTTO, LO MONACO, VITALE. LA VENEXIANA. Director: CLAUDIO CAVINA. 2 CD GLOSSA Ed. Singulares GES 920913-S.

Muy recomendable para los que vayan a acercarse por primera vez a esta obra suprema e imprescindible para los buenos monteverdianos. **P.J.V.** Pg. 87



RENAUD Y GAUTIER CAPUÇON. Violinista y violonchelista. **Obras de Bach, Eisler, Beffa, Bartók, Klein, Martinu, Kreisler.** VIRGIN 0946 33226 2 1.

Un programa atractivo y original servido por dos músicos que se vuelcan en lo que hacen. **J.C.M.** Pg. 97



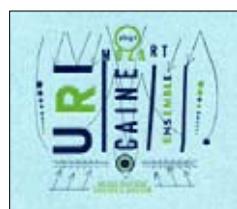
MOZART: Serenata "Gran Partita". MARTÍN Y SOLER: Divertimento sobre "Una cosa rara". MOONWINDS. Director: JOAN ENRIC LLUNA. HARMONIA MUNDI HMI 987071.

Estos músicos logran un Mozart no sólo impecable, sino que nos hace entrar en la obra como pocas veces. **J.A.G.G.** Pg. 88



LOS IMPOSIBLES. BÉATRICE MAYO FELIP, canto; PATRICIO HIDALGO, canto; PEPE HABICHUELA, guitarra flamenca. THE KING'S SINGERS. L'ARPEGGIATA. Directora: CHRISTINA PLUHAR. NAÏVE V5055.

Un disco para disfrutar su contenido dejándose llevar por su viveza, su dinámica y su gracia. **J.L.F.** Pg. 102



MOZART-CAINE: Sonatas K. 545, K. 331, Sinfonías K. 550 y K. 551, Batti, batti, Bei Mänern, Quinteto para clarinete K. 581, Sinfonía concertante K. 364.

URI CAINE ENSEMBLE. WINTER & WINTER 910 130-2.

Caine reivindica su condición de traductor, incluso mejora sus técnicas de acoso y derribo. **P.E.M.** Pg. 89



PIONEROS Y EXILIADOS. **Obras de Ben-Haim, Ehrlich, Seter y Alexander.** KOLJA LESSING, violín. HÄNSSLER CD 93.126.

Este CD, magistralmente interpretado, ofrece algunas maravillas demasiado escondidas. **P.E.M.** Pg. 104

Scherzo DISCOS

Año XXII – nº 217 – Marzo 2007



Actualidad lírica

VOCES DE AYER Y DE HOY

Coincidiendo con el segundo aniversario de la muerte de Victoria de los Ángeles y bajo los auspicios de la recién presentada Fundación que lleva su nombre, el sello discográfico Columna Música presenta las dos primeras entregas de una colección dedicada a preservar la memoria de una de las grandes voces del pasado siglo.

Recitales en Tokio, 1988-1990 es el título del primer volumen en el que, acompañada al piano por Manuel García-Morante, la eximia soprano barcelonesa ofrece un recital integrado por páginas de Schubert, Schumann, Ravel, Hahn, García-Morante y Joaquín Nin, procedente de dos conciertos en la capital nipona. A esta entrega inicial, rigurosamente inédita, sigue la primera edición discográfica de *Martha* de Flotow que, en adaptación al inglés de Ann Ronell, cantó De los Ángeles en el Metropolitan neoyorquino el 21 de febrero de 1961. Dirigida desde el foso por Nino Verchi, la función grabada originalmente por Texaco incluye en su reparto a Richard Tucker, Rosalind Elías y su marido Giorgio Tozzi y una joven Teresa Stratas.

La intención de Columna Música consiste en publicar tres o cuatro volúmenes anuales (de aquí a 2010), en los que se incluyen grabaciones de ópera y recitales inéditos, recuperando así para el melómano registros descatalogados o sólo aparecidos en formato vinilo. Entre los próximos títulos operísticos descuellan *Manon* (Metropolitan, 1959), *Faust* (Nueva Orleans, 1953) y *La bobème* (San Francisco, 1962). Siguiendo con grandes voces españolas ya fallecidas, VAI recupera en DVD el recital que ofreciera Alfredo Kraus en el Festival de Salzburgo de 1990.

El mejicano Rolando Villazón y su admirado Plácido Domingo se reúnen, en compañía de la ORCAM, en un registro que bajo el título de *Gitano* (Virgin) contiene diversas páginas de zarzuela originales de Sorozábal, Vives, Serrano, Luna, Moreno Torroba, Guerrero y Soutullo y Vert.

En el terreno liederístico y tras su excelente antología dvorakiana, la mezzosoprano Bernarda Fink ofrece un recital en torno a Brahms acompañada al piano por Roger Vignoles; edita Harmonia Mundi.

Entre las recuperaciones históricas de Audite, sobresale el *Winterreise* que grabara en Colonia (y en estudio, el año 1952), un joven Fischer-Dieskau en unión del pianista y compositor alemán Hermann Reutter. Por su parte, Hänssler rescueta en su serie *Living Voices* dos atractivos y vetustos registros (1926-1929) consagrados a Meta Seinemeyer (arias de Puccini, Verdi, Giordano y Wagner) y Friedrich Schorr (fragmentos de *Maestros*, *Holandés*, *Walkyria*).

Dentro de las grabaciones recientes en formato DVD, cabe resaltar el *Falstaff* del último Maggio Musicale con Mehta/Ronconi, Raimondi, Frittoli, Lanza y Cantarero (TDK), *Los cuentos de Hoffmann* de la ABAO con Machado, Gorny, Goeldner y Bayo, Guingal en el foso y dirección escénica de Giancarlo del Monaco (Opus Arte), la primera *Norma* escénica de Gruberova (producción de Jürgen Rose, filmada por Brian Large para DG) y la *Tosca* de la Scala representada en 2000 por Guleghina, Licitra y Nucci con Muti y Ronconi como responsables respectivos en foso y escena (EuroArts).

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Voces de ayer y de hoy..... 65

ESTUDIOS:

Mozart 22. *B.M.* y *F.F.*..... 66

Shostakovich sinfónico. *S.M.B.* 68

Lady Macbeth y Katerina en DVD. *S.M.B.* ... 69

REEDICIONES:

Homenaje a Karl Richter. *E.P.A.*..... 70

Los cuartetos de Shostakovich. *S.M.B.* 71

Óperas en Covent Garden. *A.V.*..... 71

Mozart desde Salzburgo. *R.O.B.* 72

Retorno al pasado. *B.M.* y *F.F.*..... 73

Doremi. *R.O.B.* 74

Galina en EMI. *S.M.B.* 75

Gala. *A.V.* 76

El Mahler de Neumann. *S.M.B.* 77

DISCOS de la A a la Z 78

DVD de la A a la Z 106

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 111

NEGRO MARFIL. *P.E.M.* 112

A partir de este número, las páginas de discos de SCHERZO aparecen a todo color e impresas en el mismo papel que el resto de la revista. Un nuevo diseño a cuatro columnas permite criticar un mayor número de novedades —acompañadas de unas nuevas fichas, más prácticas— e incluir las carátulas de todos los discos tratados individualmente.

Universal

22 MOZART 22

Con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Mozart, el Festival de Salzburgo, iniciativa de Peter Ruczka, puso en escena su integral operística incluyendo *Betulia liberata* (un oratorio, esta vez no escenificado), obras inconclusas y pastiches. Universal ha tenido la audaz idea de reunir la serie en una caja, aunque los títulos también pueden adquirirse por separado. La mayor parte de las entregas contiene un doble DVD, con las obras pertinentes y algunos reportajes añadidos. En conjunto muestra un cumplido panorama de la actual ejecución mozartiana a la alemana. Las lecturas musicales son de sostenida exce-

lencia, con algunas notabilidades. En lo escénico domina el divismo de los registas de origen germánico: propuestas abstractas y minimalistas, muy cuidadosas en el trabajo actoral y en el físico de los cantantes, aunque deslucidas por anacronismos y una aproximación excesivamente irónica hacia el género de la ópera, a menudo en conflicto con las palabras, las situaciones y una música ligada a la estética del siglo XVIII. Las representaciones se desarrollan en diversos espacios salzburgueses e involucran a distintas orquestas, sin faltar la del Mozarteum local y la gran Filarmónica de Viena.

Las dos realizaciones escénicas mejor conseguidas no son de la órbita teutona. *La flauta mágica* (074 3159 DH2), conducida por Riccardo Muti con una vivacidad y una energía ejemplares que evocan inevitablemente a Toscanini —que la dirigió también en Salzburgo en 1937—, cuenta con un suntuoso reparto: Christian Gerhaher (Papageno), Genia Kühmeier (sensible Pamina),

Paul Groves (Tamino), Diana Damrau (deslumbrante Reina de la Noche) y René Pape (autorizado Sarastro, como era previsible). La puesta se resuelve en una deliciosa evocación de cuento infantil, ideada por Pierre Audi, en una encantadora escenografía de Karel Appel y vestuario de Jorge Jara.

Apolo y Jacinto y El deber del primer mandamiento (073 4253 GH2) remiten a las convenciones de la ópera barroca, con escenarios pictóricos, un lujoso vestuario y un trámite actoral de exquisita pomposidad la primera; la segunda, en términos de ópera popular histórica. Por ello, la reunión de ambas obras produce un llama-

tivo además de coherente contraste. Mérito de John Dew y sus colaboradores. Un equipo vocal extenso y parejo complementa el exitoso resultado bajo la armoniosa batuta de Josef Wallnig.

La trilogía Da Ponte se abre con *Las bodas de Fígaro* (073 4245 GH2) responsabilidad escénica de Claus Guth que sitúa toda la acción en las enormes escaleras de un palacio ruinoso, escasamente acorde con las acciones de la comedia. El reparto es excelente, destacando Ildebrando D'Arcangelo en un desenvuelto Fígaro, la sensual Anna Netrebko en Susanna, el elegante Conde de Bo Skovhus, Dorothea Roeschmann en una muy señorial Condesa y Christine Schäfer en vivaz Cherubino. Nikolaus Harnoncourt conduce con una extravagante lentitud volviendo tediosos los recitativos, llenos de momentos muertos y silenciosos.

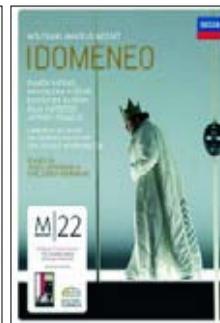
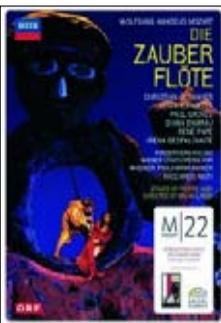
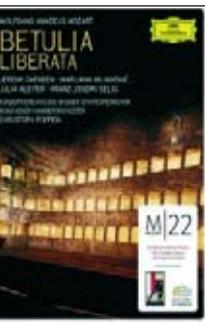
En *Così fan tutte* (074 3165 DH2) brilla un lucido sexteto: Ana María Martínez (excepcional en su comprometido desafío a Fiordiligi), Sophie Koch (cálida Dorabella), Stephane

Dégout y Shawn Mathey (equilibrado par de galanes), con la impecable veteranía de Helen Donath en Despina y Sir Thomas Allen en Don Alfonso. En el podio, una infalible eficacia, la de Manfred Honeck. La puesta nos lleva a una desolada superficie encerrada con algunos símbolos esotéricos, todo ello ajeno a la cálida farsa mozartiana. Los responsables son Ursel y Karl-Ernst Herrmann.

Don Giovanni (074 3162 DH2), en lo escénico, puede competir con otras disparatadas concepciones de nuestros días. Sobre un fondo bloqueado de puertas blancas discurre una acción desligada del texto, donde, por ejemplo, no hay

Magdalena Kozená en un intenso a la vez que exquisito Idamante, Ekaterina Siurina Iliá dentro de la mejor tradición y una Elektra a la altura de las terribles exigencias del personaje, Anja Harteros. Se da por descontado la maestría de Sir Roger Norrington al frente de la orquesta. El montaje, de un consabido y monótono carácter abstracto.

El rapto en el serrallo (074 3156 DH2) es, sin duda, la peor propuesta del festival. Stephan Herheim y Wolfgang Willascheck han rehecho a su gusto la historia, convertida en una farsesca comedia contemporánea de supuesta lucha de sexos, en la cual naufragan las admirables arias de Mozart,



catálogo de Leporello ni platos ni copas en el b a n q u e t e final, por más que lo diga Da Ponte. Así lo ha d i s p u e s t o Martin Kusej. Daniel Harding propone una lectura muy ajustada, aprovechando un reparto de campañillas: Thomas Hampson en un intencionado y fuerte protagonista, D'Arcangelo dándole una perfecta réplica en Leporello, la Schäfer algo superada vocalmente por el papel pero fascinante Donna Anna, la carnal Zerlina de Isabel Bayrakdarian, la autoridad de Robert Lloyd en Comendador y los correctos Melanie Diener (Elvira), Piotr Beczala (Ottavio), con el lujo de Luca Pisaroni en Masetto.

Impresionante es la vocalidad reunida para *Idomeneo* (074 3169 DH2): Ramón Vargas en un sentido protagonis-

catálogo de Leporello ni platos ni copas en el b a n q u e t e final, por más que lo diga Da Ponte. Así lo ha d i s p u e s t o Martin Kusej. Daniel Harding propone una lectura muy ajustada, aprovechando un reparto de campañillas: Thomas Hampson en un intencionado y fuerte protagonista, D'Arcangelo dándole una perfecta réplica en Leporello, la Schäfer algo superada vocalmente por el papel pero fascinante Donna Anna, la carnal Zerlina de Isabel Bayrakdarian, la autoridad de Robert Lloyd en Comendador y los correctos Melanie Diener (Elvira), Piotr Beczala (Ottavio), con el lujo de Luca Pisaroni en Masetto.

Impresionante es la vocalidad reunida para *Idomeneo* (074 3169 DH2): Ramón Vargas en un sentido protagonis-

pese a la digna faena de los cantantes y la equivalente dirección musical de Ivor Bolton. Cometió la puesta en escena el citado señor Herheim, que prescinde de Selim, del rapto y casi hasta del serrallo.

La clemenza di Tito (ya publicada por TDK en toma de 2004, DVWW-OPCLETIDG) destaca por un memorable reparto vocal, en el que merecen especial elogio la deslumbrante Vesselina Kasarova (Sesto), la sensual y plé- tórica Dorothea Roeschmann (Vitellia) y Elina Garanca (Annio), seguidos por la excelencia de Barbara Bonney



(Servilia), la dignidad de Michael Schade (Tito) y, de nuevo, Luca Pisaroni (Publio). Desigual Harmoncourt, aunque bastante mejor que en la ópera anteriormente comentada. Insiste Kusej en traer la acción a nuestros días en una casa de pisos, con incómodas y fatigosas escaleras y superfluos cuartos de baño.

Mitridate, re di Ponto (074 3168 DH2) parte de una montaje prácticamente indecifrabable de Günther Krämer, donde se mezclan tropas de asalto de algún ejército actual con graffiti de blancas paredes y curiosas alambradas, en posible alusión a las guerras de Oriente Medio. Compensando esta peregrina concepción, la batuta de Marc Minkowski con sus Musiciens es inteligente, sensible y estricta. Todo el reparto es destacable, particularmente Richard Croft en el protagonis-

Annick Massis (Giunia), Monica Bacelli (Cecilio) y Verónica Cangemi (Cinna).

Il sogno di Scipione (073 4249 GH) ha sido sacada de su original alegorismo y convertida en una comedia familiar burguesa por Michael Sturming, donde abundan las escenas de familia, los trajes de fiesta y la lencería. Cualquier parecido con la acción original, suscrita por el indefenso Pietro Metastasio, es una mera coincidencia. Un elenco de jóvenes cantantes, correcto y pajejo, funciona con probidad bajo la discreta batuta de Robin Ticciati.

La finta giardiniera, según sabemos, es un galante vodevil, típico del Mozart italianizante. Doris Dörrie, en esta ocasión (073 4222 GH2), nos encierra en una tienda de floristería, precios incluidos, donde los actores hacen lo que

colanza es compleja e inoperante, parte de plantear hasta qué punto es legítima semejante manipulación de un gran músico por parte de alguien que no resulta precisamente su colega. Dirige con brío y claridad Michael Hoffstetter a la Camerata Salzburgo, de una sonoridad cálida y cristalina. Del primer reparto, decoroso en general, sobresale el resplandor de Malin Hartelius en Rosina. Del segundo, cabe rescatar de nuevo a la Hartelius con la exquisita sabiduría de Ann Murray en un cometido lindante con lo espantoso. Riesgos de ser una excelente profesional.

Una idea en principio ingeniosa animó a Thomas Reichert a mezclar actores y marionetas en un entreverado espacio de cámara de dos partituras: *El empresario* y *Bastian y Bastiana* (073 4244

mucho mejor que en otros menesteres.

Ascanio in Alba (073 4229 GH) se sitúa en la línea dominante ya descrita. En este caso el director de escena es David Hermann, cuyo mayor acierto es sacar a la siempre esplendorosa Diana Damrau balanceándose en un columpio, caracterizada como Fauno y sobre un paisaje de pintura barroca. Vocal y musicalmente mantiene el nivel apetecible, sobre todo por la inteligente experiencia del director Adam Fischer.

Claus Guth ataca de nuevo con la incompleta *Zaide* a la que suma una creación *ad hoc* del israelí Zaya Czernowin, *Adama* (073 4252 GH2). Parece ser que la intención de esta mixtura fue representar el amor conflictivo entre dos personajes de distinto origen cultural y religioso, sugiriendo un



ta y Bejun Mehta en Farnace, Metta Or en Aspasia y Miah Persson en una brillante Sifare.

Otra ópera sería de juventud, *Lucio Silla* (073 4226 GH2), bien dirigida por Tomas Metopil al frente de las masas de la veneciana La Fenice, choca con la solución técnica de Jürgen Flimm, centrada en un gran arco triunfal que gira dejando al descubierto su andamio de bambalinas por el cual discurren unos personajes que parecen haberse equivocado de obra. El reparto es muy competente: tras un discreto protagonista (Roberto Saccà) destacan tres mujeres:

pueden para entrar en papel. En el esforzado equipo, homogéneo y aplicado, cabe destacar a John Graham-Hall (Don Anchise), John Mark Ainsley (Belfiore), Véronique Gens (Ar-

minda) y Ruxandra Donoze (Ramiro). El Mozarteum vuelve a sonar con disciplina y agrado bajo Ivor Bolton. Bajo el genérico título de *Irrfahrten* (viaje sin rumbo, itinerario extraviado) el director de escena Joachim Schlömer reúne *La finta semplice* (073 4251 GH) con un pastiche donde flotan dos títulos, *Sentimiento crepuscular* y *Rex tremendus* (073 4250 GH2), inventos del citado señor, a partir de dos obras inconclusas (*Lo sposo deluso*, *L'oca del Cairo*), alguna canción, fragmentos orquestales de cámara y trozos del *Réquiem*. La mez-

GH). El resultado, técnicamente irreprochable, no es del todo feliz. Un texto añadido que prolonga inútilmente el inicio del espectáculo, presenta a unos títeres colgados de la parrilla y manejados con una admirables destreza, pero que tienen unos movimientos muy limitados por su naturaleza y que carecen de rostro, como si fuera autómatas de Giorgio de Chirico. Elisabeth Fuchs conduce vivazmente y con nerviosa tensión a una orquesta de cámara. Un joven reparto de cantantes con sólida preparación hace el resto.

Para seguir las acciones del espectáculo que Thomas Hengelbrock urdió sobre *Il re pastore* (073 4225 GH) hay que olvidarse de Metastasio y de Mozart. Tal vez se trate de un profesional que estima ridícula y anticuada la obra. El resultado emergente es una serie de monerías en un espacio muy reducido donde los actores obedecen al muy particular sentido del humor de quien los condujo. Son cantantes muy preparados y actores obedientes. Como director de orquesta Hengelbrock es

tema de actualidad como es el conflicto entre palestinos e israelíes. El artefacto resulta incoherente porque alterna la ingenua y sensible música de Mozart con las ásperas sonoridades contemporáneas, un recitado dramático y sombrío con la incauta belleza dieciochesca que el maestro propuso. Los actores responden con especial mérito a las tareas impuestas y Mojca Erdmann canta con extrema delicadeza su famosa aria, sabiamente acompañada por la batuta de Bolton.

Después de tan laborioso recorrido por así llamada vanguardia escénica operística actual, resulta un delicioso y apacible final disfrutar en concierto *Betulia liberata* (073 4248 GH2). Todo está en su sitio, a contar desde la dirección de Christoph Poppen, con un concienzudo reparto de solistas que demuestran preparación y dominio del estilo. Entre ellos, el Coro de Cámara de Múnich y el tenor Jeremy Ovenden en Ozia.

Maxim Shostakovich, Oleg Caetani

LOS HIJOS: GARANTÍA Y ALGO MÁS



SHOSTAKOVICH: Sinfonías.

MARINA SHAGUCH, soprano; MIJAIL RISSOV Y PETER MIKULÁS, bajos. CORO DE LA FILARMÓNICA DE PRAGA. COROS MASCULINOS DE LA FILARMÓNICA DE PRAGA Y DEL CORO KÜHN. ORQUESTA SINFÓNICA DE PRAGA. Director: MAXIM SHOSTAKOVICH.

10 CD SUPRAPHON SU 3890-2 (Diverdi). 1996-2006. DDD. PM



SHOSTAKOVICH: Sinfonías.

MARINA POPLAVSKAIA, soprano; PAVEL KUDINOV Y MIJAIL DAVIDOV, barítonos. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE MILÁN GIUSEPPE VERDI. Director: OLEG CAETANI.

10 CD ARTS 47850-8 (Diverdi). 2000-2006. DDD. PM

Atención a estas dos integrales sinfónicas, grabadas en vivo, que parecen rematar el centenario de Shostakovich. Las han realizado dos hijos, y que nos perdonen por referirlos a sus padres, pero es que sus padres eran símbolos, iconos, cada uno en su estilo. Oleg Caetani es hijo de Igor Markevich. Maxim Dimitrievich es hijo del grandísimo compositor cuya integral nos presenta ahora. Maxim, pues, tiene una ventaja: esta música la tomó junto con la leche materna; y alguna de estas partituras la estrenó él mismo, como la *Decimoquinta Sinfonía*. Es de prever un reflejo en el aficionado: ¿otra integral? ¿Otras dos integrales? Por favor. Dos directores de garantía, sí, pero no grandes estrellas. Qué es esto. Dos orquestas relativamente

menores. Y, sin embargo, escuchamos ambos ciclos y vemos que aquí hay mucha garantía; y algo más que garantía: inspiración, trabajo bien hecho, dignidad para presentarse junto a los ciclos de los más grandes, desde Kondrashin hasta Jansons. Como no es cuestión de dar detalles, sugerimos siquiera algunas pistas para adentrarse en estas propuestas.

Caetani prueba suerte por primera vez en un ciclo dedicado a Shostakovich, y ya hemos reseñado alguna de sus entregas, como la *Cuarta*, que incluye el fragmento “apartado” por el compositor, una verdadera novedad (también lo era con Rostropovich en aquel bello disco de Andante). Pero Maxim se quita la espina después de los intentos conseguidos sólo a medias para Collins, con la Sinfónica de Londres (*Quinta*, *Séptima*, *Octava*, *Décima*, *Decimoquinta*: sólo sinfonías orquestales). Acaso ha madurado, acaso ha conseguido un mejor entendimiento con la Sinfónica de Praga que con los británicos, lo cierto es que puede considerarse redimido de aquellas críticas a veces negativas, a veces perdonavidas, que se le dedicaron en el truncado ciclo para Collins. Sin embargo, es sabido que Maxim grabó bastantes sinfonías de su padre en la URSS, que su experiencia no se limita al exilio, a Londres, a Collins.

Atención al sonido. El sonido checo es excelente, y el de Arts es de esos modernos de ahora, SACD, 5.1, que en un buen equipo suena espléndidamente. Lo que no es imprescindible ni en este compositor ni en ningún otro, pero que queda bien, en especial en movimientos que requieren un relieve y una ilusión de planos sonoros, como en el implacable crescendo que es el díptico de los dos primeros movimientos de la *Undécima*, pongamos por caso, donde el sonido y el sentido parecen estar más de parte de Caetani que de Maxim.

Vivimos tiempos descreídos. Ustedes no tienen por qué fiarse de mí, o no del todo. ¿Conque otras dos integrales estupendas, verdad...? Vaya, vaya. Les sugeriría que, si pueden, probaran con frag-



mentos de una especial importancia. No sinfonías íntegras, sino tal o cual movimiento de una u otra. Por ejemplo, ese crescendo de la *Undécima* al que nos referíamos antes, una de las pruebas del algodón de cualquier ciclo o de un director de veras comprometido con nuestro compositor. Por ejemplo, el siniestro movimiento central de la *Octava*, que en Maxim es más terrible que pavoroso. Por ejemplo, otro crescendo, el consabido de la *Séptima*, que en mis tiempos no se entendía demasiado bien en algunos ambientes puristas, y que Maxim entiende a la perfección desde su niñez. Por ejemplo, la danza infernal de la *Décima*. O la secuencia de contrastes, sarcasmos y desmentidos de la *Novena*, en su conjunto, breve conjunto en comparación. Evocamos estos sobresalientes (y alejados) momentos porque marcan ápices de los ciclos de Caetani y de Maxim, mas también porque sugieren cuál es la pauta de cada uno en determinado talante, humor, propuesta dramática. Atención, por otra parte, a los movimientos lentos, en ambos; en Maxim son a veces demasiado morosos, hasta el punto de resultar precarios; por ejemplo, el de la *Quinta* o en la *Séptima*. Pero en general son la desolación misma, en especial en Maxim, precisamente en él. Y qué otra cosa se espera de los movimientos adagio y similares de nuestro músico. Los ápices sonoros, dramáticos más que espectaculares, son en ambas integrales de buenísimo nivel e inspiración. Atención a las dos sinfonías vocales finales, la *Decimotercera* y la *Decimocuarta*, que

son más ciclos de canto que otra cosa, aunque el concepto sea sinfónico. Ahí, con esas voces que no vamos a repetir, ambos batutas alcanzan cimas, cada uno las suyas.

Ambos directores muestran momentos de garra, pero no es la garra lo más sobresaliente de ninguno de los dos ciclos. Ambos directores demuestran inspiración y sentido, y acaso sea eso lo más importante de sus propuestas. Ninguna de las dos orquestas demuestra virtuosismo; no lo esperábamos, desde luego. Ni de la veterana Sinfónica de Praga ni de la joven Giuseppe Verdi de Milán, fundada hace apenas 14 años; pero se trata de conjuntos de muy alto nivel, que no defraudan. El aficionado saldrá de cualquiera de estas integrales sabiendo quién fue Shostakovich, el sinfonista. Sin que con ello neguemos las razones y la razón de ese aficionado que nos mira soliviantado y nos agita el dedo índice gritándonos: ¡Kondrashin, Rozhdestvenski, Haitink, Barshai, Jansons, Kitaienko! Y, también: ¡Mravinski, Sanderling! Ya lo sabemos, señor aficionado, y así lo decíamos en nuestra discografía de noviembre pasado. Pero, caramba: las cosas, como son. Los hijos han cumplido. Inspiración, sentido, fuerza. Garantía. Y todo lo demás. Le pedimos disculpas por no poder darle más detalles. Baste con estas pistas, estas sugerencias. No quedará usted defraudado. Aunque el que esto firma sea el primero en comprender que se niegue a visitar estos ciclos. Aunque crea uno que... tal y cual.

Santiago Martín Bermúdez

Mariss Jansons, Konstantin Simeonov

BUSCANDO A KATERINA DESESPERADAMENTE

DIMITRI SHOSTAKOVICH

SHOSTAKOVICH: Katerina Ismailova. Un film de Mijail Shapiro. GALINA VISHNEVSKAIA (Katerina). Otros personajes: actor y voz: ARTEM INOTEMTSEV, V. TRETIAK (Sergei), NIKOLAI BOIARKSI, V. RADZIEVSKI (Zinovi), ALEXANDER SOKOLOV, A. VEDERNIKOV (Boris), TATIANA GRAVRILOVA, V. REKA (Sonietka). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA Y BALLET SHEVCHENKO DE KIEV. Director musical: KONSTANTIN SIMEONOV.

DECCA 074 3137 (Universal). 112'. **PN**



Atención, aficionados, nos llega una referencia total de la ópera de Shostakovich en DVD, al tiempo que recibimos en ese formato la película de Mijail Shapiro sobre la misma obra, aunque no sobre el mismo título. Insistamos: lo de Shapiro es un film; lo del austriaco Martin Kusej es una filmación (excepcional, eso sí, y además suya) de una puesta en escena teatral. Lo de Shapiro es *play back*, mientras que lo de Ámsterdam es canto en directo.

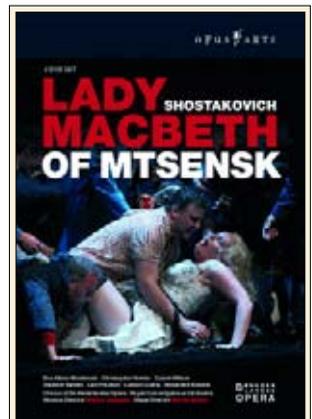
Como sabemos, *Lady Macbeth de Msensk* desapareció en 1936 después de su exitazo en

toda la Unión, y en el extranjero, debido a la famosa condena de *Prawda*. En la época de Jrushev se convenció al poder para que permitiera una revisión, que funcionó bastante bien y que fue adaptada para el cine en 1966. Era una versión adecentada y bastante cortada: suprimidas las referencias al sexo o a la incapacidad de Zinovi Borisovich, suprimida la escena erótica (acto I, escena 3), pero también suprimidas las escenas de la policía en su cuartelillo, la agonía de Boris, el coro burlón de campesinos cuando se marcha Zinovi al molino, y otras escenas. A cambio, tenemos la imagen. Es una imagen realista, documentada, de la Rusia profunda del siglo XIX, de una labranza y su sugerencia de estructura social y relaciones personales, con sus detalles numerosos de vestuario, mobiliario, interiores, objetos, aperos. No creo que a estas alturas pueda decirse que el film de Shapiro sea una traición a Shostakovich. Es un excelente servicio a la obra, en la forma en que ésta se podía poner en aquellos primeros años de la época santurróna y gangsteril de Leonid Breznev. Lo de Ámsterdam es lo auténtico, lo íntegro, hasta el punto que Kusnej le propone a Jansons que lo mejor es dejar los interludios sin imagen, sólo con la música, para que el público se enfrente a ésta a solas; y lo de Shapiro es una bella apuesta, realista y moderna, nada que ver con las apollilladas escenografías del viejo Bolshoi.

¿Qué es lo que cambia, aparte de los cortes? La brutalidad, sencillamente. Pero para eso está la referencia holandesa. Lo que Shapiro evita por todos los medios, porque sabe con quién se gasta los cuartos, lo potencia Kusej cuarenta años después y unos cuantos kilómetros al oeste. Galina cuenta en sus *Memorias* el cuidado de Shapiro y su equipo en no mostrar nada indecente, nada procaz, nada demasiado sugestivo, llegando hasta lo pudibundo. Por ejemplo, cierta escena de cama la traslada Shapiro al huerto trasero de la finca. Galina cuenta cosas divertidas de esto en su libro. Kusej, que dispone de todo el texto y toda la música, no se priva de mostrarnos un mundo

erotizado cuya sensualidad se emparenta con la muerte. Su puesta en escena huye del documento y del realismo anecdótico; es el suyo un realismo esencial, con muchos elementos conceptuales (el dormitorio-cárcel de Katerina en los dos primeros actos): los presos no visten ropas adecuadas para ir a Siberia, su desaliño y medio desnudez sirven para una prisión cualquiera. Shapiro consigue ahí, en lo que equivale al acto cuarto, uno de sus mejores momentos: la marcha hacia Siberia, división en varias secuencias, rodada en puntos distintos, de la escena única del acto final.

La otra gran diferencia entre ambas propuestas es que en Ámsterdam importan mucho la orquesta y las voces. En el film de Shapiro importan, y se trata de Kiev, elegido por Shostakovich, y se trata de excelentes voces, empezando por Galina; pero lo principal aquí es la imagen, es la película; como servicio a la ópera, sí, pero con validez por sí misma al emparejarse con la música, con lo lírico-dramático. Galina está espléndida como actriz y como cantante, desde luego, y se permite algunos gritos que en otro repertorio se prohibiría a sí misma. El resto del reparto de Shapiro se divide en actores y actrices, por una parte, y voces por otra. El *play back* no siempre da auténtica o válida sensación dramática, pero a cambio tenemos la veracidad de los escenarios. En Ámsterdam tenemos que hacer abstracción de lo teatral, como siempre en estos casos; por suerte, la filmación es magnífica, está al detalle, se nota que es del propio autor de la puesta en escena y no de alguien que pasaba por allí para fotografiar aquello. El reparto es asombroso, es especial la protagonista. En Ámsterdam, atención, hay un equipo impresionante para un resultado impresionante; pero de ese equipo hay tres nombres para quitarse el sombrero: Eva-Maria Westbroek, Mariss Jansons y Martin Kusej. Ellos son los artífices del triunfo, aunque el resto del equipo sea esplendoroso, empezando por la orquesta (no hace falta insistir en ello) y por el Boris de Vladimir Vaneiev, que además se mar-



SHOSTAKOVICH: Lady Macbeth de Msensk. EVA-MARIA WESTBROEK (Katerina), CHRISTOPHER VENTRIS (Sergei), VLADIMIR VANEIEV (Boris y El viejo presidiario), LUDOVIT LUDHA (Zinovi), LANI PULSON (Sonietka). CORO DE LA ÓPERA HOLANDESA. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Director musical: MARISS JANSONS. Director de escena: MARTIN KUSEJ. 2 DVD OPUS ARTE OA 0965 D (Ferysa). 234'. **PN**

ca un tanto de gran importancia al asumir también el papel del Viejo presidiario. O por el excelente Sergei, sensual y machorro, de Ventris. Y todos los demás, qué caramba. Pero lo de Westbroek es milagroso. Atención a sus monólogos, cada uno más extraordinario que el otro; atención a ese rostro desolado, crispado, estupefacto, anterior al último monólogo, justo antes de la catástrofe final, esa boca abierta, que no puede cerrarse ante la evidencia del horror. Atención incluso a su aspecto, de señorona de buen ver, pero sin especial glamour, lo que en rigor pudo ser Katerina Ismailova en aquella labranza de tierra adentro. Lo contrario que la propuesta erótica de Peter Weigl en su film (¿lo veremos algún día en DVD?), que a su vez quería ser lo contrario que lo de Shapiro en el suyo. Cuarenta años separan estas dos tomas. La de Ámsterdam proviene de dos funciones de junio de 2006. Cuarenta años. Pero no se trata sólo de años. Es que hemos recuperado del todo (¿del todo?) a Dimitri Shostakovich.

Santiago Martín Bermúdez

Deutsche Grammophon

BACH DE OTRO TIEMPO

El pasado 2006 se cumplió el octogésimo aniversario del nacimiento de Karl Richter (1926-1981), organista, clavecinista y director de orquesta sajón del que ya hablamos hace poco al publicar Deutsche Grammophon en su colección *Original Masters* un álbum dedicado a este músico hoy un tanto olvidado, cuando no menospreciado por los públicos actuales, más inclinados y acostumbrados ya definitivamente a las interpretaciones históricas con instrumentos originales. Con ocasión de este aniversario, el sello amarillo edita por primera vez en DVD, un poco a contracorriente, toda una serie de películas bachianas protagonizadas por este director, más otro film titulado *El legado de Karl Richter* (DVD DG 00440 073 4150), con documentos visuales, entrevistas e interpretaciones nunca publicadas con anterioridad. Recordemos que las versiones de Richter causaron desde sus comienzos un vivo interés, aunque al final de su corta existencia hasta sus antiguos compañeros de viaje y críticos que le eran favorables se fueron distanciando cada vez más de él. El director alemán no consideraba los instrumentos históricos más que un fenómeno de moda pasajera y no creía que se iban a imponer permanentemente como un nuevo estilo de interpretación. Hoy, 26 años después de la muerte de Karl Richter, podemos decir rotundamente que su legado no ha soportado bien el paso del tiempo, y lo único que se puede hacer es situarlo en su contexto histórico adecuado, esto es, como representante de una tradición sajona que se remontaba a Schütz, pero que en realidad estaba marcada por una estética heredada del XIX: la variedad de corrientes, a menudo contradictorias, que se mezclaban, constituían el carácter mismo de esta tradición. Nada que ver, por tanto, con otros músicos de su misma generación (Leonhardt, Harmoncourt) que como es sabido adaptaron la música antigua a los oídos contemporáneos con un carácter histórico preciso. Comentamos por tanto las películas de este músico que siempre permaneció fiel a sí mismo y cuyas versiones bachianas

pusieron el punto final a un capítulo en la historia de la interpretación alemana.

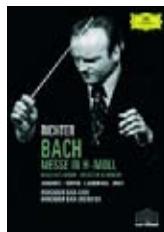


Conciertos de Brandemburgo (DVD DG 00440 073 4147. Interpretaciones: 1970).

La Orquesta Bach de Múnich posee un nutrido grupo de instrumentos modernos dirigidos desde el clave por Karl Richter, quien decía que se trataba de "una interpretación viva, no de un trabajo de exhumación", asociada a versiones marcadas todavía por la tradición del XIX, con *tempi* vivos y limpia articulación exenta de cualquier sentimentalismo. El brillo y precisión, la densidad de las cuerdas bajas (cuatro contrabajos en el *Primer Concierto*) y la tensión, intensidad y economía de gestos de Richter, caracterizan todas estas versiones impecablemente ejecutadas que, evidentemente, no son aptas para todos los oídos actuales a no ser que se tenga el suficiente rodaje musical y la adecuada flexibilidad para situar estas recreaciones en su contexto histórico adecuado. Impecable filmación y buen sonido.

Pasión según San Mateo (2 DVD DG 0040 073 4149. Interpretación: 1971). Las características de esta versión son: cierta monumentalidad, intenso dramatismo, orquesta medianamente amplia de instrumentos modernos, coros muy nutridos y solistas vocales de sobrada competencia que elevan considerablemente el nivel interpretativo de esta ejecución, superior en este aspecto a otras lecturas más acertadas desde el punto de vista estilístico. Richter dirigió este oratorio en Múnich todos los Viernes Santos, año tras año, aparte de que lo llevaba frecuentemente en sus giras con la Orquesta y Coro Bach de Múnich, considerando más importante la inspiración del momento que la aportación de nuevas ideas interpretativas. Este acto "vivo y creador, alejado por completo de cualquier exhumación historicista", se puede escuchar y ver actualmente situándolo en su contexto adecuado y sin pre-

tender enjuiciarlo con otros criterios. La teatralidad, vivo dramatismo, intensa expresividad y competentes intérpretes instrumentales y corales (sin olvidarnos de los estupendos solistas: Schreier —excelso Evangelista—, Schramm, Nimsgern, Donath, Hamari, Laubenthal y Berry) quizá conecten la versión más con una ópera del XIX que con un oratorio de Bach, pero su atractivo es indudable para aficionados o profesionales que no se dejen encorsetar más de lo necesario por criterios historicistas. Buen sonido y excelente filmación.



Pasión según San Juan (DVD DG 00440 073 4112.

Interpretación: 1970). Salvo el bajo, aquí Kiehl

Engen en lugar de Walter Berry, todo lo demás es exactamente lo mismo que en la versión de la *Matthäus Passion* comentada más arriba, tanto en lo que se refiere a intérpretes como a criterios interpretativos. Destaca el intensísimo Evangelista de Peter Schreier, indiscutible en este cometido, así como las arias de soprano y contralto encomendadas aquí a Helen Donath y Julia Hamari respectivamente. Todo lo demás entra de lleno en la versión decimonónica propia de este director, con una sonoridad orquestal y coral que en ciertos momentos recuerda más a Brahms, Schumann o Mendelssohn que al propio Bach. En opinión del firmante, la versión está menos conseguida que la anterior, más rígida y menos intensa que la de San Mateo. La filmación tampoco se anda por las ramas y se dedica a mostrar largas secuencias de pinturas de la bella iglesia barroca de Kloster in Diesen am Ammersee, lugar donde fue interpretada, conectando ocasionalmente con solistas, coro y orquesta para que el espectador caiga en la cuenta de que está presenciando un oratorio de Bach. En contra de lo que suele suceder en la mayoría de películas musicales, el director apenas aparece en la retransmisión.

Misa en si menor (DVD DG 00440 073 4148. Interpretación: 1969). Versión intensísima, briosa, con *tempi* movidos y con ganas (da la sensación) de cierta renovación, aunque la tradición romántica evidentemente brille aquí más que la barroca. Los solistas vocales son excelentes (Janowitz, Töpfer, Laubenthal y Prey, aunque su expresividad sea discutible: por ejemplo, Hermann Prey en el *Quoniam* parece que está cantando Schubert) y el Coro y Orquesta Bach de Múnich prestan su inestimable cometido a las órdenes de su fundador y director musical. Por orquesta y coro podría conectarse con Klemperer, de hecho los efectivos casi son iguales; sin embargo, Richter es más impetuoso y cortante y evidentemente su maestría no igualaba a la del legendario maestro. Comparadas entre sí parece que Klemperer es más monumental, solemne y refinado, su equipo vocal es mejor y la claridad coral e instrumental superior, aunque se haya quedado un punto más atrás en cuanto a concepción y estilo. Por otra parte, aquí parece que los solistas cantan en *play back*, es decir, han grabado la música por un lado y la filmación por otro pues a veces los movimientos de su boca no coinciden (véase a Prey en el citado *Quoniam*). Sonido y filmación excelentes. Se puede ver y disfrutar sin problemas y con las limitaciones dichas, sabiendo de antemano a lo que uno se va a enfrentar.

En suma, Bach de otro tiempo desaparecido hoy definitivamente de los conciertos y estudios de grabación. De este legado que ahora se comenta, todavía merecen atención versiones como la de la *Pasión según San Mateo* o algunos fragmentos de la *Misa en si menor*, obras correctamente interpretadas, cantadas y filmadas, a pesar de los trucos de estudio que pueden apreciarse. Ambas pueden ayudar también a comprender al oyente de hoy del por qué no se ha seguido esta línea de interpretación así como de la validez de los criterios históricos en la recreación de J. S. Bach en particular y de la música antigua y barroca en general.

Enrique Pérez Adrián

Melodiya

DIMITRI Y EL BORODIN

Dentro de la avalancha Shostakovich, regresa una vez más la integral de *Cuartetos de cuerda* a cargo del Borodin; que incluye el *Quinteto op. 57* con el concurso inapreciable de Sviatoslav Richter. (Melodiya MEL CD 10 01077, distribuidor: Diverdi). No sabemos cuántas reediciones ha merecido esta espléndida integral, que destacábamos en nuestra discografía del dossier incluido en el número de noviembre pasado. Entre las de EMI para Occidente y las de Melodiya para la entonces llamada Europa del Este, debe de haber su buena media docena, primero en vinilo y más tarde en CD.

No era la primera integral del Borodin, ya habían grabado una en vida del compositor;

recuerdo haber tenido un estuche de vinilo con los *Cuartetos 1 a 13*; el compositor no había escrito aún los dos últimos cuando apareció aquella caja de EMI. ¿Se reeditará algún día esta primera integral? No desesperemos. El Borodin (que siempre fue el mismo cuarteto y siempre cambiaba, como suele ocurrir en este tipo de formaciones si son longevas) intentó una nueva integral para Virgin, pero se quedó en intento, con sólo seis cuartetos grabados. No sabemos si hay que lamentarlo. No lo sabemos, porque sería difícil que el propio Borodin superara la marca de estas lecturas grabadas entre 1978 y 1983.

El Borodin trabajó con Shostakovich, el compositor

conocía a estos cuatro músicos (uno de ellos abandonó algo después, no entremos en eso), y aunque acaso no tenía con ellos la misma confianza y entrega que con el Beethoven y algún otro cuarteto, comprendía la altura de esta formación, para la que todos los compositores de la Unión y muchos de fuera estaban deseando escribir algo.

No es cuestión de detallar los valores de este integral tan comentada y tan conocida, que ya es un clásico del sonido grabado por calidad de interpretaciones, dramatismo, intensidad, sentido de la progresión del ciclo y numerosos, muy numerosos detalles dentro de cada obra concreta, que hemos comentado ya en estas páginas. Sí hay que llamar la



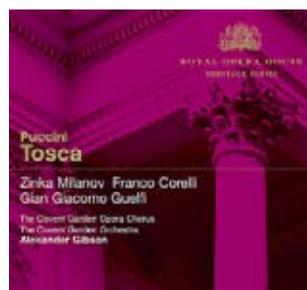
atención sobre esta oportunidad de hacerse con ella a precio económico. No lo olvide el buen aficionado: El Borodin, con Richter como artista invitado, en una integral Shostakovich de las mayores, de las insuperables, y a buen precio.

Santiago Martín Bermúdez

Covent Garden

VARIEDAD

De los fondos documentales de la BBC (Diverdi) y del teatro londinense se está editando una serie de títulos que muestra el nivel de representaciones del Covent Garden, en julio de 1957.

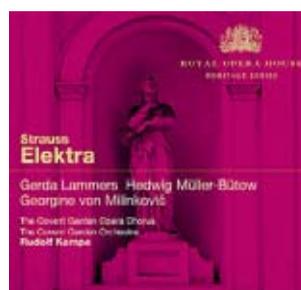


De los tres títulos propuestos destaca primero *Tosca* (ROHS005) con un reparto en el que sobresale la presencia de Zinka Milanov y Franco Corelli. La gran soprano ha hecho del personaje de Floria Tosca uno de los bastiones de su carrera, aportando su bellísima voz, sutileza musical y su estilo, que se adapta perfectamente al canto italiano, consiguiendo expresar el amor, los celos, la fuerza ante la coacción y la desesperación final, junto a Corelli en esplendor con su canto expansivo, viril, comunicativo y valiente, con seguridad en la zona alta y esa expresión siempre entregada.

El trío protagonista está complementado por Gian Giacomo Guelfi, barítono de una voz imponente, con una gran presencia, que destaca más en los momentos densos, mientras que en los más rebuscados quizá le falta algo de sutileza, todos bajo la dirección de Alexander Gibson en una versión cohesionada y musical, a la que le falta una cierta fuerza.

El segundo título es *Don Carlo* (ROHS003) de mayo de 1958 que ya fue editado en su día por Myto y donde destaca por encima de todo la dirección de Carlo Maria Giulini, en la que el gran director muestra su dominio del estilo verdiano, su capacidad para hacer frasear a la orquesta y para conseguir una amplia gama de contrastes, desde los momentos más relajados, como la escena del velo, a los más densos, como es el caso del dúo entre los dos bajos o el final. En el reparto tiene un relieve especial la presencia de Boris Christoff, que da una verdadera lección expresiva recreando al desafortunado Felipe II, al que dota de autoridad y canto noble, pero también con un dolor lacerante en el aria o el carácter imperativo cuando se impone como rey. Los dos jóvenes enamorados están interpreta-

dos por cantantes que han triunfado en otro repertorio, pero aquí muestran su profesionalidad, Gré Brouwenstijn da a Elisabetta el carácter sufriente con un canto musical, al que quizá falta algo de fuerza, mientras que Jon Vickers se adapta al estilo con frases muy sutiles y otras de amplia entrega. El quinteto de artistas se completa con Tito Gobbi, barítono de medios no especialmente bellos y amplios, pero sí capaz de conseguir una variada gama de colores expresivos, sobre todo en el registro central, complementando el reparto Michael Langdon en un correcto Gran Inquisidor.



La variedad de propuestas se completa con *Elektra*, de Richard Strauss, en unas funciones de 1958 (ROHS004), obra que representa la venganza y el odio en estado

puro, tanto en la vertiente vocal como la instrumental. Rudolf Kempe sabe crear las distintas situaciones, con momentos de gran crispación y fuerza dramática y otros donde aletea un punto de esperanza, sabiendo resaltar de forma contrastada los distintos temas, desde los más camerísticos a los de una densidad impactante. La protagonista es Gerda Lammers, soprano berlinesa, que hizo la primera parte de su carrera en las salas de concierto, hasta que su debut en Bayreuth como Ortlinde la llevó al mundo de la ópera, primero en Alemania, para pasar luego a Londres y Nueva York y debutando con esta obra en el teatro inglés. Se trata de una soprano de bella voz, buenos medios, técnica segura, con un fraseo cuidado, que consigue sus mejores momentos en las escenas más centrales, quedando algo más limitada en los momentos de mayor intensidad. Completan el reparto Hedwig Müller-Bülow, correcta Chrysothemis y la siempre efectiva Georgine von Milinkovic, a la que quizás le falta algo de patetismo, y Otakar Kraus, que cumple como Orest.

Albert Vilardell

schetza

Orfeo

MOZART DESDE SALZBURGO

Orfeo (distribuidor: Verdi) nos trae tres álbumes mozartianos procedentes de los archivos de la ORF, grabados en conciertos del Festival de Salzburgo. Bajo el título genérico de *Grandes cantantes mozartianos, Grandes violinistas o Grandes pianistas*, esta mini serie ofrece la posibilidad de contrastar interpretaciones, por cuanto se repiten varias de la misma obra o, como en el caso del violín, se dedica un álbum de dos discos a diferentes lecturas del mismo concierto.



El de *Lieder* contiene interpretaciones grabadas entre 1958 y 1984 y debidas a Helen Donath, Edith Gruberova, Ingeborg Hallstein, Edith Mathis, Irmgard Seefried, Peter Schreier y Walter Berry, con acompañamientos de Jörg Demus, Klaus Donath, Irwin Gage, Heinz Medjimorec y Erik Werba (2 CD C 709 062 1, Mono/Stereo). Sorprende de entrada la ausencia de algunos nombres ilustres que han estado en el Festival en las décadas cubiertas por el álbum. Sin embargo, la clave de esas ausencias podemos encontrarla en lo que nos cuentan las interesantes notas de Gottfried Kraus, según las cuales durante las últimas cinco décadas solo ocho cantantes han incluido canciones de Mozart en sus recitales del Festival, lo que da una idea del carácter marginal que los artistas otorgan a esta parte de la producción del genio de Salzburgo. Preciosas las contribuciones de Seefried (probablemente la más interesante de cuantas aparecen aquí), Hallstein (su *Sei du mein Trost K. 391* es una maravilla de riqueza expresiva), Schreier (con Demus, 1975, con auténticas bellezas como *Abendempfindung K. 523* o la pegadiza *An Chloë K. 524*, que en su voz suena tan atractiva como en la

de Seefried, aunque el tenor sea algo más vehemente que la soprano) y Donath (que culmina con una luminosa lectura de la pegadiza pero bellísima *Der Zauberer K. 472*). El tenor nos ofrece esa pequeña joya postrera que es la *Kleine deutsche Kantate K. 619* como postre de su contribución, en interpretación estupenda, más contenida que la majestuosa ofrecida por Walter Berry, quien sin embargo luce una voz ya en ese momento fatigada y notoriamente apurada en el agudo. De exquisito gusto y expresividad la selección debida a Edith Mathis (1983), que no obstante no hace olvidar a la Seefried, y cuya lectura del *Zauberer* es menos precisa — aunque más apasionada — que la de Donath. También interesante, aunque más en el brillo vocal que en lo interpretativo (compárese su *Un moto di gioia* con el de Seefried), la selección debida a Gruberova (1984), que también cierra con una detallista lectura de la *Kleine deutsche Kantate*. En conjunto un álbum de interés, muy bien presentado y de muy buena calidad sonora.



No son pianistas interpretando Mozart lo que ha faltado en los festivales de Salzburgo, así que para el álbum dedicado a *Sonatas para piano* hay donde escoger. El que nos ofrece Orfeo contiene las *K. 310* (Claudio Arrau, Emil Gilels), *K. 330* (Clara Haskil, Glenn Gould, Shura Cherkaski), *K. 331-32* (Wilhelm Backhaus) y *K. 457* (Sir Clifford Curzon), además de las *Variaciones K. 398* (Emil Gilels), en grabaciones realizadas entre 1956 y 1974 (2 CD Orfeo C 712 062 1, Mono/Stereo). Palabras mayores, empezando por Haskil, que luce su exquisita elegancia, articulación y belleza de sonido, en una interpretación tan sentida como luminosa y llena de vitalidad, con

unos *tempi* de inusitado impulso (así el Allegretto final). Más interesante, desde luego, que la puntillista pero un tanto extravagante lectura de Glenn Gould, tan maravillosamente tocada como caprichosamente interpretada. La de Cherkaski, también tocada de forma sobresaliente, no tiene la lucidez y elegancia clasicista de Haskil, pero por fortuna está suficientemente contenida y no abundan las otras veces habituales idiosincrasias del pianista ruso-americano. De hecho, su Allegretto final parece más “lógico” como elección de tempo que el de Gould e incluso que el de Haskil. El austero pero siempre interesante Backhaus ofrece unas estupendas lecturas de las *K. 331* y *332*, elegantes pero con tensión, y con una flexibilidad de tempo que parece venir de Furtwängler, aspecto que también encontramos, aunque menos evidente, en una lectura tan directa como tensa de la *K. 310* por parte de un Arrau tan expresivo como respetuoso con el estilo clásico de esta música, y cuyo Presto final es tan vivo que a su lado Gilels parece ir despacio. El ruso ofrece obras que, por la misma época (en 1970, un año antes de este recital) y también en Salzburgo, registró, también en vivo, para DG, siendo ambas interpretaciones muy similares. Su Mozart es técnicamente superlativo (*K. 398*) y de una intensidad dramática excepcional aunque los *tempi* nunca se arrebatan (*K. 310*). Tampoco lo hacen los de Sir Clifford Curzon, que cierra el álbum con una contenida pero muy interesante versión de la *K. 457* donde los matices son cuidados hasta el refinamiento sonoro más extremo. Alguno podría pedir, con razón, algo más de drama prebeethoveniano, pero la meticulosa y cristalina lectura de Curzon tiene sin duda un atractivo especial.

Finalmente, un álbum dedicado al *Concierto para violín K. 219*, en versiones registradas entre 1956 y 1973, debidas a Grumiaux con Paumgartner, Morini con Szell, Milstein con Böhm y Schneiderhan dirigiendo el mismo a la Filarmónica de Viena (2 CD 713 062 1, Mono/Stereo). La de Grumiaux puede parecer algo romántica, pero es una



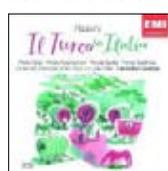
preciosa interpretación, elegante y con un sonido muy hermoso. No comparto, en cambio, el entusiasmo de Gottfried Graus respecto a la interpretación de la norteamericana Erica Morini junto a su compañero de estudios Szell, presuntamente responsable de esta única aparición de la Morini en el Festival de Salzburgo. Ni el sonido, un tanto metálico, ni la afinación, bastante mejorable, hacen de su versión, por lo demás muy acaramelada y bastante caída, algo especialmente atractivo. Para el gran virtuoso ruso Milstein (con Böhm, 1961) el sonido y la afinación no significaban el menor problema, y su versión ciertamente tiene el brillo y vitalidad que uno espera de uno de los mayores virtuosos del pasado siglo. Eso, sin embargo, no significa que en más de una ocasión no “se pase” en cuanto a *portamenti* y otros elementos de expresión un tanto románticos. Con todo, una lectura de indudable interés y excelencia técnica (para la que parece buscar cualquier ocasión) y tímbrica. Mucho más atractiva por adecuación en idioma y estilo, con gran belleza tímbrica aunque sin la perfección última de Milstein, la lectura de Schneiderhan, que conocía la obra como el pasillo de su casa (la interpretó hasta 6 veces en el Festival, con diferentes directores, para culminar en esta última interpretación de 1973 dirigiendo él mismo) y que demuestra, junto a sus compañeros de la Filarmónica vienesa, un perfecto entendimiento de la música y su estilo. En conjunto, un álbum que para el firmante tiene sus puntos más interesantes en las versiones de Grumiaux y Schneiderhan, y que atraerá sobre todo a los amantes del violín y del contraste de pareceres en cuanto a estilos e interpretaciones. Como en los demás, las tomas de sonido son francamente buenas y la presentación es impecable.

Rafael Ortega Basagoiti

EMI

RETORNO AL PASADO

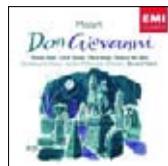
En ediciones a un precio económico y con una presentación incompleta (no hay libretos) pero muy agradable, la EMI abre sus archivos y nos trae 18 óperas completas que abarcan un periodo de actividad de cuatro décadas.



El rossiniano *Il turco in Italia* (EMI 3 58662 2) cuenta con la impagable presencia de la Fiorilla de

Maria Callas, en 1954, suficiente motivo para resaltar una grabación en general muy bien dirigida por Gavazzeni y que suma otros alicientes como el Selim de Rossi-Lemini y el Narciso de Nicolai Gedda en una versión, desgraciadamente, incompleta. Giulini en 1961 dirigió unas *Bodas de Figaro* (3 58602 2) que mantiene una vigencia insoslayable, tanto por la concepción del maestro como por el brillante elenco, homogeneizado a pesar de sus diversos orígenes. En él, todos son destacables pero se impone la cita de la exquisita Condesa de Schwarzkopf, el matizadísimo y vivaz Fíguro de Taddei, la pimpante Susanna de Moffo, el elegante Almaviva de Wächter y el eficaz y curioso Cherubino de Cossotto. Una de las mejores versiones discográficas de *Andrea Chénier* (3 58676 2) es la conducida por un experto y concienzudo Santini en 1964, con una pareja antológica: Antonietta Stella y Franco Corelli, complementados por la corrección de Mario Sereni, al frente de un nutrido equipo, por suerte, totalmente italiano y de probada experiencia. Zubin Mehta, excelente orquestador aunque no director de voces, dirigió en 1966 una *Aida* (3 58645 2) de gran impacto vocal dada la presencia de dos pesos pesados como Nilsson (espectacular aunque nada italiana por sus medios) y Corelli. Simplemente maravillosa es la Amneris de Bumbry y eficaces resultan Sereni, Giaiotti y Mazzoli. *La flauta mágica* del hábil y ejercitado Sawallisch (3 58607 2) de 1972 responde a la mejor tradición de interpretación mozartiana en Alemania. Tiene puntales de interés en todo el reparto: Moll, Rothenberger, Berry, Edda Moser,

Schreier con el lujoso añadido de la Fassbaender como uno de las damas y Theo Adam en el Orador.



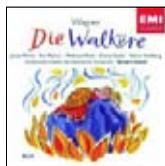
Don Giovanni dirigida por Haitink en 1984 (3 58638 2) parte con la garantía de originarse en el Festival de Glyndebourne, además de la indudable categoría mozartiana de la batuta. El reparto totalmente anglosajón (salvo el Comendador de Kavrakos) es muy parejo y competente, con mucho clima teatral: Vaness, Ewing, Gale, Rawnsley, van Allan, Keith Lewis (notable Octavio), presididos por el viril protagonismo de Thomas Allen.



La deliciosa joyita de Chabrier, *L'étoile* (3 58688 3), proviene de una representación esta vez in vivo de la Ópera de Lyon (abril-mayo de 1984), asegurado el clima por un reparto íntegramente francés en el que destaca el buen hacer de Colette Alliot-Lugaz, secundada por Georges Gautier y la veteranía infalible de Gabriel Bacquier. Gardiner está, como siempre, de una ajustada propiedad. La *Alcina* de Haendel (3 58681 2), dirigida en 1985 con sapiencia profesoral y escénica por Hickox tiene una baza singular en la presencia protagonista de Arleen Auger, simplemente prodigiosa. El resto exhibe su probado especialismo en el canto haendeliano: Della Jones, Eidwenn Harrhy, Kathleen Kulmann, Maldwin Davies y John Tomlinson (de inmediato pasado a territorio wagneriano).

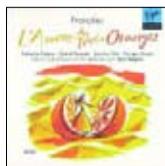


Banda sonora del excelente filme de Zeffirelli es el *Otello* verdiano de 1986 (3 586702 2) conducido con opulenta sonoridad por Maazel y con un terceto de *primo cartello* para su época: Domingo, Ricciarelli y Díaz, un Yago muy elegante a la vez que perverso, pese a no tener la tesitura ideal para el papel.



De muy buena estructura sinfónica y especialmente cuidadoso en los detalles es la

Tetralogía de Haitink, grabada entre 1988 y 1991, consecuencia de las representaciones paralelas en Covent Garden: *El oro del Rin* (3 58699 2), *La valquiria* (3 58705 2), *Siegfried* (3 58715 2) y *El ocaso de los dioses* (3 58724 2). En el amplísimo equipo destacan el solidísimo Wotan de James Morris (que al mismo tiempo también lo grabó con James Levine para DG), el Alberich de Theo Adam, la Fricka del *Oro* y luego Waltraute de la soberbia Lipovsek, la Fricka ahora de *La Walkyria* de Waltraud Meier, la cristalina Sieglinde de Cheryl Studer, el imponente Hunding de Salminen, el Hagen sinuoso de Tomlinson y algunos jóvenes entonces destinados a brillante porvenir, como Peter Seiffert (Froh), Eva Johansson (Freia), Thomas Hampson (Gunther), la von Otter (2ª Norma) y Jane Eaglen (3ª Norma). Desiguales pero dignos están Eva Marton en Brünnhilde y Jerusalem en Siegfried, mientras que Siegmund es un voluntarioso Reiner Goldberg.

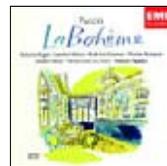


La algo tediosa y excesivamente sonora ópera de Prokofiev *El amor de las tres naranjas* (3

58694 2) encuentra una buena visión en Kent Nagano en 1989 en su fructífera etapa en la Ópera de Lyon (existe lectura en DVD en el sello Arthaus), logrando la necesaria uniformidad en todo el dilatado equipo, en medio del cual sobresalen inmediatamente Bacquier y Jules Bastin en el Rey y el Cocinero respectivamente. Está cantada en francés. Con *El caballero de la rosa* (3 358618 2) la EMI en 1990 tiró la casa por la ventana, quizás para emular el nivel de su anterior versión discográfica, la mítica de Schwarzkopf-Ludwig-Stich-Randal-Karajan. La Te Kanawa es una Marschallin muy en la línea de aquella célebre antecesora y cumple una de sus mejores interpretaciones straussianas, dominando con su

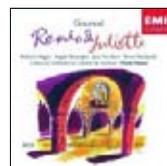
señorío a sus correctos compañeros: von Otter, Hendricks y Rydl. Brillan en papeles episódicos Graham Clark en Valzacchi, Grundheber en Final y Richard Leech en el Tenor Italiano. Haitink aporta su cuidado y eficacia habituales.

El *Don Carlo* (3 58631 2), dirigido en 1992 por Riccardo Muti en la Scala (con versión asimismo videográfica en la propia EMI) halla en la batuta su mejor elemento, por la energía, decisión, planeo e intensidad. Del elenco, el más interesante, aunque no sea un papel acorde con su personalidad y medios, es el Filippo de Ramey. Pavarotti luce su bellísima vocalidad en un protagonista frío y desatento y Dessi (Elisabetta), la D'Intino (Eboli), Anassimov (Inquisidor) y Coni (Posso) cumplen sin más.



EMI parece estar especializada en grabaciones de *Bohème* (Albanese-Gigli, Callas-Di Stefano,

Angeles-Bjoerling, Scottokraus, Freni-Gedda, Dessi-Sabbatini en edición crítica). Ésta de 1996 (3 58650 2) puede situarse a la altura de las precedentes, superando quizás a muchas de ellas. Alagna y Vaduva están excelentes, en papeles hechos a medida, y el resto del reparo es suntuoso: Hampson (Marcello), Ruth Ann Swenson (Musetta), Simon Keenlyside (Schaunard) y Ramey (Colline). Con Pappano en el foso, uno de los mejores directores de ópera actuales.



Finalmente, *Roméo et Juliette* de Gounod (3 58624 2), dirigida por un especialista infalible

en este repertorio como es Michel Plasseon, cuenta con un *cast* de primerísima calidad: Alagna y Gheorghiu en la sensible y vocalmente muy hermosa pareja protagonista, con destacadísimos acompañantes como José van Dam (Laurent), la Todorovitch (Stéphano), Keenlyside (Mercutio), Daniel Gálvez-Vallejo (Tybalt) y Alain Fondary (en Capulet).

Blas Matamoro
Fernando Fraga

Doremi

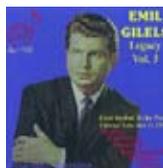
EL PORQUÉ DE LA LEYENDA RUSA

Doremi (distribuidor: Gaudisc) nos ofrece otra entrega de manjares rusos que no tienen desperdicio, por mucho que se abomine de los técnicos soviéticos de la época, o que tenga uno que conformarse con alguna que otra toma digna de un aficionado. Tanto da. Lo que se ofrece es oro molido.

De la *Colección David Oistrakh* (se comentaron con anterioridad los volúmenes 1, 6

y 10) llegan ahora tres más. El volumen 3 (*Tríos D. 898 y D. 929* de Schubert con Knushevitski y Oborin, DHR 7710, grabado en 1947) tiene un sonido pasable para la época, y como en algunos otros ejemplares, el balance favorece descaradamente al violín. Pero qué maravilla de interpretaciones, presididas por el sonido, el fraseo, la elegancia exquisita de Oistrakh, que canta con una expresividad y belleza maravillosas. El segundo tiempo del *D. 929* es de una intensidad emotiva, de una nostalgia que pone los pelos de punta. El volumen 4 (*Triple Concierto y 2 Romanzas* de Beethoven, *Dúo* de Spohr, con Knushevitski y Oborin, más Igor Oistrakh en la obra de Spohr, Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú, Alexander Orlov, DHR 7714, grabado en 1947-48) tiene paralelo interés, con un Beethoven lleno de fuerza en el *Concierto* y de exquisita elegancia y belleza de sonido en las *Romanzas*. La segunda, especialmente, es una maravilla.

Técnicamente hablando, el disco es flojo, con alguna oscilación de sonido que llega a cambiar la afinación (*Concierto*) y bastantes ocasiones en que el sonido se apaga en uno u otro canal. De agradecer la rareza del *Dúo* de Spohr, de mejor sonido y exquisita interpretación. El volumen 9 (*Tríos n.ºs 1 y 2, Canzonetta del Cuarteto op. 12, Auf flügeln des Gesanges op. 34, n.º 2* de Mendelssohn, con Knushevitski, Oborin, Bondarenko, Terian, Yampolski, DHR 7790, grabado en 1949-50) está también en esa línea. Un Mendelssohn de efusividad romántica envidiable. Sensacional.



Nos empieza a llegar también otra colección de armas tomar: *El legado de Emil Gilels, casi nadie al aparato*. El volumen 1 (*Concierto n.º 3* de Beethoven, Sinfónica de la Radio de Moscú, Kondrashin, 1947, *Concierto de Brandemburgo n.º 5*, Sinfónica del Estado de la URSS, Kondrashin, 1948, con Elisaveta Gilels, violín, DHR 7747) está cuidadosamente restaurado (no voy a decir que queda como si fuera de ayer, pero la verdad es que teniendo en cuenta fuente y época está muy bien) y es otro documento excepcional. La interpretación del *Concierto n.º 3* de Beethoven es una maravilla de fuerza y energía (primer movimiento) y de serena y emotiva tristeza (segundo). Sensacional. El *Concierto de Brandemburgo n.º 5* es más una curiosidad, tanto por ser uno de los pocos Bach no "trufados" (léase por Busoni, Tausig y similares) que nos ha dejado Gilels como por tener a su hermana Elisaveta (esposa de Leonid Kogan) al violín. Alejada de historicismo alguno, cuidada en el equilibrio entre los solistas y bien matizada, es por supuesto (como sería de esperar) bastante romántica en expresión y estilo, pero en absoluto aburrida, caída ni pomposa.

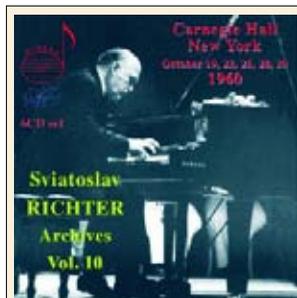
El volumen 3 (*Sonatas n.ºs 12 y 16* de Beethoven, *Polonesa op. 40, n.º 2, Impromptu op. 29, Mazurkas op. 68, n.º 3, op. 7, n.º 2 y op. 24, n.º 2, Balada n.º 1* de Chopin, 24.8.1975, DHR 7765) es una grabación procedente del Festival de Helsinki, con sonido de presencia buena y suficiente dinámica, aunque muy metálico en el timbre. Interpretaciones beethovenianas de excepcional fuerza y vigor, electrizantes. Sensacional la espontánea gracia y elegancia del segundo tiempo de la *Sonata n.º 16*. Imponente también la de la *Sonata n.º 12*. El interés de este volumen se acrecienta por el hecho de ser la única grabación disponible de Gilels del *Impromptu op. 29* y las *Mazurkas* de Chopin. Del primero hace una recreación sensacional, serena, nada arrebatada ni impetuosa, elegante y

bien contrastada, fraseada con exquisito gusto. Lo mismo puede decirse de las *Mazurkas*, especialmente de la *Op. 7, n.º 2*. En la *Balada n.º 1*, intensa y dramática, Gilels no evita riesgos, de ahí los abundantes roces en una interpretación por lo demás electrizante.

El volumen 4 (*Cuarteto op. 25* de Brahms con Tziganov, Borisovski y Shirinski, 1949, *Sonata op. 1, n.º 4* de Haendel e *Introducción y variaciones D. 802* de Schubert, grabados en 1958, ambos junto a Alexander Korneiev, flauta, DHR 7785) es un disco no carente de interés, aunque no el mejor de la serie. El *Cuarteto* de Brahms es una maravilla interpretativa por parte de Gilels, pero su grabación posterior junto al Amadeus (DG) es globalmente superior en todos los aspectos, incluido el sonoro, y los complementos con flauta (*Sonata* de Haendel y *Variaciones* de Schubert) no son especialmente atractivos.

El volumen 5 recoge el primer recital del pianista en Occidente (Florencia, 11.6.1951), con un programa de poner los dientes largos: *Sonatas K. 457* de Mozart, *Appassionata* de Beethoven, y *n.º 2* de Prokofiev, *Momento musical op. 16, n.º 5* de Rachmaninov, *Islamei* de Balakirev. Se incluyen también *Malagueña* y *Navarra* de Albéniz, grabadas en Moscú, en vivo, en 1957 y 1954 (DHR 7795). El recital es sensacional de principio a fin, y no es de extrañar que causara sensación. Tensión y elegancia en Mozart, arrebato de Beethoven, intenso y electrizante, y magnífico Prokofiev (¡qué último tiempo!). Y si gustan de la pirotecnia, ahí queda el imponente *Islamei*. Y para cerrar, dos piezas de Albéniz, repertorio que no abundó después en las manos del pianista de Odessa, en las que quizá falta algo de idioma pero está bien presente la proverbial fuerza expresiva y la riqueza de colorido sonoro de este pianista excepcional. Un documento imprescindible.

Por si no nos hemos ya indigestado con tanta interpretación portentosa, llega la segunda entrega de Richter, para terminar de apabullarnos. En la entrega anterior comentamos los volúmenes 1, 4, 5, 7 y 9. En esta nos llegan los



SVIATOSLAV RICHTER. Archivos Vol. 10.

Obras de Beethoven, Haydn, Schubert, Prokofiev, Debussy, Ravel, Scriabin, Schumann, Chopin, Rachmaninov.
6 CD DOREMI DHR 7864-9
(Gaudisc). 1960. Carnegie Hall, New York. **PM**

volúmenes 2, 3 y 10, éste compuesto por ¡6 discos! En el volumen 2 encontramos un sabroso monográfico Chopin (*Scherzos n.ºs 1-4* grabados en el Carnegie Hall, 15.4.1965, *Polonesa-Fantasia*, Varsovia, 10.11.1954, *Barcarola y Valses Op. 34 n.º 1-3*, Salzburgo, 26.8.1977, *Mazurkas op. 63, n.º 3, op. 67, n.º 3, op. 68, n.º 3 y op. post n.º 2*, Helsinki, 25.8.1976, DHR 7724). Impresionantes los *Scherzi*. En el primero parece algo nervioso, pero los otros tres son de cortar el aliento. Atípicos, sí, pero apasionados, técnicamente imponentes, tan llenos de sutilezas (qué forma de cantar la sección central del cuarto) como de poderío, de una riqueza de color y sonoridad impresionantes. El sonido es lejano, pero permite apreciar la formidable interpretación ofrecida. Lo mismo cabe decir de la *Polonesa-Fantasia*, aunque existen en la discografía richteriana versiones tan espléndidas como esta y de bastante mejor sonido. El sonido mejora en las cuatro obras grabadas en Salzburgo en 1977. Extraordinarios los tres *Valses op. 34*, no demasiado frecuentes en la discografía de Richter y de los que ofrece versiones tan elegantes como efusivas. Sensacional. También lo son las *Mazurkas* grabadas en Finlandia, aunque éstas suenan peor.

El volumen 3 está también dedicado a Chopin *Estudios op. 10, n.ºs 1, 4, 6, 10-12*, Londres, 27.6.1963, también dis-

ponible en BBC Classics, *Polonesa-Fantasia, Scherzo n.º 4, Valses op. 34, n.º 3 y op. 70, n.º 3, Estudio op. 25, n.º 7* Helsinki, 25.8.1976, antes disponible en Music & Arts, *Preludios op. 28, n.ºs 8-11, 4-7, 17 y 19* Varsovia 10.11.1954, *3 Nuevos Estudios, Impromptus op. 36 y op. 51* La Roque d'Anthéron, 31.1.1990. DHR 7738). Interpretaciones sensacionales, aunque quizá el ejemplar tiene algo menos interés porque se conocen esas grabaciones en otras fuentes, y apenas hay algunas —los *3 Nuevos Estudios*, por ejemplo— que no han visto la luz en CD hasta ahora. En todo caso, las versiones, algunas de una idiosincrasia muy especial (el enloquecido *Op. 10, n.º 4*) son para no perderse.

Ahora bien, lo que sí que no hay que perderse bajo ningún concepto es el volumen 10, dedicado a cinco recitales

de Richter en el Carnegie Hall de Nueva York (entre el 18 y el 30 de octubre de 1960), que se ofrecen prácticamente íntegros (salvo alguna propina, por lo demás repetida). El contenido de los seis discos es de enjundia: Beethoven: *Sonatas n.ºs 3, 7, 9, 12, 22 y 23*, Haydn: *Sonata Hob. XVI:50*, Schubert: *Impromptu D. 899, n.º 4*, Prokofiev: *Sonatas n.ºs 6 y 8, Sonatina op. 59, n.º 3, Paisaje op. 59, n.º 2, Pensées op. 62, n.º 3, Gavotte op. 95, n.º 2*, Scriabin: *Sonata n.º 5*, Debussy: *Suite bergamasque, L'isle joyeuse, Preludios n.ºs 3 y 5, Cloches à travers les feuilles*, Ravel: *Oiseaux tristes, Pavana para una infanta difunta, Jeux d'eau*, Schumann: *Novelletes op. 21, n.ºs 1, 2 y 8, Fantasía op. 17, Fantasiestücke op. 12, n.º 2*, Chopin: *Scherzo n.º 4, Mazurka op. 24, n.º 2, Estudios op. 10, n.ºs 1 y 3*, Rachmaninov: *Preludios op.*

23, n.ºs 1, 2, 4, 5, 7 y 8, op. 3, n.ºs 1, 2, 6, 7, 9, 10 y 12 (DHR 7864-9, 6 CDs).

A primera vista puede pensarse que buena parte de estas grabaciones han sido recuperadas con anterioridad en CD por RCA, pero no es así. Las grabaciones de RCA son algo posteriores, aunque también de procedencia americana. Pero estos recitales no habían estado disponibles en CD hasta ahora (sí en LP), y la verdad es que su escucha no deja de impresionarnos. Uno no termina de entender por qué Richter “despotricaba” tanto (véase el documental *Richter: el enigma*, de Bruno Monsaingeon) sobre el nivel ofrecido en estos conciertos, porque al firmante le parece sencillamente asombroso. Y si bien es cierto que en algunas obras (así en algún momento de Beethoven, quizá algo desbocado, aunque desde luego de irresistible intensi-

dad) puede parecer algo peculiar en su criterio, lo cierto es que a medida que avanzamos por Haydn, Prokofiev, Debussy, Ravel, Schumann... nos vamos quedando, sencillamente, sin habla. Como debió quedarse la audiencia. Uno no se puede extrañar de que aquí naciera la leyenda. Escuchen la plenitud de *Le vent dans la plaine* de Debussy, la evocadora sutileza de *Oiseaux tristes* de Ravel o el apabullante *Jeux d'eau* del mismo autor. Escuchen el irresistible impulso de la *Sonata* de Haydn, la arrebatadora *Gavotte* de Prokofiev (que se ofrece en dos grabaciones, igualmente impactantes). Y así podríamos seguir con el resto.

Un álbum de esos que ningún buen richteriano puede dejar pasar. De verdad, no hay palabras.

Rafael Ortega Basagoiti

EMI

GALINA, MÁS RUSA QUE NUNCA

Llega un triple álbum de EMI (3 65008 2) de esos de quitarse el sombrero. Una diva, la esplendorosa Galina Vishnevskaya; y un repertorio, el ruso, desde Musorgski hasta Shostakovich. Se trata de grabaciones londinenses, berlinenses y parisenses de 1974-1978. Es decir, desde el momento en que Galina y Slava se exilian (1974) hasta el año en que la Unión Soviética de Brezhnev les despoja de la nacionalidad. Por aquel entonces podías escuchar a más de un preguntarse: cuánto dinero les ha dado la CIA a los Rostropovich para que hagan esto. Con numerosas variantes. Sin embargo, la actitud y el testimonio de Galina y de Slava tuvo mucha importancia a la hora de que las benevolencias perezosas de por acá se hicieran más de una y más de dos preguntas.

Aparte de todo esto, se trata de una época en que Galina cumple 48-52 años. Es decir, habría que esperar que su voz no está en su esplendor. Caramba, quién lo diría. Poderío, gran emisión, vibrato, timbre, amplitud de registro, capacidad para los graves, centro sencillamente igual que siempre, igual de asombroso que siempre. Podemos comparar con aquella Tatiana de

Boris Jaikin, para el Bolshoi de 1956; claro está que no es lo mismo, pero repetimos: caramba, Galina. Sus transiciones y su hilado sonoro no son lo mismo, pero estamos ante registros de una categoría artística indiscutible.

Galina cuenta con Rostropovich como acompañante al piano, y como director de orquesta al frente de la Filarmonía de Londres en determinada ocasión; y como chelista en el trío (con Hoelscher y Devetzl) que acompaña las *Sátiras op. 109* de Shostakovich, la serie que cierra el álbum. Brava pareja la de Galina y Slava, que nos ofrecen este triple CD bajo el algo engañoso título de *Galina Vishnevskaya: Canciones y arias de ópera*. Porque apenas hay arias de ópera: tres de Rimski y una canción teatral de Chaikovski. Eso sí, una es la bella nana de la Princesa del mar de *Sadkó*; otra es la susurrante, delicada, sugerida aria de Liubasha de *La novia del zar*, que Galina borda con su capacidad inigualable para las gamas inferiores, para los pianísimos.

En rigor, el álbum se divide en tres tandas de canciones y romanzas. El primer álbum está dedicado a Musorgski (más las arias de Rimski y la canción teatral de Chaikovs-

ki), con los ciclos *Sin sol* (con piano) y *Cantos y danzas de la muerte* (orquesta), más otros cantos característicos como el *Hopak* o la *Nana* de Ieromushka. Dramática, muy actriz y muy introspectiva, profunda y con una voz a menudo deliberadamente oscura, Galina desgrana este Musorgski con refinamiento, con patetismo.

El segundo álbum se lo reparten dos compositores que fueron rivales en vida: el gran Rimski y el enorme Chaikovski. Chaikovski está grabado en los estudios Zehlendorf de Berlín, mientras que Rimski proviene de Abbey Road (1975 y 1978), siempre con Slava. Repertorio menos conocido, mayores sorpresas, un recital doble de una impresionante altura vocal y espiritual.

El tercero contiene música de Prokofiev y Shostakovich, en ambos casos de época tardía: las *Canciones populares op. 104* de Sergei Sergeievich, y dos ciclos de Dimitri de plena madurez y mucha retranca, los *Siete poemas de Blok op. 127* y las *Sátiras op. 109*. Qué ganas tenían los Rostropovich de dar a conocer en la Europa libre el verdadero sentido de estas partituras. Ahora podían hacerlo. Para Shostakovich estamos en octubre de 1974, en París; el compositor está



gravemente enfermo. Pronto será el momento de ir más lejos: dos o tres años después de morir Dimitri, Slava y Galina graban con Gedda y para EMI la primera versión auténtica en disco de *Lady Macbeth de Msensk*. El recital que cierra el triple álbum es como para abrir boca. No se olvidarán ambos de Prokofiev: ahí está su *Guerra y paz* parisienne para Erato.

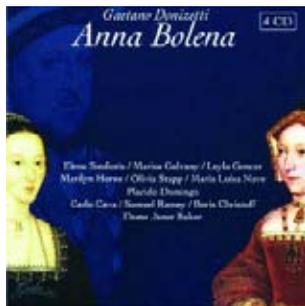
En fin: un álbum que es total referencia gracias a una voz que estaba en uno de sus esplendores. Por decirlo así. Con un repertorio bello, a veces poco conocido, a menudo brillante, otras dramático, siempre de enorme interés. El repertorio de eso que llaman la Rusia eterna, y que no es tan eterna como dicen; se circunscribe a unos 100 años, acaso menos.

Santiago Martín Bermúdez

Gala

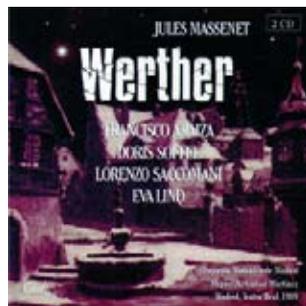
ITINERARIOS

La nueva propuesta de Gala (Diverdi) cubre un amplio repertorio, pero el nivel de la interpretación es variable.

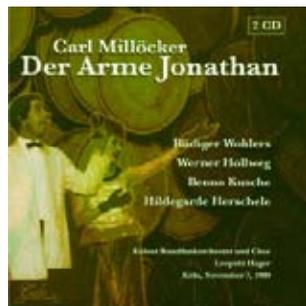


El primer álbum, de cuatro discos, está dedicado a *Anna Bolena*, de Donizetti (GL100.659), de la que se incluyen una versión completa y dos selecciones. La primera, de 1966, se dio en el Carnegie Hall, de Nueva York y tenía como protagonista a Elena Souliotis, soprano de una voz impresionante, pero de una técnica limitada y un estilo desbocado de cantar que le acortaron sensiblemente la carrera. A su estilo, que quiere parecerse al de la Callas, le falta poder dramático y también dominio del estilo, lo que unido a sus limitaciones hace que junto a momentos de buena intensidad, sea notorio el cansancio de la voz, que le llevó a un final triste. Sin que la Seymour sea uno de los mejores papeles de Marilyn Horne, la cantante americana sabe dar una lección de seguridad y dominio del belcanto, con un fraseo detallista. Plácido Domingo, al inicio de su carrera internacional, ya muestra su gran musicalidad, en un rol que se aparta de su repertorio, pero su gran inteligencia le hace superar las dificultades. Completan el reparto el sólo correcto Carlo Cava, como Enrico y la presencia de Janet Baker, en un juvenil y expresivo Smeton, dirigidos con oficio por Henry Lewis. La primera selección tiene como Bolena a Marisa Galvany, cantante de importantes medios, con una expresión algo lineal, junto a la también soprano Olivia Stapp, cantante segura de una gran profesionalidad, destacando la presencia de Samuel Ramey, que sabe dar toda la presencia y fraseo que el personaje exige, con el siempre efectivo Julius Rudel al podio. El segundo grupo de fragmen-

tos está a cargo de la especialista Leyla Gencer, que sabe dar de forma muy válida el estilo belcantista, la corrección de Maria Luisa Nave y la presencia impactante de Boris Christoff, que sin estar en su repertorio, da toda una lección expresiva.



El segundo álbum, *Werther* (GL 100.757), procede de una función en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1989, bajo la dirección de Miguel Ángel Gómez Martínez, con una versión cohesionada, pero algo plana y de ritmo por momentos lento, que diluía la acción, contando con Francisco Araiza de protagonista, tenor muy musical, que en aquel tiempo triunfaba en otro repertorio y su poeta, siendo interesante, no acaba de estar redondeado, acompañado por Doris Soffel, que con buenos medios, no siempre aprovechados con corrección, pero con un cierto distanciamiento. Junto a ellos, la delicada Eva Lind, juvenil Sophie y Lorenzo Saccomani, cumpliendo como Albert.



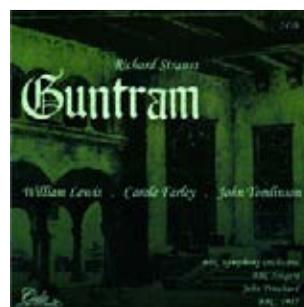
Los austriacos siempre han dado gran relieve al mundo de la opereta, que han exportado a otros países. En esta ocasión, se nos presentan dos obras poco conocidas, pero que nos muestran la capacidad melódica de sus autores, aunque estas grabaciones tienen en *bandicap*, que son obras con mucho diálogo, en alemán

como es lógico, pero al estar sin texto dificulta la comprensión de las situaciones. La más interesante es *Der Arme Jonathan*, de Carl Millöcker (GL 199.781), partitura con momentos inspirados, pero con otros más de oficio, que cuenta con una dirección fluida y llena de detalles de Leopold Hager, que sabe reflejar el ambiente elegante y sutil, contando con un reparto donde destaca Benno Kusche por su gran capacidad de expresar las distintas situaciones, con un fraseo muy claro, dándole la ironía necesaria, junto a la buena línea y estilo de Werner Hollweg, la voz interesante de Rüdiger Wohlers y la delicadeza de Hildegard Herschele. Como bonus se incluye una selección de la obra más famosa de este autor, *Der Bettelstudent*, donde resalta la magnífica identificación del gran Richard Tauber y el conocimiento del género de Vera Schwarz. Kálmán es un autor que goza de mayor difusión y algunas de sus obras como *Die Herzogin von Chicago* o *Die Csárdásfürstin* han gozado de importante difusión, mientras que *Das Hollandweibchen* (GL 100.780) ha tenido una carrera mas limitada y aunque se trata de una opereta interesante, con momentos de gran calidad, en conjunto no alcanza el valor de las otras obras. En esta versión encontramos un conjunto de cantantes que conocen el estilo, con medios generalmente de expansión limitada, pero con un canto elegante y sutil, como Gerda Schyrer, Else Macha, Hubert Paule y Kurt Preger, dirigidos con oficio por Max Schönherr. Muy interesante es el Bonus, ya que incluye diecinueve fragmentos de varias obras de Kálmán, en grabaciones históricas entre 1909 y 1932, con especialistas de esta bella música.

Nicolai Ghiaurov fue uno de los grandes intérpretes de *Boris Godunov*, en sus distintos papeles y en esta edición de 1972, cantada en Roma (GL 100.626), da toda una lección descriptiva del apesadumbrado zar, destacando las diferentes fases, desde la fuerza de la coronación, la sutileza con los hijos, el remordimiento y su gran fraseo en la escena de la muerte, a la que da un carácter



sobrecogedor. También son muy interesantes las prestaciones de Mark Reshetin, como Pimen, Aleksandr Vedernikov, expresivo Varlaam, Ludovic Spiess, valiente Grigori y Ruza Baldani correcta Marina, con una dirección constatada de Boris Khaikin, que sabe reflejar la fuerza del canto del pueblo, los momentos más relajados y aquellos en que se impone la fuerza dramática. Se completa con los fragmentos de Pimen, cantados en búlgaro, en 1959, acompañado por el Boris de su maestro, Christo Brambarov, y el valiente Dimitir Uzunov.



Guntram es la primera ópera de Richard Strauss, que en aquellas fechas era un ferviente admirador de Wagner y quiso seguir sus teorías, y en su primer intento teatral quiso hacer él mismo el libreto, donde podremos encontrar algunas ideas filosóficas con referencias al arte, la redención, la espiritualidad, pero le salió un texto que no ayudó a la acción dramática. La música, sin alcanzar la madurez de sus obras posteriores, muestra el camino de dónde viene y hacía dónde va que desarrollará posteriormente con genialidad, marcando aquellos momentos de transición y final con inspiración. De esta obra solo existe una versión comercial de CBS, no especialmente redonda, por ello es interesante la propuesta que se dio en la BBC en 1985 (GL 100.787), bajo la dirección de John Pritchard, que sabe dar el carácter épico, remarcando los momentos espirituales con delicadeza y dando gran vitalidad a los de mayor tensión. El

rol protagonista está a cargo de William Lewis, que consigue una interpretación correcta y valiente, al que se une el espléndido fraseo de John Tomlinson y la musicalidad de Carole Farley, al que falta una mayor proyección.

El bloque operístico se completa con *Attila*, de Verdi, programado en 1987 en Venecia (GL 100.779) donde destaca la presencia de Samuel Ramey, que contrasta perfectamente la rudeza del personaje, como su sentido de la amistad, fallida, o la nobleza del guerrero, con un canto variado, detallado, donde su palabra tiene el sentido y la fuerza necesaria. Linda Roark Strummer es una soprano valiente, segura, que vence todas las dificultades, que no son pocas, si bien en el campo expresivo su versión carece de mayor identificación. Con ellos el valiente Veriano Luchetti y un sólo correcto William Stone,

con una dirección de Gabriele Ferro cohesionada, a la que falta una cierta fuerza.

Para completar la oferta se incluye un álbum de cuatro discos de Ute Vinzing (GL 100.658), soprano alemana nacida en 1936, que estudió con Martha Mödl e hizo una interesante carrera, en una época en que habían desaparecido de la escena las figuras de la época anterior. Debutó en 1967 y estuvo contratada desde 1971 a 1976 en su ciudad natal Wuppertal, desde donde pasó a otros teatros alemanes, más tarde en importantes teatros europeos, para debutar en el Met el 1984. Se la pudo oír también en el Liceu de Barcelona, en cinco temporadas, y era una soprano segura, que superaba las dificultades y con un nivel de interpretación correcto, al que unía una buena capacidad de actriz. Estos discos corresponden a funciones entre 1972 y



1985, muchas en Wuppertal y otras en Portland, Berlín, Leipzig y Francfort, con un repertorio amplio con obras alemanas e italianas. Hay una buena selección de *Fidelio*, donde muestra su brillantez, una escena de *Tiefland*, de D'Albert, cantada con cuidado y el monólogo de *Arabella* al que da un cierto estilo. Sus intervenciones en *Don Carlo* y *Tosca* son voluntariosas, pero el estilo está algo lejano. Más afines son sus versiones wagnerianas, con *Tannhäuser*, mos-

trando su versatilidad como Venus y como Elisabeth, dirigida con cuidado por Janos Kulka, *Lobengrin* con una parte importante del segundo acto, dando fuerza a Ortrud, junto a la corrección de Anthony Raffel y Magdalena Hajossyova y la muerte de Isolda, cantada con estilo. En una cantante de estas características no podía faltar fragmentos de la *Tetralogía*, que están representados por *La Walkyria*, en el dúo entre Brunhilde y Siegmund, al que da un carácter conciliador, junto a la bella voz de Peter Hoffmann, para luego pasar a la que dirigió en París, Marek Janowski, con la escena con Wotan, con un impresionante Simon Estes y las escenas del tercer acto de *Siegfried*, con William Johns y Götterdämmerung, donde demuestra su profesionalidad.

Albert Vilardell

Supraphon

NEUMANN Y MAHLER, COMPATRIOTAS

De nuevo el Mahler de Václav Neumann con la Filarmónica Checa (Supraphon SU 3880-2, distribuidor: Diverdi). Muchos aficionados se sentirán felices con esta reedición, unos discos que hicieron las delicias de unos años en que se imponía poco a poco el formato CD. Se trata de registros de 1976 a 1982, algunos de los cuales nos llegaron con una parte gráfica japonesa, porque aquel Japón anterior a la depresión era destino especial de los registros de Supraphon. Esos aficionados que no tenían todavía esta integral la consiguen ahora a precio medio y en uno de esos estuches que ocupan poco en las estanterías, y que marcan la presencia de algo especial: esto es un clásico.

Hace algo más de veinte años, José Luis Pérez de Artega y un servidor de ustedes entrevistábamos a Václav Neumann, y el grandísimo director reclamaba el carácter checo de Gustav Mahler, afirmación que resultaba heterodoxa con respecto a los cánones nacionalistas. Pero que acaso caben en una nación tan maltratada durante el mismo siglo en que se las prometió muy felices.

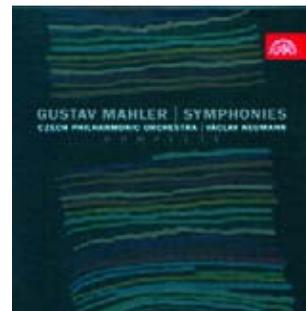
Uno creía saber que había que empezar esta integral por

la *Séptima*. Qué nocturnos, pero también qué conjunto de cinco movimientos a los que esos dos nocturnos dan sentido en la opción de Neumann. El Adagio de la *Décima* fue más conocido entre nosotros, y muy temprano, debido a que se estampó en LP por Discophon. Es de lo primero que grabó Neumann, y anuncia el carácter de este Mahler, que ya veremos cuál es; o lo sugeriremos, unas líneas más abajo. La *Octava* es de lo mejorcito, de lo más intenso y la de los crecimientos más justificados y que más lejos llegan; cabe escucharla antes que otras, si decidimos no seguir el orden pese a ser una sinfonía tan distinta a todas las demás.

Después, saltamos hacia atrás, hacia las dos grandes sinfonías *Wunderhorn*, la *Segunda* y la *Tercera*. En manos de Neumann tienen algo de monumentales, pero tras el monumento se advierte el canto de la tierra, el quejido humano y esa magia expresiva (cómo llamarla, caramba: ¿misterio, como Sopena?) que hace que estos discursos conecten con algo íntimo nuestro que dormía por ahí dentro, muy dentro. Los cantos de ambas pueden ponerte los pelos de punta. Atención al doloroso y asombroso Ruhevoll de la *Ter-*

cera. No hay inconveniente en saltar a las dos sinfonías con las que se inician los mahlerianos en ciernes: *Cuarta* (también *Wunderhorn*) y *Primera*. Atención a ese otro Ruhevoll, el de la *Cuarta*, que desemboca en el delicioso y aun así punzante canto del niño muerto. La secuencia de Neumann es dramática, pero con la pincelada del color de la ilusión, como si esa muerte no fuera con esa voz, ni esa voz con una llamada al espectador, atento o no.

No es necesario dejar la *Quinta* para el final; es de las más conocidas y eso la hace "caer" de las primeras ante el oído voraz del melómano. Pero en esta sinfonía, acaso más que en otras, veremos en qué consiste el estro, el código, la opción de Václav Neumann. La opción Neumann, que ya había empezado a dirigir y a grabar Mahler mucho antes, en la RDA, es "a la antigua", esto es, anterior a las crispaciones y acritudes de, por ejemplo, Eliahu Inbal, una opción espléndida, magnífica, pero totalmente distinta a ésta; y a los clasicismos sorprendentes de, por ejemplo, Lorin Maazel. El tránsito de la Marcha fúnebre al *Stürmisch* y el Scherzo, la tregua del Adagietto y la explosión del Rondó



marcan una secuencia que indica dónde estamos; no es que Inbal eligiera el infierno y Neumann nos lo evite, se trata de saber qué tipo de infierno buscamos, esto es, dime qué infierno mahleriano eliges y te diré quién eres. De ahí a una *Sexta* en que violencia y sugerencia se equilibran, sólo hay un paso. De ahí al recogimiento de ciertas resoluciones, ideas, sugerencias de la *Novena*, hay otro, acaso más complejo.

Vaya, hemos conseguido terminar por la *Novena*. En fin, una de las grandes integrales sinfónicas de Mahler de todos los tiempos, que no son muchos, aunque haya mucho Mahler grabado. Mucho, y muy bueno, o excelente. Pero como éste... Eso es muy difícil, compañero.

Santiago Martín Bermúdez

DISCOS
CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:
Obras para órgano del período de Weimar. VINCENT GENVRIN, órgano Grenzing del Conservatorio de Lyon.
HORTUS 006 (Gaudisc). 1996. 63'.
DDD. **PN**



Vincent Genvrin (Caen, 1965) grabó este disco en 1996 con corales y preludios y fugas de Bach (*BWV 532, 536, 543*, del último sólo el preludio) de la época de Weimar. Añade además cinco corales del Manuscrito de Leipzig (*BWV 655, 656, 659, 663, 668*) en supuestas versiones primitivas. Emplea para ello el espléndido instrumento de Gerhard Grenzing para el Conservatorio de Lyon, de sonoridad plenamente barroca, redonda, muy equilibrada en todas sus registraciones. Su interpretación es elegante y variada, más dulce que apabullante en dinámicas y *tempi*, de una soberbia claridad polifónica y contrastada con exquisito gusto. Un Bach magnífico en una edición de extrema austeridad que no consta que fuera distribuida en España en la fecha de su producción.

Pablo J. Vayón

BACH:
Cantatas BWV 111 123, 124, 125. YUKARI NONOSHITA, soprano; ROBIN BLAZE, contratenor; ANDREAS WELER, tenor; PETER KOOIJ, bajo.
CORO Y ORQUESTA DEL BACH COLLEGIUM DE JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI.
BIS SACD-1501 (Diverdi). 2005. 74'.
DSD. **PN**



El coro introductorio de la *Cantata BWV 111*, primera pista también de este compacto, no constituye sino la primicia del

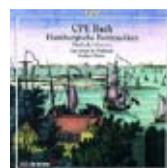
extraordinario cúmulo de maravillas que, por lo que se refiere tanto al contenido como a las interpretaciones, le siguen: un movimiento de concierto para dos oboes y orquesta que por sí solo podría funcionar perfectamente como tal pero al que se superpone un coral, sin que los dos niveles estructurales se entorpezcan mutuamente en lo más mínimo; esto es, tomados aisladamente no les faltaría nada y juntos nada sobra. La 32ª entrega será sin duda de las que al final de esta integral suzukiana ascenderá al cuadro de honor. Las cuatro cantatas que reúne, compuestas para otros tantos domingos de los primeros meses de 1725 (segundo de Bach en Leipzig), son fruto de un momento de especial inspiración, en el cual el genial compositor acierta a elevar la popular forma del himno litúrgico a la categoría artística suprema. Inefable debió de ser la impresión causada en los feligreses por semejante sublimación de melodías que ellos cantaban habitualmente en las celebraciones ordinarias.

Los cuatro solistas se hallan en estado de gracia: al dúo de Blaze y Nonoshita en la *BWV 124* no le cabe más exquisita gracia, Weller pone la belleza de su timbre y la brillantez de su técnica al servicio de una musicalidad que se ajusta portentosamente al sentido de los textos sin el más mínimo asomo de exhibicionismo, y Kooij sin embargo se luce muy por encima de lo que sobre el papel parecería corresponderle en esta ocasión. Son con todo los colectivos las fuentes más frecuentes y abundantes en la producción de asombro, y el equilibrio constante de los coristas entre sí y con los instrumentistas se ve salpicado por algunas intervenciones individuales de los segundos particularmente conmovedoras: de los oboes sobre todo, pero también de la flauta. Finalmente, Suzuki acierta esta vez plenamente y en todas las ocasiones con los *tempi* y las

inflexiones de fraseo más adecuados. Incluso quienes, obligados a elegir integral, se hayan decantado por alguna otra opción, harán bien en complementarla con este disco, que además está muy bien grabado.

Alfredo Brotons Muñoz

C. P. E. BACH:
Coro "Leite mich noch deinen Willen" H. 835. Cantata para el pastor Joh. Jacob Schäffer H. 821m. Coro "Mein Heiland, meine Zuversicht" H. 830. Cantata para el pastor Joh. Christoph Friderici H. 821. Coro "Amen! Lob und Pres und Stärke" H. 834. HIMLISCHE CANTOREY. LES AMIS DE PHILIPPE. Director: LUDGER RÉMY.
CPO 777 108-2 (Diverdi). 2001. 73'.
DDD. **PN**



Dentro del ansia por recuperar la obra de los hijos de Johann Sebastian

Bach que en los últimos años se ha venturosamente desatado, la producción vocal de Carl Philipp Emanuel ha quedado hasta cierto punto lógicamente relegada por la apabullante preponderancia que en su catálogo tienen las obras instrumentales (en especial aquellas para teclado solo, concertantes y orquestales) con que proveyó incesantemente durante casi treinta años a la corte de Federico el Grande. No obstante, durante ese largo período y también en la última fase de su carrera y de su vida en Hamburgo no fueron precisamente pocas las obras vocales que compuso; eso sí, nunca de manera continuada, sino siempre para ocasiones circunstanciales y en su inmensa mayoría de contenido religioso. Ludger Rémy se presenta en los comentarios de la carpetilla como quizá el iniciador de una tarea de buceo en la Biblioteca Nacional

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

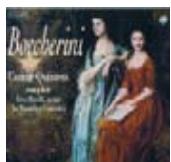
- PN** Precio normal: cuando el disco cuesta más de 15 €
- PM** Precio medio: el disco cuesta entre 7,35 y 15 €
- PE** Precio económico: el precio es menor de 7,35 €

de Berlín, donde según se encuentra la parte cuantitativa y cualitativamente más importante de este "nuevo" tesoro. El carácter de primicias que por consiguiente adquieren los tres coros y dos cantatas reunidos en este disco se ve aumentado en su valor por las numerosas e interesantes anticipaciones del clasicismo maduro que en estas páginas se hallan y que hacen desear que no se trate sino del inicio de una integral. Las interpretaciones en que se sirven obedecen a criterios estilísticos firmemente fundados, pero quizá de tan "natural", sin aquella impecable homogeneidad que tantas veces hace sospechar manipulaciones *post festum*, el empaste del coro no sea para todos los gustos. Tampoco todos los solistas rayan a la misma altura, pues entre el bello timbre que la soprano Julia Kleiter coloca con rotundidad en todos los registros y la manera tentativa con que el tenor Henning Kaiser se comporta la distancia resulta a todas luces excesiva. En cambio, mayor proximidad a la unanimidad alcanzará sin duda la compacidad y precisión de una orquesta gobernada por Rémy con mano sólo aquí y allá un punto demasiado rígida.

Alfredo Brotons Muñoz

BOCCHERINI:

Quintetos con guitarra. EROS ROSELLI, guitarra. LA MAGNIFICA COMUNITÀ.
2 CD BRILLIANT 92892 (Cat Music). 2005. 149'. DDD. **PE**



Estas obras con guitarra datan de cinco años antes de la muerte del compositor, y son arreglos de otras piezas suyas que anteriormente compuso. Eleva en ellos el papel de la guitarra, a la que incorpora a función destacada, cara a cara con el primer violín, y alternando muchas veces con él, en vez de dejarla en su papel de elemento para realizar el bajo continuo. Evidencia su buen quehacer y su facilidad melódica en los arreglos, como en las obras originales, su donaire en los giros musicales de tipo cortesano, como —por ejemplo— en el precioso Minueto del *Quinteto n.º 3*, y mima las posibles aristas armónicas para dar voz y peso a la guitarra.

No adquiere su interpretación en manos de Roselli y sus compañeros, ya que no puede

decirse acompañantes ni colaboradores, el colorido de otras interpretaciones de música de Boccherini, aunque es pulcra y adecuada. Predomina más bien el equilibrio y el cuidado en el hacer que la brillantez *per se*. Otro tanto ocurre con la grabación en estos discos de duración generosa, sobre todo el primero, que reúne cuatro de las siete obras.

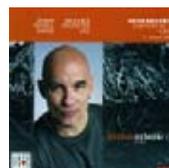
José Antonio García y García

BRUCKNER:

Sinfonía n.º 1 "Linz". ORQUESTA BRUCKNER DE LINZ. Director: DENNIS RUSSELL DAVIES.
ARTE NOVA 82876 88881 2 (Galileo MC). 2005. 44'. DDD. **PE**

Sinfonía n.º 2. ORQUESTA BRUCKNER DE LINZ. Director: DENNIS RUSSELL DAVIES.
ARTE NOVA 82876 88883 2 (Galileo MC). 2005. 59'. DDD. **PE**

Sinfonía n.º 3. ORQUESTA BRUCKNER DE LINZ. Director: DENNIS RUSSELL DAVIES.
ARTE NOVA 82876 84231 2 (Galileo MC). 2005. 58'. DDD. **PE**



Corren aires nuevos en lo que se refiere a la interpretación de las sinfonías de Bruckner.

Aquellas "divinas larguras", aquel ralentizar el *tempo* hasta lo indecible en pos de descubrir la esencia místico-religiosa de estas partituras, visión impuesta por directores como Sergiu Celibidache, empieza a ser historia. Ahora, el compositor contemplativo demuestra ser mucho más "activo" que antes. Sí, lógicamente el componente religioso de su música no puede obviarse (por ejemplo, en esos primeros movimientos constituidos por tres temas en referencia a la Santísima Trinidad), pero las nuevas batutas que se acercan a este repertorio sin prejuicios ni ideas preconcebidas nos están mostrando también otras caras del maestro austríaco, mucho más activo y osado de lo que la estampa tradicional nos ha hecho creer. Kent Nagano es uno de esos directores "revisionistas", al igual que Russell Davies, titular de una orquesta tan bruckneriana, que hasta lleva el nombre del compositor... Su aproximación a las tres primeras sinfonías es reveladora, sobre todo en lo que se refiere a la *Primera*, la más "antibruckneriana", según la imagen tradicional, de las nueve escritas por el músico de Ansfelden. El elemento rítmico adquiere

aquí un relieve inusitado, lo que unido a un *tempo* rápido y a la acentuación de los contrastes de la orquestación, da lugar a una interpretación pujante y arrolladora. Lo que no quita que los temas más poéticos sean expuestos con una sensibilidad especial, con un fraseo depurado y extraordinariamente expresivo. Por otro lado, el que Bruckner construya sus sinfonías a partir de pequeñas células rítmicas que se repiten obstinadamente, hace que algunas páginas recuerden aquí extrañamente el minimalismo de un Philip Glass... Y si no, escúchese el Scherzo... De esta *Primera Sinfonía* se ofrece la versión original de 1866, aunque Russell Davies opta en el caso de la *Sinfonía n.º 2* por la segunda versión de 1877 y en la *Tercera*, por la tercera de 1889. Ambas siguen los mismos esquemas interpretativos que la anterior, *tempi* rápidos, ímpetu sonoro y calidez expresiva... Enfocada así, la prácticamente desconocida *Segunda* supone todo un descubrimiento, un Bruckner todavía irregular, pero también experimentador y muy original. La versión de la *Tercera*, empero, no es tan convincente, básicamente por su primer movimiento, en el que Russell Davies no acaba de encontrar el tono adecuado, actuando incluso con cierta timidez. Sólo a partir del rutilante Scherzo la interpretación alza el vuelo.

En definitiva, un Bruckner renovado, diferente. Ciertamente, no se trata de desbancar las versiones tradicionales, pero estas nuevas, respetuosas como debe ser con las partituras, tienen muchos visos de acabar marcando una época. Seguramente este enfoque moleste a algunos, pero la experiencia de escuchar este Bruckner sin sotana bien vale la pena.

Juan Carlos Moreno

CAGE:

Música completa para piano preparado. GIANCARLO SIMONACCI, piano.
3 CD BRILLIANT 8189 (Cat Music). 2005. 194'. DDD. **PE**



Una operación de ascésis, eso es lo que parece haberse empeñado en hacer el pianista Giancarlo Simonacchi a la hora de interpretar la integral de la música para piano preparado de John Cage que saca ahora al mercado el sello Brilliant Clas-

sics. Frente a la búsqueda de una musicalidad que siempre relacionamos con el arte pobre de un Satie y que es lo que hasta la fecha han venido mostrándonos las distintas versiones fonográficas, Simonacchi ofrece aquí un conjunto de piezas que solamente hubieran sido pensadas para la danza, sin más elementos de adorno. Al primitivismo del Cage de los años 40, lo desposee Simonacchi de cualquier melodismo de ecos ancestrales, para representarnos las piezas como una especie de osamenta. Es un Cage en el que se potencia el lado más experimental: el piano concebido como un conjunto de percusiones. Si en la lectura de Leng Tan hay un gusto por la plasticidad y si en Hinterhäuser la rítmica no está reñida con el poso primitivista que relaciona a Cage con Satie, en la propuesta del italiano el piano se transfigura en un potente aparato rítmico alejado de cualquier otro referente, haciéndose un uso casi se diría que amplificado de las posibilidades que ofrecen los objetos insertados en las cuerdas del instrumento. De este modo tan ascético, piezas como las formidables *Root of an Unfocus* o *Pertious night*, cobran otra dimensión, aun más trágicas en su propia desnudez.

Un trabajo primoroso a cargo del ingeniero de sonido, permite a Simonacchi desplegar su particular acercamiento al mundo de Cage. El melodismo inherente al ciclo de *Sonatas e Interludios* no es problema para el pianista, que despliega a su antojo y de manera sorprendente esta concepción del sonido pobre, ajeno a la imagen secular del piano, que en sus manos se convierte en un mero objeto sonoro, tal es la abstracción y radicalismo de la propuesta. Música, pues, en las atípicas del melodismo entrañable con que otros pianistas han abordado el ciclo de *Sonatas* y del estructuralismo de un Dupuy, esta nueva concepción, tan objetiva, hace que el disco sea tan apasionante para la mirada de un musicólogo como algo árido para el que pretenda una escucha prolongada.

Francisco Ramos

CAPRICORNIUS:

Theatrum Musicum. Leçons de ténèbres. LA CHAPPELLE RHÉNANE. Director: BENOÎT HALLER.
K617 K617188 (Harmonia Mundi). 2006. 75'. DDD. **PN**

La editora francesa K617 nos ofrece otra interesante novedad.



Aunque su más abundante especialidad son las obras del barroco americano, en esta ocasión abordan la obra de un desconocido compositor europeo del XVII. Samuel Capricornius, que obviamente latinizó su apellido, nació en 1628 en una pequeña localidad de Bohemia y desarrolló su actividad inicialmente en Presburgo (la actual Bratislava) y posteriormente como *Kapellmeister* en la corte de Stuttgart. Su obra se encuentra recogida principalmente en tres recopilaciones: *Opus musicum* (1655), con obras de su época de Presburgo y las llamadas *Theatrum musicum* y *Lieder von dem Leydem und Tode Jesu*, que corresponden a su segunda época. De estas dos últimas se han extraído las ofrecidas en este CD por el conjunto La Chapelle Rhénane, aunque en su portada la última de ellas figure como *Leçons de ténèbres*, cambiando el título por lo que podría ser su definición, más clara para muchos potenciales compradores.

Según nos informa la carpeta, este disco es uno de los frutos de los trabajos de investigación sobre la obra de Capricornius llevado a cabo por Jean-Luc Gester, musicólogo de La Sorbona. En ella podemos leer también que este músico mantuvo correspondencia con Schütz y con Carissimi y que ambos mostraron gran aprecio por sus trabajos, particularmente este último. No es de extrañar, pues la muestra aquí recogida recuerda un poco a ambos. Parece ser que la de su primera época es brillante y expansiva pero, quizás por la escasez de efectivos en la entonces empobrecida corte de Stuttgart, la de su segunda época es mucho más austera. Dos o tres voces acompañadas por cuatro violas y continuo es todo el efectivo utilizado por el compositor, que trae a la memoria la austeridad luterana de Schütz y el rigor constructivo de su admirado Carissimi. Un excelente disco para ampliar el universo musical del XVII, bien grabado, con unas voces de calidad y bien penetradas que facilitan el seguimiento del esencial entramado polifónico. Además de información sobre el compositor, muy necesaria en este caso, se incluyen también los textos completos, alemanes o latinos, de las obras interpretadas y su traducción francesa.

José Luis Fernández

CERVELLÓ:

Madrid 11 de marzo. Lux et Umbra. Formas para una exposición. ORQUESTA SINFÓNICA ACADÉMICA DE SAN PETERSBURGO. ORQUESTA ESTATAL DEL HERMITAGE. Director: ALEXIS SORIANO. AUTOR SA01210. 2003, 2005. 54'. DDD.



La música de Jordi Cervelló (Barcelona, 1935) surge siempre de una necesidad hondamente sentida. Una gran sensibilidad hacia el sufrimiento humano y un extremo repudio —visceral y racional— a la violencia que domina el mundo son características bien marcadas en él. De ahí nacieron las obras *Madrid 11 de marzo*, una intensa y concentrada elegía para cuerdas nacida de la conmoción producida en el compositor por los terribles atentados del año 2004 en la capital de España, y *Lux et Umbra*, una revisión que el maestro Cervelló hizo de su obra *Biogénesis*, pieza para conjunto de cuerdas que en 1976 fue premiada por el Ministerio de Educación y Ciencia. Porque la ciencia forma parte también de las preocupaciones del músico barcelonés. Fruto de lo cual, otro más, es *Formas para una exposición*, colaboración con el físico Jorge Wagensberg (director del Museu de la Ciència de Barcelona) cuyo resultado es consecuencia de la reflexión y de las sensaciones surgidas en torno a las ocho formas más frecuentes en la naturaleza, con sus funciones respectivas: Círculo, Ángulo, Espiral, Hélice, Parábola, Hexágono, Onda y los Fractales. Música, por lo tanto, enteramente subjetiva e intensamente vivida. Muy alejada de la pura especulación o de los tanteos experimentales. Música que tiene plenamente sentido en la medida en que es expresión de la vida misma e hija de la realidad cotidiana. Música que conmueve y que nunca deja indiferente. Música que, por derivar directamente de emociones humanas, difícilmente puede dejar de seducir y conquistar al oyente. Alexis Soriano, al frente de estas dos formaciones orquestales rusas, se erige en fiel y eficaz intérprete de los propósitos del autor, quien en las cuerdas tiene a su más cercano, manejable y querido medio de expresión, profundo conocedor del violín como él es.

José Guerrero Martín

CHARPENTIER:

Meditaciones para la Cuaresma H. 380-389. O dulce, ineffabile convivium H. 270. Verbum caro, panem verum H. 267. O Amor, o bonitas H. 253. Prose pour le jour de Pâques H. 13. DE GRIGNY: Pange lingua en taille à 4. Fuga a 5. Récit du chant de l'hymne précédent. LEBÈGUE: Élévation pour la voix humaine. ENSEMBLE PIERRE ROBERT. Director y órgano: FRÉDÉRIC DESENCLOS. ALPHA 091 (Diverdi). 2005. 60'. DDD.



Sin probablemente alcanzar en ningún momento el grado de imaginación y fuerza expresiva que en otras obras suyas justamente más famosas, las *Meditaciones para la Cuaresma* constituyen una secuencia de motetes a tres voces y con acompañamiento de bajo continuo (aquí viola da gamba, tiorba, fagot y órgano) algo más que simplemente interesante por la peculiar ilustración que aporta de la asimilación llevada a cabo por Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) de la voluntad de teatralización dramática procedente de Italia al gusto por la riqueza armónica y el respeto por las formas religiosas tradicionales todavía vigente en la Francia de su tiempo. El Ensemble Pierre Robert atiende con ecuanimidad de admirable exquisitez, y por tanto sin incurrir en ambigüedades, los requisitos estilísticos en principio contradictorios que se derivan de estas circunstancias. En la segunda parte del programa, cuatro motetes litúrgicos alternan con páginas organísticas de De Grigny y Lebègue vertidas por Frédéric Desenclos con una elocuencia ora imponente (en el *Pange lingua*), ora intimista (en la *Élévation*), pero siempre muy oportuna para resaltar la intención de favorecer la reflexión piadosa del oyente original sobre el significado del acontecimiento sacro conmemorado en cada uno de los momentos del oficio celebrado. Las tomas acogen con fidelidad los hermosos timbres de voces e instrumentos y los colocan en su respectivo lugar más apropiado dentro del espectro sonoro.

Alfredo Brotons Muñoz

COERNE:

Excalibur op. 180. HILL: Stevensoniana Suite n° 1 op. 24. PARKER: A Northern Ballad op. 46. CARPENTER: Sea-Drift. ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA. Director: KARL KRUEGER. BRIDGE 9190 (Diverdi). 66'. ADD.



¿Qué se cocía, músico a l m e n t e hablando, en Estados Unidos antes de la irrupción de un Charles Ives? O, por poner otro ejemplo, cuando Antonín Dvorák se desplazó hasta Nueva York para dar clases en su conservatorio, allá hacia principios de la década de 1890 y en las décadas inmediatamente posteriores... La verdad es que es muy poco lo que ha trascendido de aquel período, al menos aquí. Por eso, cabe dar la bienvenida a este disco, en el que se recogen poemas sinfónicos y suites orquestales debidas a cuatro importantes compositores de entonces: Louis Coerne (1870-1922), Edward Burlingame Hill (1872-1960), Horatio Parker (1863-1919) y John Alden Carpenter (1876-1951). Y, ¿qué es extrae de su escucha? Pues que estamos ante cuatro compositores norteamericanos, pero sólo de nacimiento, pues su música es netamente europea, bien anclada en los estilemas del romanticismo y el posromanticismo, con alguna que otra pincelada impresionista en el caso del último. Nada sorprendente, pues sus maestros fueron europeos emigrados, y al menos tres de ellos, Coerne y Parker en Alemania, y Hill en Francia, realizaron parte de sus estudios en el Viejo Mundo. Otro rasgo que los distingue es su conservadurismo, al menos en estas obras (la lectura de estas notas advierte que Hill y Carpenter llegan a coquetear con el jazz en otras composiciones, si bien de una forma tímida y no demasiado fructífera), por lo que su escucha no supone ninguna revelación de nada nuevo, pero sí una larga hora de música más que interesante. Porque, además de oficio, hay también inspiración y, algo característico de la escuela americana, una buena mano a la hora de orquestar. *Excalibur* (1921) es un poema un tanto enfático y dado al exceso, pero lleno de fuerza y de momentos de gran belleza; la *Suite sobre poemas de Stevenson n° 1* (1917) es lúdica e

imaginativa, con un destacable aire popular y una brillante escritura orquestal que la hacen fácilmente asequible; *A Northern Ballad* (1899), posee aliento melódico, inspirado en material folclórico nórdico, y una sonoridad que la emparenta con las creaciones de Grieg o Delius, aunque la construcción no deja de ser bastante convencional, y *Sea-Drift* (1933, revisada en 1942), aunque también tiene ecos de Delius y sus vaporosas acuarelas sonoras, llama la atención por una armonía más disonante (en todo caso, en comparación con el resto) y por una instrumentación muy sensual y sugerente, con arpa, piano y celesta como protagonistas ocasionales. Karl Krueger levanta unas versiones aseadas, aunque también un tanto asépticas, quizá lastradas por una toma de sonido seca y sin demasiado relieve. Pero la música se defiende bien y, lo dicho, aunque no sea deslumbrante ni de trascendental conocimiento, es bastante más que una simple curiosidad. Al menos permite entender muchas cosas de la actual música norteamericana y, lo que es más importante, hace que la aparición de un revolucionario como Ives, alumno por cierto de Parker, sea aún más sorprendente. Las notas, de excelente calidad, se presentan sólo en inglés, incluyendo también los poemas de Stevenson que inspiraron la obra de Hill.

Juan Carlos Moreno

DUBOIS:

Tríos con piano. TRÍO HOHELAGA. ATMA 2362 (Gaudisc). 2005. 62'. DDD. **PN**



Théodore Dubois (1837-1924) es el protagonista de este compacto que representa el primer volumen de la integral de su obra para piano y cuerdas. El compositor y organista francés, que ocupó los instrumentos de las iglesias parisinas de Santa Clotilde y de la Madeleine (donde sucedió a Saint-Saëns), además de ejercer de profesor de armonía y composición en el Conservatorio de París para después encargarse de la dirección del mismo, no ocupa un lugar relevante dentro de la historia de la música, aunque sí es de justicia decir que sus obras están impregnadas de poesía y sensibilidad, inspiración y buen hacer. Dubois, que escribiera varias óperas, música sinfónica y de cámara, partituras dedicadas al

piano y al órgano, además de oratorios, misas y motetes, escribió una música bastante predecible, aunque bella y amable. Su estilo fluido clásico-romántico cuida la forma en su sentido más estricto, lo que no impide el buen y natural desarrollo de la música. Dubois no fue trasgresor sino más bien continuista, pero añade su granito de inspiración a la música de la época. Del Trío Hochelega solamente se pueden enumerar virtudes, ya que sus versiones están plenamente identificadas con la música, firmando unas intervenciones excelentes y muy convincentes. La formación realiza un elogiable trabajo de compenetración lleno de lirismo y fuerza expresiva en la que todos tienen su papel. Conviene resaltar especialmente los tríos incluidos; obras de gran forma en las que dialogan sin entresijos y se potencian mutuamente, acoplándose y disfrutando de la música. Las otras obras no denominadas tríos propiamente (*Cantilena* para violín, violonchelo y acompañamiento de piano, etc.) sí lo son a efectos resultantes, pero ciertamente los papeles parecen destinados a los instrumentos monódicos, mientras que las teclas más bien acompañan. En fin, buena ocasión para reconocer la obra de cámara de este músico, cuya influencia en sus días fue indiscutible.

Emili Blasco

EASTMAN:

Stay on It. If You're So Smart, Why Aren't You Rich? Prelude to The Holy Presence of Joan D'Arc. The Holy Presence of Joan D'Arc. Gay Guerrilla. Evil Nigger. Crazy Nigger. JULIUS EASTMAN, piano, canto y dirección. 3 CD NEW WORLD 80638-2 (Diverdi). 1973, 1979-1980. 193'. **PN**



La figura del compositor, cantante y pianista norteamericano Julius Eastman (1940-1990) está indefectiblemente vinculada a los movimientos cercanos al minimal así como a la controversia y al escándalo. Considerado uno de los más importantes miembros de la generación postminimalista supo ensanchar los horizontes de esta corriente gracias a sus insólitas y visionarias aportaciones fundamentadas en una más abierta actitud hacia la composición. Su talante liberal y comprometido con la lucha contra las lacras de su época, tales como el racismo,

le valieron la etiqueta de estrafalario. Finalmente, tras sucumbir a la drogadicción y al alcoholismo, desapareció en trágicas circunstancias a la edad de cuarenta y nueve años, dejando un puñado de grabaciones inéditas en diferentes centros y un buen número de partituras apenas descifrables.

En una innovadora propuesta el sello New World Records lanza al mercado por primera vez una recopilación de obras de Eastman. Se trata de registros conservados en universidades y fuentes privadas en donde el propio músico interviene como pianista, cantante y director. Aunque la calidad es algo pobre en cuanto a sonido e interpretación, la recopilación alberga, eso sí, toda la fuerza y frescura del directo transmitidas a través del propio creador. Durante las más de tres horas de música contenidas en esta entrega podemos apreciar el particular estilo de Julius Eastman en los años 70 y comienzos de los 80. Procesos reiterativos mezclados con elementos de la música pop y elementos atonales insertos en un discurso de base minimal son algunos de los efectos más llamativos de este original personaje.

Miguel Morate

ERDMANN:

Sinfonía nº 4. Monograma. Ständchen. ORQUESTA DEL ESTADO DE BRANDENBURGO. Director: ISRAEL YINON. CPO 777 175-2 (Diverdi). 2005. 62'. DDD. **PN**



Eduard Erdmann (1896-1958) fue uno de los más interesantes compositores de la Alemania de entreguerras, una época fascinante de la historia musical, drásticamente interrumpida por el ascenso al poder de Hitler. Conocido sobre todo como pianista, faceta en la que logró fama por sus programas con obras de vanguardia, su música vuelve poco a poco a sonar, y ello gracias a intérpretes como Israel Yinon, todo un especialista en la recuperación de maestros olvidados de ese tiempo. Tras haber dado a conocer la *Sinfonía nº 3*, ahora le toca el turno a la *Cuarta* y última, compuesta en 1951. No es una obra fácil: su carácter austero y despojado, tanto en el plano temático como en el tímbrico, junto a su dureza armónica, hacen que no se dé en una pri-

mera escucha, sino que deba insistirse en ella. Sólo así la partitura empieza poco a poco a descubrir sus secretos, su complejidad formal por un lado, pero también una tensión expresiva que parece contener a duras penas un grito. Las otras dos partituras son más asequibles: *Ständchen, op. 16* (1930), de una jovialidad un tanto distante, y *Monogramme. Una pequeña serenata para orquesta, op. 22* (1955), última composición de Erdmann, que puede verse como un pequeño juego neoclásico que mezcla elementos de algunos de los compositores admirados por el maestro, de Schoenberg a Stravinski. Yinon es todo un especialista en estas lides, y así borda una versión de la sinfonía transida de misterio, de sugerencias, con un trabajo de planificación instrumental de auténtico maestro. Las texturas más aligeradas de las obras que completan el programa dan pie a unas lecturas con un punto mordaz que les va como anillo al dedo. Vale la pena.

Juan Carlos Moreno

VAN EYCK:

El jardín de las delicias de la flauta (selección). DAN LAURIN, flauta de pico. BIS CD 1375 (Diverdi). 1996-1999. 81'. DDD. **PN**



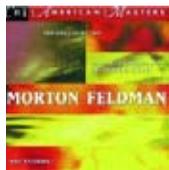
Jacob van Eyck (1689/90-1657) se ganó durante mucho tiempo la vida entreteniendo con su flauta a los paseantes por el patio de una iglesia de Utrecht que a tal fin lo tenía empleado. En 1644 publicó una colección de más de ciento cuarenta composiciones para su instrumento, *Der Fluyten Lusthof*, que mayoritariamente constaba de variaciones sobre melodías populares o de otros autores. De la primera integral discográfica aparece ahora una selección de diecisiete piezas. La hora y casi veintidós minutos que ocupa puede ser excesiva no sólo como introducción y no sólo para el oyente no particularmente interesado en la flauta dulce. Sin embargo, el material es de primer nivel por un lado en cuanto a belleza y por otro en cuanto a exigencia virtuosista. Y el sueco Dan Laurin, además de hacer gala de una exactitud de lectura asombrosa sobre todo por su aparente facilidad, evita los temibles peligros de la

monocromía y la monotonía con más éxito que la por lo demás técnicamente excelente Marion Verbrüggen (véase SCHERZO, nº 182, pág. 78): el primero con el empleo de hasta seis instrumentos de diferentes texturas y construcciones; el segundo superando largamente en capacidad expresiva a su colega holandesa. La carpetilla contiene (en inglés, alemán y francés) un texto del intérprete que anticipa el entusiasmo que luego demuestra por esta música, así como instructivos comentarios individualizados de cada uno de los números incluidos. Las tomas producen un efecto de muy convincente verosimilitud por lo que se refiere tanto a la captación de los timbres como a la combinación de precisión en su ubicación dentro del espectro acústico y de amplitud de éste. Los especialistas serán quienes más lo disfrutarán, pero la recomendación del disco no se limita a ellos.

Alfredo Brotons Muñoz

FELDMAN:

The Viola in my life. False relationships and the extended ending. Why Patterns? EBERHARD BLUM, flauta; JAN WILLIAMS, RAYMOND DES ROCHES, percusión; MORTON FELDMAN, JUKI TAKAHASHI, piano; KAREN PHILLIPS, viola; MATTHEW RAIMONDI, violín. NEW WORLD 80657-2. (Diverdi). 1978. 64'. DDD. **PN**



Dentro de las reediciones que New World está haciendo de discos pertenecientes al viejo sello CRI, este dedicado a Morton Feldman conserva, en el libreto, el interesante texto preparado por el pianista Nils Vigeland, pero también se encuentra la ya típica información bibliográfica y discográfica que con tanto celo suelen preparar los responsables de New World. Hay, en materia de discos, abundancia de producción americana, y en lo que hace a las publicaciones bibliográficas, no se recogen las dos referencias de la editorial L'Harmattan.

Lo que hacía interesante aquel disco de CRI, de 1982, era la oportunidad de poder escuchar al propio Morton Feldman al piano en una de sus obras, en este caso, la sensacional *Why Patterns?* Es una ocasión especial, justamente lo que ha convertido a esta grabación, que ahora retoma New World, y que

ya está disponible en España, en objeto de culto para la amplia legión de admiradores del músico. Pero, además, el programa no tiene desperdicio, por cuanto se incluyen aquí, excepcionalmente, las tres primeras secciones de *The Viola in my life* (en el disco de Montaigne de 1994, sólo se pueden escuchar las dos primeras partes) y, como rareza, la que es única versión en CD de *False Relationships*, uno de los temas menos difundidos de Feldman. Se trata de una pieza que goza de prácticamente todas las características del período medio del compositor, pero a la que le falta cierta brillantez en las texturas. Se obceca el autor en reforzar los registros graves (chelo, trombón, percusión muy tamizada), quedando el discurso algo plano: no suceden demasiadas cosas, al contrario de lo que hallamos en el delicado ciclo *The Viola in my life* y en *Why Patterns?*, una perla del último período. Aunque la toma de sonido está lejos de ser la ideal y perturba la saturación puntual del sonido, la calidad fuera de lo común de *Why Patterns?* resiste cualquier prueba. Estamos ante uno de los monumentos del catálogo de Feldman, lo que equivale a decir de la modernidad: suspensión del tiempo, gracias a los finos arabescos de la flauta y la percusión sobre una ceremonial cadencia de sonidos expuestos por el piano.

Francisco Ramos

FROBERGER:

Fantasías. Canzonas. Toccatas. BOB VAN ASPEREN, órgano Cipri de San Martino, Bolonia. AEOLUS AE-10501 (Gaudisc). 2001. 79'. DDD. **PN**



La interesantísima serie frobergeriana de Asperen sigue su curso con este disco dedicado a las *Fantasías* y *Canzonas* en su integridad, así como varias de las *Toccatas*. Desde la elección del instrumento, quizá un tanto temprano, pues data de 1556, se evidencia la elección de entroncar el arte del maestro alemán en el estilo italiano, y más concretamente en el lenguaje innovador de Frescobaldi. El intérprete consigue un programa muy variado, alternando las piezas de diversos tipos y delineando un trabajo en general austero y contenido. Su uso de la registración posee un

obvio instinto para el color y la diversidad, no faltando momentos de enorme poderío, pero atento también a una página necesitada de recogimiento e introspección como es la *Toccatata V*. Un excelente disco de un artista llegado a un momento de gran madurez personal, superada su anterior tendencia a crispar el discurso sonoro.

Enrique Martínez Miura

GERSHWIN:

Porgy and Bess. Versión de la producción original de 1935. ALVY POWELL (Porgy), MARQUITA LISTER (Bess), ROBERT MACK (Sporting Life), LESTER LYNCH (Crown), NICOLE CABELL (Clara). MIEMBROS DEL CORO INFANTIL BLAIR. MIEMBROS DE LA BANDA DE LA UNIVERSIDAD ESTATAL DE TENNESSEE. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE NASHVILLE. Director: JOHN MAUCERI. 2 CD DECCA 475 7877 (Universal). 2006. 145'. DDD. **PN**



Atención a esta nueva entrega de *Porgy and Bess*. No es la de siempre, ni mucho menos. Quien esté familiarizado mínimamente con esta bella ópera lo percibirá desde muy pronto. Se trata de restaurar más o menos exactamente la versión que realmente pretendió Gershwin para las producciones originales del año 1935. El intento de restauración se debe al propio John Mauceri, director infatigable que ha recuperado muchas cosas del pasado, como demuestran sus registros para la espléndida serie de *Música degenerada* de este mismo sello, Decca. Esta empresa excesiva para una sola persona ha contado con la asistencia de Wayne Shirley, Charles Hamm, Scout Dunn y D. Wilson Ochoa.

Se advierten las diferencias, ya con más detalle, en el timbre, en la presencia o ausencia de ciertos números, en los ruidos y percusiones que ilustraban Catfish Row en calma o bajo la tempestad, en demasiadas cosas como para relacionarlas aquí; eso, sin contar con las que se escapan con la simple escucha, aunque sea repetida. Sorprenden esas diferencias. También sorprende que la versión querida por Gershwin para los estrenos de aquel año fuera mucho más reducida de lo habitual: de bastante más de tres horas a dos y media. Al recibir este álbum pensé que se trataría de pequeñas cosas; la pereza nos permite

sospechar siempre de lo novedoso. Pero el resultado es realmente sorprendente. La versión, por lo demás, quedará como referencia no sólo por esos valores, sino por los puramente artísticos, musicales, vocales. Una orquesta y unos conjuntos vocales sensacionales, una dirección nerviosa y muy teatral, unas voces protagonistas que, sin ser de lujo, consiguen acertadas construcciones vocales e histriónicas de los maravillosos personajes diseñados por Gershwin y DuBose Heyward, junto con Dorothy Heyward y el hermano del compositor, autor de las canciones (*lyrics*). Quizá choque la voz demasiado clara, demasiado bella de Robert Mack para ese golfo que es Sporting Life. Pero la nobleza de frase, emisión y timbre de Alvy Powell es muy adecuada según la tradición para Porgy. Marquita Lister, con su capacidad de transitar como si nada de arriba hasta abajo, es una Bess más que convincente. Lo mismo puede decirse del perdido Crown, aquí menos malvado que de costumbre; y de Nicole Cabell, que repite varias veces su *Summertime*. Cumple también de manera adecuadísima el resto del reparto, con todos los vecinos, y en especial las vecinas, de Catfish Row.

¿Es más bella la versión de siempre? ¿Es ésta más abrupta? El aficionado tiene la oportunidad de escuchar esta otra propuesta, que Gershwin y una serie de circunstancias cambiaron en buena medida. No será un ejercicio gratuito de arqueología sonora.

Santiago Martín Bermúdez

HACQUART:

Cantiones et Sonate. CÉLINE SCHEEN, soprano; STEPHAN VAN DYCK, tenor; DIRK SCHNELLINGS, bajo. ENSEMBLE CLEMATIS. Clave, órgano y director: LEANDRO GARCÍA ALARCÓN. EUFODA MUSICA FICTA MF 8006 (Diverdi). 2005. 62'. DDD. **PN**



Carolus Hacquet nació en Brujas sobre el año 1643 y pronto se trasladó a lo que es la actual Holanda, primero a Rotterdam, luego a Ámsterdam y finalmente a La Haya, al establecerse aquí la corte de los Orange. Como se comenta a propósito de la grabación de la ópera de Johannes Schenck *Bacchus, Ceres y Venus*, que fue la primera ópera cantada en holandés en representarse, Hacquet fue el

Peter Eötvös

IMPROVISANDO



GRUBER: Aerial, concierto para trompeta y orquesta.

EÖTVÖS: Jet Stream, para trompeta y orquesta.
TURNAGE: From the Wreckage, concierto para trompeta y orquesta.

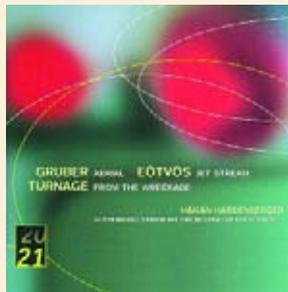
HAKAN HARDENBERGER, trompetas. ORQUESTA SINFÓNICA DE GOTENBURGO. Director: PETER EÖTVÖS. DEUTSCHE GRAMMOPHON 20-21 00289 477 6150 (Universal). 2004-2005. 63'. DDD. **PN**

El gran virtuoso de la trompeta Hakan Hardenberger (1961) interpreta en el presente disco de la sección de contemporánea de Deutsche Grammophon tres nuevos conciertos para este instrumento. Se trata de tres obras de sabor jazzístico ricas en colores orquestales en donde el solista tiene la oportunidad de desplegar toda su capacidad virtuósica por medio de solos dejados a la improvisación.

En *Aerial* (1998-99) el compositor vienés HK Gruber

(1943) crea un universo sonoro sobre la base de la concepción romántica del término concierto articulado en dos movimientos contrastantes en cuanto a carácter y *tempo*. En el primero de ellos, más lírico se requiere además de la habitual trompeta una piccolo y una reconstrucción de un viejo instrumento sueco, el *cowhorn*. La segunda sección se genera a base de un ritmo de danza de sabor sarcástico que culmina con una pequeña coda.

Jet Stream (2002) nace, al igual que *Aerial*, a partir de una comisión de la BBC. Su estreno tuvo lugar al siguiente año de mano de dicha orquesta bajo la batuta del propio compositor y director en el presente registro, Peter Eötvös (1944), con Markus Stockhausen, dedicatario de la obra, como solista. La pieza está escrita para una gran orquesta que incluye un teclado *sampler* así como tres trompetistas dispuestos tras el solista. El lenguaje empleado por Eötvös se aleja de los colores del jazz para conducirnos a



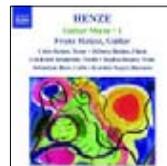
una masa sonora continua en constante dinamismo que destierra el concepto de melodía tan empleado en la obra anterior, salvo en los solos.

Por último, *From the Wreckage* (2004) de Mark-Anthony Turnage (1960) retoma el sabor de la música americana y la utilización por parte del solista de varios instrumentos como son el fliscorno y, de nuevo, la trompeta *piccolo*.

En resumidas cuentas, toda una muestra de las posibilidades de este instrumento de la mano de un excepcional intérprete.

Miguel Morate

violonchelo; KARSTEN NAGEL, fagot. NAXOS 8.557344 (Ferysa). 2003-2004. 60'. DDD. **PE**



No vamos a descubrir aquí a Henze como creador fascinante, heterogéneo, abierto a

músicas de lo más diverso que integra en su personal lenguaje, tan actual como se quiera pero tan asumible para muchos como hay pocos entre los que participaron en la vanguardia de hace unos años. Henze es capaz no sólo de interesar sino hasta de gustar. Su música para guitarra o con participación de guitarra — aquí nos llega el primer volumen de la integral— es parte fundamental de su producción y, como aquí vemos, es mucho más que la *Royal Winter Music*. La guitarra como acompañante en *lieder* la encontramos en una obra de 1958, *Drei Fragmente nach Hölderlin*, que nos muestra a un Henze joven que ya tiene ideas propias en tiempos de integrismo vanguardista. La importancia otorgada a la melodía, tan característica en Henze, la percibimos con claridad en esta obra, lo mismo que en otra composición del mismo año, esta para guitarra sola, *Drei Tentos*, de un lirismo revelador que se anticipa a la producción posterior del maestro y que, sin duda, y a pesar de su brevedad, es un innegable punto álgido en el repertorio guitarrístico reciente. Muy posterior es *Selbst und Zwiegespräche*, para viola, guitarra y piano, de entre 1984 y 1985. Este extenso Andante cantabile, concebido originalmente para viola, guitarra y órgano, basa su estructura en aquello que se desprende de su título: monólogos y diálogos. Hasta al menos seis minutos de empezada la pieza, no hay un encuentro entre los integrantes del trío —de dos en dos— y el efecto es realmente fascinante, llegando a tocar todos juntos ya hacia el final. La netamente romántica, tras este magnífico y peculiar trío, nos llega un original quinteto para fagot, guitarra y trío de cuerda, *Neue Volkslieder und Hirtengesänge* (1983-1986), cuyo estilo conecta claramente con la composición anterior aunque resulte, acaso, por el material que la inspira —música popular— más festiva y hasta deliberadamente rústica. Interpretaciones magníficas para un repertorio de gran interés. Una integral a seguir con atención.

autor de la primera ópera escrita para cantar en dicho idioma, titulada *De Triumferende Min* (El amor triunfante), pero que nunca llegó a representarse y se ha perdido. Sin éxito en la corte, a causa del desinterés por la música que mostró Mauricio de Nassau, se dedica a la enseñanza y a atento buscador de clientes, publica por su cuenta y como editor una serie de colecciones, la primera comprendiendo una serie de *Cantiones sacrae op. 1* y la segunda diez sonatas para diferentes combinaciones instrumentales que tituló *Harmonia parnassia sonatorum op. 2*.

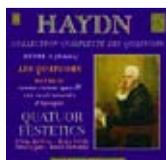
Tres motetes pertenecientes a la primera recopilación, con textos tomados del célebre libro *Imitación de Cristo*, hace años más conocido por estos lares simplemente como “el Kempis” y que según parece era aceptado allí tanto por católicos como por protestantes, están interpretados en este disco por otras tantas buenas y adecuadas voces. Pero quizás más notables son las cinco sonatas escogidas de su *Op. 2*, con una sabia combinación de estilos populares y aristocráticos dentro de una inevitable influencia italiana. No hay que olvidar el hecho de que en los Países Bajos estaban ubi-

casadas algunas de las más importantes imprentas musicales de entonces y fácil resultaría el acceso a las novedades trasalpinas, aunque no sea de ellas un vulgar imitador, ni mucho menos. Al joven grupo belga Ensemble Clematis hemos de agradecer el entusiasmo y buen hacer que manifestaran por dar a conocer la obra de éste y otros compositores belgas del período barroco.

José Luis Fernández

HAYDN: Cuartetos op. 32 [op. 20].

CUARTETO FESTETICS. 2 CD ARCANA A 413 (Diverdi). 2005. 158'. DDD. **PN**



Una nueva entrega de la ciertamente personalísima serie haydniana del Festetics, que incluye lo que algunos considerarían defectos, como la sonoridad algo áspera, no exenta de atractivo, o la ocasional pastosidad de la textura. Pero también no pocos hallazgos interesantísimos, caso de la curiosa proximi-

dad al mundo de Boccherini del primer movimiento del *Op. 20, n.º 2*, obra ésta cuyo Capriccio se adentra decididamente, en esta lectura, por los caminos del *Sturm und Drang*. La marcialidad del Minueto y el lamento del Affettuoso e sostenuto definen la lograda visión del *Op. 20, n.º 1*, en tanto que en el tercero de la serie los planos parecen algo artificiales. Más equilibrados los registros de los *Cuartetos opp. 20, n.ºs 4-6*, de los que sobresalen los pasajes contrapuntísticos de las soberbias fugas con que se cierran los dos últimos de la colección. En el primer tiempo del *Sexto*, infortunadamente, el sonido de la viola es algo deficiente.

Enrique Martínez Miura

HENZE: Royal Winter Music (Segunda sonata sobre personajes shakespearianos). Drei Fragmente nach Hölderlin. Drei Tentos. Selbst und Zwiegespräche. Neue Volkslieder und Hirtengesänge. FRANZ HALÁSZ, guitarra; COLIN BALZER, tenor; DÉBORA HALÁSZ, piano; GOTTFRIED SCHNEIDER, violín; SOPHIA REUTER, viola; SEBASTIAN HESS,

HINDEMITH:**Ludus tonalis. Suite "1922".**

BORIS BEREZOVSKI, piano.

WARNER 2564 63412-2. 2006. 72'.

DDD. **PN**

Las dos caras de Paul Hindemith están aquí representadas: por un lado, el jovenzuelo

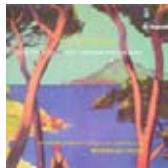
que en la década de 1920 se dedicaba a espantar auditorios con sus disonancias y sus incursiones jazzísticas; por otro, el acérrimo defensor de la tradición tonal, admirador incondicional de Bach y apóstol de un estilo "artesanal" de composición. El primero es el de la *Suite "1922"*, cinco movimientos que explotan diversas danzas de moda, como el shimmy o el ragtime; el segundo, el de *Ludus tonalis* (1942), serie de doce preludios e interludios seguidos de sus correspondientes fugas, según un esquema que recuerda al de *El clave bien temperado* bachiano, si bien a una escala mucho más modesta. En cualquier caso, aunque sin la originalidad de la suite, es una obra de lo más atractiva, antirromántica y neobarroca, pero sin caer en el pastiche, pues Hindemith (un compositor hoy bastante despreciado) era un técnico de los pies a la cabeza, y su genio para crear fugas, siempre sorprendentes por la originalidad y libertad de su factura, es incuestionable. Tradición, sí, pero no academicismo. Y, como sugiere el título, *Ludus tonalis* (Juegos tonales), invención, mucha invención e imaginación... No obstante, es la suite la obra más atractiva de este disco, y lo es por su espíritu iconoclasta y gamberro. El pianista no ahorra en ella en contundencia, usando sin miramientos su instrumento de una forma percusiva, a diferencia de *Ludus tonalis*, donde busca más la estructura, el delinear con claridad cada una de estas breves piezas. En la suite quizá falte algo más de contraste rítmico, pero en la otra partitura la propuesta funciona. Teniendo en cuenta que el pianismo de Hindemith no es fácil de localizar, un disco de lo más interesante.

Juan Carlos Moreno

D'INDY:**Poème des rivages. Istar. Dypytique méditerranéen.**

ORQUESTA FILARMÓNICA DE LUXEMBURGO. Director: EMMANUEL KRIVINE.

TIMPANI 1C1101 (Diverdi). 2006. 64'.

DDD. **PN**

Los francianos fueron más explícitamente turísticos que los llamados impresionistas. Los paisajes de d'Indy o las escalas de Roussel son más pintorescos que la España fingida e imaginada de Ravel o Debussy. De las tres obras, muy bellas, de este CD, dos son invitaciones al viaje por el Mediterráneo. *Poème des rivages* (1919-1921) se inspira, para su música cálida, a veces tenue, siempre densa y de un romanticismo vago, sensual, nunca exaltado, en Agay, Mallorca, el Adriático y, finalmente, para salir más al aire libre, en el Golfo de la Gascuña. El *Díptico mediterráneo* (1925-1926) lo dice todo con su título. No se trata, desde luego, de turismo como lo entendemos hoy, sino de un viaje hacia el paisaje como búsqueda de sentidos. Panteísmo, claman algunos. En Medio, *Istar*, una especie de poema sinfónico en forma de variaciones; el pretexto es la diosa asiria que ha inspirado a otros compositores. Es una muy anterior, de 1897, reciente todavía la creación de la Schola Cantorum, y está dedicada a su amigo Eugène Ysaÿe, el violinista belga que fundaba por entonces una Sociedad de conciertos con su nombre. Emmanuel Krivine y la Filarmónica de Luxemburgo nos vuelven a regalar un disco impecable gracias a Timpani, un CD de música no desconocida, pero poco menos; una orquesta y un director de nivel medio que, con este y otros registros, se sitúan entre los más importantes aportadores institucionales y personales para esos repertorios hasta ahora descuidados. Esos mismos repertorios que, en buena medida, están salvando el medio, el soporte CD. Un disco muy bello, cuya música penetrante puede enriquecer al aficionado, y también procurarle uno de esos gozos profundos que a veces nos da la música que desconocíamos.

Santiago Martín Bermúdez

JONGEN:

Música de cámara para piano y violonchelo: 2 pièces en trio op. 95, Habanera para violonchelo y piano op. 86, Serenata para violín y piano op. 29 bis, Poème para violonchelo y piano op. 16, Sonata nº 2 para violín y piano op. 34. TRÍO CÉSAR FRANCK.

CYPRES CYP 1647 (Diverdi). 2006. 67'.

DDD. **PN**

A estas alturas, el compositor belga de Lieja Joseph Jongen (1873-1953) no necesita presentación. Cypres y otros sellos se han encargado de dárnoslo a conocer. Por temperamento e inspiración no está lejos de César Franck, también *liegeois*, y sus discípulos. Este exquisito programa de cámara de piezas compuestas entre 1899 y 1931 lo demuestra así; más que por la repetición o regreso de una idea, por el clima y el color camerístico, por la frase dominante, por el romanticismo tardío, de hermosísima secuencia, de muy bello discurso. La reina de este recital es la *Sonata op. 34*, pero brillan con acaso superior inspiración las *Dos piezas op. 95*. El temprano *Poema op. 16* es un fragmento ambicioso, de alcance. La *Habanera* le gana la partida en cuanto a nivel a la *Serenata*, que no desmerece del conjunto. El Trío César Franck acerca este compositor al músico paisano que invoca como referencia, y el resultado está a la altura de esta música encendida unas veces, cálida siempre, inspirada, piezas de salón de una gran altura artística. Bogaerts, Hallynck y Vanden Eyden componen un excelente conjunto para unas piezas tan bellas como ajenas a las corrientes más avanzadas de su época.

Santiago Martín Bermúdez

JONGEN:**Trío op. 10. Aquarelles op. 59. 2 Pièces en trio op. 95.** ENSEMBLE

JOSEPH JONGEN.

FUGA LIBERA FUG518 (Gaudisc). 2006.

61'. DDD. **PN**

El *Trío op. 10*, compuesto por un joven de 23 años, es como una fotografía de lo que se hace en esos momentos en el área francesa más alemanizada del mundo de la música. Franck ha muerto, vivan sus discípulos. Y entre ellos, aunque no sea uno de ellos, este Joseph Jongen, paisano de Franck (ambos son de Lieja). Junto al Jongen joven, este disco que abarca 35 años de historia nos ofrece el maduro (*Acquarelles*, 1918) y el ya perfecto y sin fisuras, ni mimesis (*2 Piezas op. 95*); sólo con su esencial conservadurismo, esa resistencia frente a un presente hostil, como si alguien tuviera que guardar el pasado, y Jongen y los Jongen de

aquí y allá se hubieran atribuido esa misión. No hay aquí miniaturas en sentido estricto; las piezas más breves, las dos *Acquarelles*, duran más de cinco minutos cada una. Todo posee un aliento, un *élan*, un alcance que tiene que ver con la grandeza esencial de esta música. Que no aportó novedades, pero que se desarrolló por la tradición hasta hacerla más rica, más bella aún. Culmina el recital con dos amplias piezas contrastadas para trío, las del *Op. 95*. Lawson, Drobinsky y Andersen, violín, chelo y piano, forman el llamado Ensemble Jongen. Nada más adecuado que invocar este nombre, aunque no nos pareciera impropio que el Trío Franck invocara al otro músico de Lieja en un bello disco con música del mismo maestro. Nada más adecuado que estos tres virtuosos, que se creen esta música y la recrean con calor, con vida, con virtuosismo (con técnica y sentido, digamos), para demostrarnos que esto sí es vida.

Santiago Martín Bermúdez

LARCHER:**Ixxu. My illness is the medicine I need. Mumien. Cold farmer.**

ANDREA LAUREN BROWN, soprano; CHRISTOPH POPPEN, violín; THOMAS DEMENGA, violonchelo; THOMAS LARCHER, piano. CUARTETO ROSAMUNDE.

ECM New Series 1967 4763156 (Nuevos Medios). 2005. 54'. DDD. **PN**

Junto a la faceta de pianista, de gestor musical y de pedagogo, el austriaco

Thomas Larcher (1963) destaca de más en más por su labor como brillante compositor. A medio camino entre las complejidades de las vanguardias de posguerra y la ola de nueva simplicidad, dota a su música de una gran expresividad y frescura que llega inmediatamente a la conciencia del oyente. En la presente entrega del sello ECM, se nos da muestra de sus últimas aportaciones al panorama camerístico actual. Dos cuartetos de cuerda interpretados por el Rosamunde Quartett, una pieza para voz, cuerda y piano así como otra para chelo y piano conforman el variopinto mosaico de piezas que integran el CD.

Compuesto a lo largo de seis años, *Ixxu* (1998-2004) es fruto, junto a Cold Farmer (1990), ambas para cuarteto de cuerda, de las intenciones del compositor de romper con un

estilo musical determinado para dar paso a la espontaneidad así como a la emoción directa. Por su parte, *Mumien* (2001-02) para violonchelo y piano, interpretada por el compositor junto a Thomas Demenga exhibe una igual concentración en la expresión a través de los dos instrumentos. *My illness is the medicine I need* (2002) (Mi enfermedad es la medicina que necesito) es el nombre de la más directa e interesante obra del registro. En ella se recogen textos de pacientes internos en hospitales psiquiátricos como el que da nombre a la pieza. Bajo la bella voz de Andrea Lauren Brown escuchamos sentencias tan impresionantes como: "Me gusta que la gente me pregunte la hora. Es casi una conversación"; o, "Una vez que te ponen la inyección dejas instantáneamente de oír voces". Impactante.

Miguel Morate

LEHÁR:

Eva. MORENIKE FADAYOMI (Eva), ZORA ANTONIC (Pipsi), REINHARD ALESSANDRI (Flaubert), THOMAS MALIK (Dagobert). CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL FRANZ LEHÁR DE BAD ISCHL. Director: WOLFGANG BOZIC. 2 CD CPO 777 148-2 (Diverdi). 2005. 126'. DDD. PN



Estrenada en 1911, esta opereta de Lehár pasó como su incursión en la comedia social. Hasta hubo quien la adjetivó de socialista, acaso porque cuenta los amores de una obrera con el dueño de una fábrica, que pueden convertirse en una reedición del cuento de Cenicienta pero que se frustran por la lealtad de clase de ella. Nada impide que Lehár introduzca sus seductoras melodías, sus números de gran aparato festivo y sus entremeses cómicos. El resultado es deleitable y sentimental. Quien lo resista hará un esfuerzo suplementario al placer de tararear.

La versión es de estilo ajustado, como corresponde a un elenco de especialistas. Se advierte el dominio del vodevil, de la réplica, de los caracteres típicos, especialmente cuando se abordan los diálogos hablados.

Bozic conduce con brío, humor y sentimentalidad. El elenco es parejo en lo vocal y dramático, aunque descuella, por su donaire sonoro, la soprano protagonista.

Blas Matamoro

LITERES:

Los elementos. ISABEL MONAR, soprano; PATRICIA LLORENS, soprano; ESTRELLA ESTÉVEZ, soprano; OLGA PITARCH, soprano; SHI-CHIAO TU, contratenor; MIQUEL RAMÓN, barítono. CAPELLA DE MINISTRERS. Director: CARLES MAGRANER. LICANUS CDM 0617 (Diverdi). 1994. 68'. DDD. PN



Carles Magraner y la Capella de Ministrers reeditan ahora en su propio sello CDM la grabación que hicieron en 1994 de *Los elementos, ópera armónica al estilo italiano* del mallorquín Antonio Literes, una obra de gran significación en la historia de la música española y que también fue grabada tres años después por López Banzo con su conjunto Al Ayre Español. Posiblemente ninguna de las dos esté ahora disponible en el mercado y, por tanto, bienvenida sea la reedición de CDM. Compuesta probablemente en los primeros años del reinado de Felipe V, que recordemos comenzó justamente en 1700, tanto el autor del libreto como la fecha exacta de composición nos son desconocidos, pero es una de las primeras obras musicales que incorporan las novedades venidas de Italia, probablemente para seguir la corriente al gusto italianizante del nuevo monarca, aunque la obra está dedicada a la Duquesa de Medina de las Torres. El uso del recitativo y las arias con un instrumento concertante son los elementos novedosos, que comparten la estructura de la obra con los característicos de la música teatral española de finales del siglo XVII y los conjuntos van desde el dúo al ensemble de seis voces. Estas son todas agudas, salvo una grave que carece de papel representativo y aparece solamente en los conjuntos. Las arias con instrumentos concertantes son todas deliciosas y llama curiosamente la atención *Dormida fatiga*, correspondiente a la Aurora y con acompañamiento de violón y vihuela de arco, es decir, de violonchelo y viola da gamba, los dos instrumentos de los que era responsable Literes en la sección instrumental de la Capilla Real. Una obra de obligado conocimiento en una interpretación que sigue siendo tan valiosa como cuando apareció por primera vez.

José Luis Fernández

LOKSHIN:

Sinfonías n.ºs 5, 9 y 11. JEFFREY BLACK, barítono; VANDA TABERY, soprano. RECREATION - GROSSES ORCHESTER GRAZ. Director: MICHEL SWIERCZEWSKI. BIS CD 1456 (Diverdi). 2004. 67'. DDD. PN



Tenía que ser BIS. BIS, y pocos más. Tenía que ser BIS el sello que nos trajera estas obras poco menos que desconocidas del compositor ruso nacido en Siberia (1920-1987). Se trata de tres sinfonías, sí, pero en rigor estamos antes dos ciclos vocales (*Quinta* y *Novena*) y una secuencia con forma de variaciones, la *Undécima* (la última que compuso, 1976); la octava y última variación, la más amplia, incluye un solo de soprano, antes de la coda. Atención, este compositor es de la misma generación que Vainberg, esto es, el grupo de edad posterior a Shostakovich y anterior a la tanda de Schchedrin, Schnittke o Gubaidulina. Ojo con la obra inspiradísima de este discípulo de Miaskovski, al que no se parece gran cosa. Lokshin creció ya en el Terror, vivió la desastrosa guerra patriótica y la época de las depuraciones. Aún era joven a la muerte de Stalin, sólo 32 ó 33 años. Lokshin no gustaba a los funcionarios del partido y de la administración; la cosa no venía sólo del Kremlin. Sus once obras llamadas sinfonías tuvieron muchas dificultades, aunque eventualmente le apoyara alguien como Mravinski. Obras de rai-gambre vienesa, mahleriana, clasicista, de permanente referencia tonal, de gran modernidad sin gesticulaciones (no le hubiera faltado otra cosa a la obra de Lokshin, la gesticulación occidentalista), estas sinfonías nos muestran el mundo vital y cultural de Lokshin: dos sonetos de Shakespeare para la *Quinta*, un poema de Leonid Martinov para la *Novena*, un soneto de Luis de Camoens para la octava variación de la *Undécima*, cada uno en su propio idioma, un cosmopolitismo acaso difícil de aceptar en el sempiterno nacionalismo ruso, sea cual sea la bandera o la ideología que lo arrope. Lokshin, a juzgar por estas tres obras, se muestra como un compositor exquisito, sutil, sin estallidos, rico en sugerencias. No muestra el dramatismo o la tragedia de Vainberg, no tiene gran cosa que ver con Shostakovich. Lokshin nunca será un éxito de masas, al menos en la medida en que lo ha sido y es Shostakovich, precisamente. Pero

a muchos aficionados eso no les importa. Lo que les importa es lo excelso de una obra, aunque en su riqueza de matices y propuestas no aparezcan determinados efectos que en otras abundan. Dicho sea sin detrimento, ni mucho menos, de esas otras obras. Buen trabajo el del barítono Jeffrey Black, a menudo obligado a subir demasiado para la tesitura normal de un barítono. Excelente Vanda Tabery en su lucida y breve intervención. En fin, la llamada recreation - Grosses Orchester Graz y la batuta de Swierczewski se apuntan un tanto de considerable importancia, por recuperar a este compositor, por conseguir unas lecturas tan expresivas y refinadas, por la altura general del CD.

Santiago Martín Bermúdez

MAHLER:

Sinfonía n.º 6. Cuarteto con piano. DAVID KIM, violín; CHOONG-JING CHANG, viola; EFE BALTACIGIL, violonchelo. ORQUESTA DE FILADELFA. Director y pianista: CHRISTOPH ESCHENBACH. 2 SACD ONDINE ODE 1084-5D (Diverdi). 2006. 99'. PN



Desde los primeros compases, la *Sexta Sinfonía* de Mahler nos augura que algo terrible va a ocurrir; que el compositor, más que crear una sinfonía, plantea un combate a vida o muerte. De ahí que el apócrifo subtítulo de "Trágica" no sea en absoluto despreciable... Y eso es algo que esta versión no siempre logra mostrar. En los momentos más comprometidos le falta sumergirse a sangre y fuego, hacer reventar timbres acerados y lanzar armonías de esas que hieren como cuchillos. Hay lucha, sí, pero también demasiado apego a la letra, más cerebro que alma. Por supuesto, sobrecoje, porque es difícil que una música como ésta no lo haga, y Eschenbach tampoco es un aficionado. Pero sí alguien que peca de cauto. Antes que la batalla, parece preferir el amor (y en el fondo, quién no), y por eso es en los momentos en los que el héroe respira, como en el Andante moderato, cuando alcanza sus mayores logros. En cambio, los dos monumentales frescos de lucha que abren y cierran la sinfonía tienen luces y sombras, con pasajes arrebatadores (el estallido final, por ejemplo, ese *pizzicato* que es como la puntilla que remata al héroe), junto a otros en

los que la tensión decae. Por tanto, estamos ante una muy estimable lectura, pero que frente a las referencias indiscutibles (Barbirolli en EMI, Bernstein en DG, Haitink en Naïve o Neumann en Supraphon), sólo puede aportar su magnífico sonido.

Para justificar que la versión ocupa dos discos y aprovechando que Eschenbach es también pianista, se incluye aquí el *Cuarteto con piano en la menor*, un movimiento escrito por un Mahler de dieciséis años, que para nada augura los conflictos y dramas posteriores. Brahms es la referencia más clara de esta página curiosa y agradable de escuchar, interpretada por esmero por el director y tres de los profesores de su orquesta.

Juan Carlos Moreno

MARAIS:

Dos suites para tres violas del Libro IV. Tombeau para Lully (Libro II). WIELAND KUIJKEN, viola da gamba. LES VOIX HUMAINES. ATMA Baroque ACD2 2374 (Gaudisc). 2005. 62'. DDD. **PN**



Las dos suites para tres violas del Libro IV (1717) y el *Tombeau pour Monsieur de Lully* del II (1701) forman este disco que reúne a Wieland Kuijken con el conjunto canadiense Les Voix Humaines (que forman las violistas Susie Napper y Margaret Little y aquí completan el tiorbista Nigel North y el clavecinista Eric Milnes). Interpretaciones elegantes, con gran cuidado por el fraseo y el equilibrio entre instrumentos (continuo extremadamente sutil) y de carácter más solemne y grave que vitalista y festivo, como marcan unas danzas rápidas llevadas a *tempi* más bien lentos (giga y gavota de la *nº 1* pueden servir como muestras). Este carácter se manifiesta incluso en las piezas marcadas con títulos de resonancias rústicas (*Paysanne*, *Musette*), muy serias, menos ligeras de lo que señalan sus propias indicaciones, acaso con la excepción de la muy dulce segunda *musette* con su *double* de la *Suite nº 2*. Intenso, profundo y conmovedor resulta en cambio el *Tombeau para Lully*, sin duda uno de los mejores de la fonografía, con *pianissimi* sobrecogedores y un muy expresivo uso del silencio y de los contrastes agógicos.

Pablo J. Vayón

MASSENET:

Chérubin. MICHELLE BREEDT (Chérubin), PATRIZIA GIOFI (L'Ensoleillad), CARMELA REMIGIO (Nina), GIORGIO SURJAN (Le Philosophe). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO LÍRICO DE CAGLIARI. Director: EMMANUEL VILLAUME. 2 CD DYNAMIC CDS 508/1-2. (Diverdi). 2006. 120'. DDD. **PN**



Jules Massenet ha pasado a la historia de la ópera prácticamente por dos óperas, pero alguna de las menos conocidas tiene una gran calidad. Este es el caso de *Chérubin*, que es la decimoséptima de su catálogo y que conocimos a través de la excelente grabación que hace bastantes años editó RCA, y que valdría la pena reeditar. Se trata de una obra donde se desarrolla la melodía massenetiana con una fluidez y una armonía destacable. La relación con el personaje homónimo de Mozart sólo es aplicable a su carácter enamorado, pero la acción se desenvuelve por caminos distintos.

El reparto del teatro italiano mantiene un interesante nivel, dando vida al personaje protagonista la mezzosoprano Michelle Breedt, que descubrimos en unos magníficos conciertos de la Schubertiada, que está dotada de una voz bella, rica en armónicos, musical y con un fraseo cuidado, cualidades que aplica a su personaje con una visión muy cuidada, a la que falta quizá algo de teatralidad. Junto a ella Patrizia Giofi, cantante con medios no muy expansivos, pero con una amplia capacidad expresiva, completando el reparto la siempre efectiva Carmela Remigio y el veterano Giorgio Surjan, dirigidos con corrección por Emmanuel Villaume.

Albert Vilardell

MEHLDAU:

Songs from The Book of Hours: Love Poems to God. Songs from The Blue Estuaries. Love Sublime. RENÉE FLEMING, soprano; BRAD MEHLDAU, piano. NONESUCH 7559-79952-2 (Warner). 2006. 48'. DDD. **PN**



Esto no es un disco de jazz, ni tampoco estamos ante un repertorio *cross-over* en la línea de Claude Bolling cuando se acerca

Janine Jansen y Riccardo Chailly

PORTENTOSA



MENDELSSOHN:
Concierto para violín en mi menor op. 64.

BRUCH: Romanza para viola y orquesta en fa mayor op. 85. Concierto para violín en sol menor op. 26. JANINE JANSEN, violín y viola. ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG. Director: RICCARDO CHAILLY. DECCA 475 769-2 (Universal). 2006. 59'. DDD. **PN**



Un programa perfectamente clásico —salvo desde luego por la *Romanza*— que nos trae versiones entroncadas con claridad en la gran tradición centroeuropea, con el valor añadido de la participación de la orquesta que fuera dirigida por Mendelssohn. Jansen posee un sonido maravilloso, tanto por afinación como por timbre, pero el volumen y la relación con la orquesta parecen un poquito manipulados por el ingeniero. En todo caso, canta de manera irresistible en el Allegro inicial del *Concierto* de Mendelssohn, donde cuenta con un acompañamiento robusto, pero no carente de numerosos detalles instrumentales —sobre todo en las maderas— por parte de Chailly. Por-

tentosa Jansen en la cadencia, una exhibición de técnica y musicalidad. Sensacional el Andante, con nítidas dobles cuerdas de la solista, y chispeante, pleno de vida el Finale. La *Romanza* de Bruch es mucho más que una curiosidad y además la versión alcanza una temperatura muy notable. Pero es en la prodigiosa lectura del *Concierto en fa mayor*, presidida por la unidad y la modernidad, donde asistimos a una completa reivindicación de esta obra maestra. A la fogosa contribución de Jansen se une el puro fuego de la orquesta. El delirio virtuosístico y la pasión propulsan una interpretación de todo punto admirable.

Enrique Martínez Miura

al mundo "clásico". La música de Mehlau, reconocido pianista de jazz, que aquí escuchamos entronca con la tradición liederística y su lenguaje, sumamente heterogéneo, puede recordarnos a Hindemith, a los impresionistas y, claro está, a Bernstein, pudiendo ser incluso casi jazzístico —véase el corte nº 3— por armonías y ritmo sincopado. Fundamentalmente tonal, o al menos modal, esta música está indiscutiblemente bien hecha, es muy poética y la relación con los poemas es estrecha. Algunos la encontrarán demasiado "clásica" pero es evidente que el autor conoce no sólo la tradición sino también la música del siglo XX y, por supuesto, el jazz. Bernstein parece ser el referente más claro. Tras los dos ciclos, el primero con textos de Rilke y el segundo de Bogan, el último corte es de otro mundo, es casi una canción *pop* y es, precisamente, la que da título al compacto y la que resulta, con diferencia, más fácil de escuchar, fresca y más claramente tonal. Realmente es una delicia esta pieza y puede tener cierto éxito. El resto del repertorio, la verdad, lo

tiene más difícil, aunque cuente con dos intérpretes de lujo como el propio autor y la siempre convincente Renée Fleming.

Josep Pascual

MEYERBEER:

Semiramide. DEBORAH RIEDEL (Semiramide), FILIPPO ADAMI (Ircano), FIONA JAMES, (Scitalce), WOJTEK GIERLACH (Mirteo). ALTENSTEIG ROSSINI CHOIR. ORQUESTA FILARMÓNICA DE WÜRTEMBERG. Director: RICHARD BONNYNGE. 2 CD NAXOS 8.660205-06 (Ferysa). 2005. 126'. DDD. **PN**



No es raro que un festival rossiniano como el animoso aunque modesto de Bad Wildbad se atreviese a exhumar esta obra meyerbeeriana, tan afín en estructuras como melódicamente y en distribución vocal a las del genio pesarense, aunque no en personajes (sólo tienen en común a la protagonista titular) y

trama. Anterior en cuatro años a la *Semiramide* de Rossini, la de Meyerbeer está planeada igualmente como una gran partitura donde al espectáculo escénico se corresponde una escritura musical de enorme aliento y de amplias posibilidades de lucimiento para una soprano, un baritenor, una *contralto in travesti* y un bajo cantante a la manera de Filippo Galli. El equipo vocal está, en este sentido, algo por debajo de las posibilidades respectivas, aunque el ánimo que les impulsa y la vigorosa ayuda que llega desde el foso, de mano de especialista tan cualificado para ello como Bonyngge, ayuda a compensar ciertas carencias. La australiana Riedel tiene muy buena voz y es hoy una destacada Sieglinde, Ellen Oxford o la Leonore beethoveniana, o sea nada que ver con esta tarea belcantista, pero su profesionalidad le ayuda a superar a menudo la carencia de estilo y escollos. Adami algo corto del necesario registro agudo que demanda su papel, lo va salpicando de detallitos de buen gusto y musicalidad. La de momento mozartiana mezzo Janes, aporta una discreta presencia instrumental y un buen planteo musical, aunque traducido sin el brillo y la opulencia que Scitalce facilita. Un bajo ligero, casi baritonal, como Gierlach saca modestamente adelante su parte, incluyendo la rossinianísima aria *No, più soffrir no voglio*. A la espera de la posible grabación de Dynamic del montaje previsto este verano en Martina Franca, se puede disfrutar de tan atrayente partitura gracias a este voluntarioso registro.

Fernando Fraga

MIGOT:

Le zodiaque, douze études de concert. Prélude, salut et sanse. Deux pièces. STÉPHANE LEMELIN, piano.

2 CD ATMA 2381 (Gaudisc). 2005-2006. 104'. DDD. PN



El compositor francés Georges Migot (1891-1976) es uno de esos músicos de los cuales apenas sabemos nada, pero que tras la escucha de su música nos queda sensación de hambre de conocimientos en torno a él. Su estilo es de difícil catalogación, sus partituras encierran un humor incisivo y un culto al sonido que recuerda al Debussy más tardío junto al Fauré más maduro también. La

Claudio Cavina

SINGULAR ORFEO



MONTEVERDI:

L'Orfeo. EMANUELA GALLI (la Música, Eurídice),

MIRKO GUADAGNINI (Orfeo), MARINA DE LISO (Mensajera), CRISTINA CALZOLARI (Proserpina), MATTEO BELLOTTO (Plutón), JOSÉ LO MONACO (Esperanza), SALVO VITALE (Caronte), VINCENZO DI DONATO (Apolo). LA VENEXIANA. Director: CLAUDIO CAVINA.

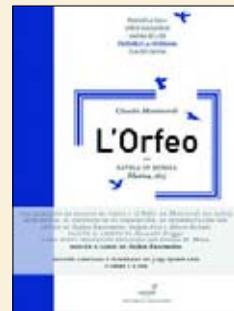
2 CD GLOSSA Ediciones Singulares GES 920913-S (Diverdi). 2006. 115'. DDD. PN

El primero de los *Orfeos* que nos sale al encuentro en este año de conmemoraciones monteverdianas es ciertamente singular, como el nombre que Glossa ha escogido para la colección en que publica la grabación. Se trata de una elegante y magnífica edición limitada y numerada (3099 ejemplares) en formato libro-disco que incluye artículos de Stefano Russomanno, Alberto Bernabé y Stefano Aresi además de una nueva traducción de la obra al castellano a cargo de Enrique Martínez Miura.

Musicalmente, Cavina maneja con indudable maestría y profundidad de concepto las claves retóricas de la obra, enfatizando de forma dramáticamente eficaz el contraste entre el carácter pastoril de los dos primeros actos y el tenebroso universo infernal de tercero y cuarto, marcando toda la versión con pequeños pero significativos detalles de puesta en escena sonora, lo que se refleja en el uso simbólico y la focalización de los instrumentos (que justifica convenientemente Stefano Aresi en su ensayo y que

ya utilizase Harnoncourt en su mítica, inolvidable, fundacional grabación de 1968). Se apoya todo ello en un equipo instrumental extraordinario, que suena cristalino y penetrante, superando pronto el tono ligeramente alicaido del inicio del acto I, para conseguir la variedad de atmósferas y la teatralidad que requiere el drama representado. Continuo de notable riqueza tímbrica y coherente encaje en la visión global de la obra, aun sin alcanzar la sugerente exuberancia del que en su día empleara Gabriel Garrido.

El elenco es muy joven. Lo encabeza el milanés Mirko Guadagnini, un tenor con un sólido registro grave, como requiere el personaje de Orfeo. Pese a la muy evidente falta de uniformidad en el color, su interpretación es en general muy lucida. Lejos queda de la exquisitez y brillantez de Ian Bostridge (con Haïm), de la dramática intensidad de Lajos Kozma (con Harnoncourt) y de la superlativa lección de estilo de Nigel Rogers (con Charles Medlam), pero su forma de frasear es mucho más refinada y estilizada que la de Víctor Torres (con Garrido) o que la de Laurence Dale (con Jacobs) y, aunque pasa algún que otro apuro (como todos, salvo Bostridge) en las disminuciones de *Possente spirito* y del dúo final con el excelentísimo Apolo de Vincezo Di Donato, su canto es muy expresivo, acaso algo falto de agilidad y ligereza en el ambiente pastoril (el *Vi ricorda, o bosch'ombrosi* suena arrolladoramente exultante en los instrumentos y demasiado severo



en su voz), pero capaz de extraer gran variedad de matices en los momentos más patéticos, que abre con un formidable *Tu se' morta*.

Emanuela Galli está impresionante en su doble papel de Música y Eurídice, destacando convenientemente cada matiz textual, recogiendo la voz en los *pianissimi* de forma por completo mágica. Del resto del reparto lo mejor lo ofrece la conmovedora Mensajera de Marina de Liso, de bello timbre y fraseo refinadísimo, y el Plutón recio y flexible al tiempo de Matteo Bellotto. Algo más vibrada de la cuenta la Esperanza de la jovencísima mezzo siciliana Josè Maria Lo Monaco y bien cantada, aunque falta de un poco más de sensualidad y ternura, la Proserpina de Cristina Calzolari. Sobrado el resto del reparto (con el propio Cavina poniendo voz a uno de los pastores) e impecable el coro. Muy recomendable para los que vayan a acercarse por primera vez a esta obra suprema de la invención humana e imprescindible para los buenos monteverdianos.

Pablo J. Vayón

obra protagonista de estos discos es su trabajo más importante dedicado al piano; una ambiciosa serie de doce estudios de concierto inspirados en los signos del zodiaco. Y vale la pena decir inspirados, ya que efectivamente son sugestivos y oníricos, muy seductoramente logrados. La escritura de Migot en las piezas es lírica y descriptiva, un poco especulativa a veces, basada en unas bases armónicas muy personales y originales que él mismo llamaba "permodalidad". Son ciertamente sorprendentes *Le Scorpion*, *Les Poissons*, así como la mayoría, ya que la singularidad de las piezas va ligada al significado que marca la tradi-

ción de los signos del zodiaco. El conocido pianista canadiense Stéphane Lemelin plasma un trabajo minucioso, labor que acomete excelentemente con su tocar vivo y receptivo. Lemelin trabaja las piezas con espíritu mordiente y reflexivo, algunas de ellas de carácter virtuosístico que con sus sobradas dotes plantea con perfecta solvencia y coherencia. Completan los discos las otras obras anunciadas en la ficha, en el mismo estilo místico-misterioso, mas el protagonismo se lo llevan los estudios ya que como ente gratificante al oyente sorprendentemente.

Emili Blasco

MOZART:

Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor K. 581.

BRAHMS: Quinteto para clarinete y cuerdas en si menor op. 115. ERIC HOEPRICH, clarinete. CUARTETO HAYDN DE LONDRES. GLOSSA GCD 920607 (Diverdi). 2004. DDD. 72'. PN



Emparejamiento discográfico de las dos obras capitales para clarinete y cuarteto de cuerdas, haberlos haylos, pero no tantos como en principio cabría suponer. Y menos aún

con instrumentos originales. Esta última opción plantea la dificultad de que los instrumentos para los que cada uno de los compositores escribieron a una distancia temporal de un siglo eran completamente diferentes. Es curioso: a finales del XVIII el modelo de *bassetto* utilizado por Stadler constituía una novedad recentísima, mientras que a finales del XIX el sistema Östtensteiner-Bärmann utilizado por Mühlfeld se consideraba ya poco menos que una antigüedad.

Eric Hoepfich ha aplicado el máximo rigor material, lo cual explica no sólo las diferencias tímbricas que de inmediato se aprecian en sus respectivas versiones, sino otras características como, por ejemplo, la tendencia a la morosidad. En el Allegro de Mozart, de esa impresión global no acaban de compensar aciertos parciales como el paladeo con que solista y primer violín frasean el segundo tema (luego también la segunda sección del *Larghetto*), la tensión conseguida por los marcados *forte-piano* en el clímax del desarrollo o, ya en el final, la limpieza con que se solventan los enormes saltos picados y otras dificultades técnicas.

Comparado con cinco competidores (Brymer y el Cuarteto Allegri, Leister y el Amadeus, Riha y el Smetana, el Cuarteto Stadler, y van Spaendonck y el Szymanowski), en los cuatro movimientos brahmsianos sin excepción Hoepfich y el Haydn de Londres resultan los más lentos. A los trémolos *forte* de la coda del Allegro uno llega de nuevo con la sensación de haber realizado un trayecto cuyo rumbo sólo ha parecido a punto de enderezarse efímeramente, así en las emocionantes suspensiones del discurso que se producen en el preámbulo del desarrollo y en la segunda sección de éste. Del Adagio los pasajes cíngaros quedan totalmente desaprovechados, y del *Con moto* conclusivo sólo cabría rescatar los picados con *rubato* en el comienzo del segundo tramo de la tercera variación y el poco más de gracia expresiva con que se pasa por la quinta. En definitiva, más (bastante más) ciencia que arte.

Alfredo Brotons Muñoz

MOZART:

Serenata nocturna en re mayor KV 239. Casación en sol mayor KV 63. Concertone en do mayor KV 190. ENSEMBLE 415. Violín y directora: CHIARA BANCHINI. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 063031 (Diverdi). 2005. 71'. DDD. **PN**

Joan Enric Luna

PIMPANTE



MOZART: Serenata en si bemol mayor K. 361 "Gran Partita". "El rapto en el serrallo" (arreglo para viento de Johann Nepomuk Wendt). MARTÍN Y SOLER: Divertimento para octeto de viento sobre "Una cosa rara". MOONWINDS. Director:

JOAN ENRIC LLUNA. HARMONIA MUNDI HMI 987071. 76'. DDD. **PN**

Trabajo exquisito el que desarrollan en esta grabación apadrinada por la Fundación Giacomo Lauri-Volpi estos solistas —todos españoles, a excepción de uno— a quienes se rinde justicia en las notas que acompañan al disco, lúcidas y bien escritas como corresponde a quien las firma, José Luis García del Busto.

La *Gran Partita*, emblemática entre las obras para conjunto de viento, tiene un tratamiento que desborda

musicalidad, impulso vital y conocimiento del estilo: maestría en el tratamiento. La magna obra forma un todo lleno de excelencias en esta interpretación. La belleza, la hondura musicales se dan cita con la altísima cualificación de estos músicos y logran un Mozart no sólo impecable, sino que nos hace entrar en la obra como pocas veces.

Le sigue el arreglo para octeto de viento que hizo Johann Nepomuk Wendt de la mozartiana *El rapto en el serrallo*. La cultura al respecto y la habilidad de Wendt para efectuar esta clase de conversiones son proverbiales, dejando obras recreativas en clave de *Divertimento*, que no pierden nivel respecto de la fuente original. Son ocho partes que comienzan por la obertura, en buena lógica, y van desgranando sucesivamente los fragmentos de mayor fuste dentro de la ópe-



ra. Y decir eso en Mozart rebasa el comentario. Gozosa sensación en el oyente, que no disminuye un ápice cuando se escucha el *Divertimento sobre temas de "Una cosa rara"*, ópera cada vez más repetida en los escenarios, debida a Vicente Martín y Soler, y —como se sabe— citada por Mozart en el último acto de su *Don Giovanni*. Pimpante, con sobrada calidad, vital y espléndidamente tocado, como el resto del disco.

José Antonio García y García



Música de circunstancias, aunque de una autoría con dimensiones inusitadas, con lo que todo lo que se oye se disfruta. Elogiable por los cuatro costados la labor del Ensemble 415 para que así sea. Así es en este disco, dotado en la ejecución de una perfección total, de manera que solamente por escuchar el *Concertone en do mayor KV 190* en estas condiciones, vale la pena su adquisición. Puede uno extasiarse y dejarse flotar sin problemas: ¡ya se hará el silencio y volveremos a la Tierra!

¿Por qué no se le da una calificación especial? Es un producto que se difunde comercialmente, nada barato, y al menos mi ejemplar tiene unos ligeros lapsos sonoros (como brevísimos saltos; cosas de la electrónica) que lo cierto es que hacen sufrir poco, pero los tiene...

José Antonio García y García

MOZART:

La clemencia di Tito. CHARLES CASTRONOVO (Tito), VESSELINA KASAROVA (Sesto), VÉRONIQUE GENS (Vitelia), MICHELLE BREEDT (Annio), ALEXIA VOULGARIDOU (Servilia), PAOLO BATTAGLIA (Publio). CORO Y

ORQUESTA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: PINCHAS STEINBERG. 2 CD RCA Red Seal 82876 83990 2 (Sony-BMG). 2006. 114'. DDD. **PN**



Digna aunque no memorable es la presente versión de la ópera mozartiana. Steinberg hace una lectura equilibrada y de buenos tiempos, hábiles para sostener la tarea vocal, pero no trata la obra como una acción dramática, como un acontecimiento de base teatral, sino como una pieza de concierto. Faltan progresión activa y tensiones propias de un embrollo más o menos histórico como el presente.

Del elenco destaca con nitidez Kasarova, que ya grabó el papel de Sesto con Harmoncourt en DVD. Su rico material, perfectamente acorde a la exigencia de la partitura, de una mezzosoprano juvenil, se pone al servicio de un temperamento intenso, cribado por una técnica vocal de completo dominio. Gens trabaja con esfuerzo y acierta en las frases cortantes y los momentos elegiacos. Los extremos de su registro resultan escasos y la coloratura, sumaria. Bella es la voz de Castronovo y de buen lirismo en los instantes apacibles

de su Tito. La línea mozartiana flaquea y las agilidades no quedan claras. Discreto, el resto.

Blas Matamoro

PACHELBEL:

Canon & Gigue. HARMONIE UNIVERSELLE. Director y violín: FLORIAN DEUTER. ELOQUENTIA EL0606 (Harmonia Mundi). 2005. 78'. DDD. **PN**



El título de este disco debió ser impuesto por el departamento de ventas de la editora, pues "el canon de Pachelbel", como "el adagio de Albinoni" y otros ejemplos, a veces parecen lo único vendible de estos y otros compositores. Menos mal que no lo han titulado "El célebre canon de Pachelbel", pues es éste un disco muy serio, que además de incluir al principio el *Canon y Giga en re mayor*, contiene sus seis *Musikalische Ergötzung*, que podrían traducir como "delicias musicales", y tres *Partitas*. Las primeras son seis *Suites* interpretadas con dos violines y bajo continuo, mientras que dos de las *Partitas* lo son con violín, dos violas y b. c. y la tercera con

Uri Caine

UN HURACÁN



MOZART-CAINE:
Sonatas K. 545, K. 331,
Sinfonías K. 550 y K.
551, Batti, batti, Bei Mänern,
Quinteto para clarinete K.
581, Sinfonía concertante K.
364. URI CAINE ENSEMBLE.
WINTER & WINTER 910 130-2
(Verdivi). 2006. 76'. DDD. **PN**

Problema de traducción, problema de interpretación: el sentido de unas músicas, las de Mozart por ejemplo, está ya identificado a la recepción del oyente; recepción supuesta y programada, al entendimiento, a la "lengua" del oyente. Un jibarero a quien un misionero le leía los *Evangelios* traducidos del castellano a su lengua: "no

sabía que tu dios hablaba mi lengua". Algunos traductores, algunos intérpretes lo saben: cuanto más se quiere borrar que una traducción es una traducción, cuanto más se quiere hacer olvidar al lector que lee una traducción (al oyente una interpretación) más se le engaña. Uri Caine reivindica su condición de traductor, no pretende (creo yo) ofrecer "la" versión de esa obras de Mozart; prosigue su asedio a algunas ciudades-monumentos de la música... Incluso mejora sus técnicas de acoso y derribo (este CD me parece el mejor de Caine, le dije a José Velasco, que no aprecia mucho a Caine, y me contesta: "es el peor de todos").

De acuerdo, es el más Caine de todos): en sus anteriores Bach, Mahler, Beethoven, Caine ofrecía un comentario jazzístico-improvisado con algunas transgresiones (Quodlibet de las *Goldberg* por una coral borracha; hebreo, no yiddish, en Mahler); aquí, Caine nos presenta las obras enmascaradas por la bruma y el polvo, y se oyen cascos de caballos, choque de armas, luego unas primeras tropas con música turca rodean la ciudad-Mozart, penetran la música turca de Mozart, mientras las *Sinfonías n.ºs 40 y 41*, recordando la vanidad asociada a su nombre, se defienden, contraatacan, se retuercen sus acordes, se desgarran sus



melodías, para protegerse del huracán Caine, ese movimiento frágil de la sonata fácil, escondido en el centro de la ciudad, en el centro del CD, vacilando a la luz —al ritmo— indeciso de una vela de toque de queda.

Pedro Elías Mamou

dos violines, dos violas y b. c. Un contenido igual al de otro CD interpretado por Andrew Manze y London Baroque, editado por Harmonia Mundi France hace unos diez años. Ello no es de extrañar, pues aunque Pachelbel destacó fundamentalmente como compositor de obras para teclado y aquí viene a cuento recordar su extraordinaria colección denominada *Hexachordum Apollinis*, también escribió numerosas obras para conjuntos instrumentales de cámara. Ahora bien, las contenidas en *Musikalische Ergötzung* fueron de las pocas que vieron la imprenta y casi todos los manuscritos con el resto de obra de este género se han perdido, muchos en la Segunda Guerra Mundial.

Su principal dedicación como organista no implica que su música de cámara tenga un carácter secundario, como puede comprobarse con la escucha de lo recogido en este disco o en el otro citado. La forma suite está tratada sin rigidez alguna, los dos violines están indicados *scordatura*, prueba de la exigencia virtuosística que han de desplegar, aunque sin llegar a los extremos de su contemporáneo Biber y todo ello sin pérdida de emotividad y amenidad. En fin, unas verdaderas delicias musicales, como el título de la colección de las seis *Suites* indica. Buena interpretación, tanto por parte de los instrumentos solistas como de los que integran el continuo y transparente sonido, quizás un poquito áspero, aunque esto puede ser solo una impresión debida a la compara-

Ángel Recasens

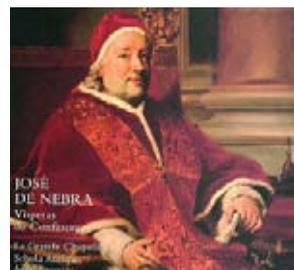
DELICADO Y AUSTERO

NEBRA: Vísperas de confesores. SCHOLA ANTIQUA.
Director: JUAN CARLOS ASENSIO. LA GRANDE CHAPELLE. Director: ÁNGEL RECASENS.
LAUDA LAU004 (LR Music). 2006.
60'. DDD. **PN**

En 1759, José de Nebra compuso una serie de nueve salmos y un *Magnificat* sin destino conocido, aunque no fueron desde luego pensados para una ocasión especialmente solemne, ya que el compositor recurrió a un sencillo y arcaico lenguaje polifónico a cuatro voces, sin acompañamiento instrumental. Partiendo de ellos se ha hecho esta interesante reconstrucción de un *Oficio de vísperas de confesores (no pontífices)*, en el que se han ofrecido las diferentes

opciones interpretativas de la época, de modo que en los salmos impares y en el *Magnificat* se alterna el canto llano con la polifonía, mientras que en los salmos pares (que no solían cantarse polifónicamente) se alternan versos de órgano con canto en fabordón (salmo II, *Confitebor tibi, Domine*) y con canto llano (salmo IV, *Laudate pueri Dominum*). Nebra no puso música al himno *Iste confessor*, del que se ofrece la típica melodía hispánica en modo I. La música organística empleada (también en la Entrada) pertenece al propio Nebra y a un maestro anónimo que la dejó escrita en un manuscrito que con el título de *Versos para la salmodia* se conserva en El Escorial.

La escrupulosa recons-



trucción está interpretada con más delicadeza y exquisitez que dramatismo. Schola Antiqua brilla al altísimo nivel de siempre, el cuarteto vocal escogido por Recasens suena claro, muy distinguido, elegante, austero, quizá algo frío, y Herman Stinders se muestra como un organista imaginativo y capaz.

Pablo J. Vayón

ción con el de Manze y, en cualquier caso, sin que tenga mucha importancia.

José Luis Fernández

PIAZZOLLA:
Tiempo del ángel. ISABELLE CHARDON, violín; DIRK VAN DER MOORTEL, violín; PHILIPP ALLARD, viola; ERIC HARDON, contrabajo; LEONARDO ANGLANI, piano; CHRISTOPHE DELPORTE, acordeón.
FUGA LIBERA FUG 603 (Gaudici). 2005.
52'. DDD. **PN**



Una pequeña y oportuna antología de Piazzolla sirve de menú a este compacto: *Verano porteño, Milonga del ángel, Fuga y misterio, Oblivion, Contrabajísimo, Melodía en la menor, Muerte del ángel, Chiquilín de Bachín, Invierno porteño*. No por conocidas y repetidas, estas piezas pierden vigencia cuando se las presenta con la altura de ejecución y la exquisitez de los arreglos que

para el caso hizo Christian Delporte. Especialmente en el diálogo contrapunteado entre el acordeón (que imita aceptablemente el timbre del bandoneón), el violín y el contrabajo, por un lado, y el resto del conjunto, por otro, se advierte la fidelidad a la construcción piazzolliana, al tiempo que la maestría en la escritura.

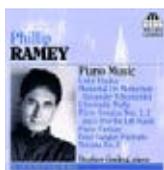
La pequeña orquesta es de un esmaltado tímbrico muy fino, puesto al servicio de una lectura de curioso ajuste al estilo, teniendo en cuenta que no se trata de músicos rioplaten-

ses. Carácter sin caricatura, solvencia en lo instrumental, canto apropiado, hacen el resto.

Blas Matamoros

RAMEY:

Estudios de color. Memorial. Vals cromático. Sonata para piano nº 1. Sonata para piano nº 2. Sonata para piano nº 5 (Para la mano izquierda). Fantasía para piano. Cuatro retratos tangerinos. Toccata nº 2. STEPHEN GOSLING, piano. TOCCATA TOCC 0029 (Gaudisc). 2003. 78'. DDD. **PN**



Philip Ramey es en los Estados Unidos uno de los más prolíficos e interesantes pensadores y escritores de música. Ha realizado cientos de notas para discos, artículos analíticos, así como entrevistas a músicos de la talla de Bernstein, Copland y Barber. Pareja a esta actividad corre su trabajo como compositor por el que se ha reconocido su mérito gracias a obras como el *Concierto para trompa* (1987) o la orquestación de 1985 de *Proclamation* de Aaron Copland, así como gracias a su *Sonata para tres timbales sin acompañamiento* (1960). Pero, junto a estas piezas, el catálogo del compositor contiene una amplia serie de composiciones para piano en donde podemos encontrar al Ramey más personal y original y seguir su trayectoria estilística discurriendo desde su impronta rusa de autores como Prokofiev, en su *Sonata para piano nº 1* (1961), pasando por la influencia del serialismo con centros tonales semicultos, como ocurre en su soberbia y única pieza del disco grabada con anterioridad, *Fantasía para piano* (1969-72), para llegar hasta el refinamiento tímbrico y sonoro de los *Estudios de color* (1994).

En términos generales, el vibrante y enérgico estilo de Ramey se configura con base en una adecuada combinación de tradición y búsqueda de nuevos caminos. La pervivencia de elementos clásico-románticos como es la utilización de la forma sonata, que encontramos en las tres sonatas que contiene el disco, es un buen elemento para mostrar esta ligazón pretendida con el pasado bajo una nueva y personal estética contemporánea.

Miguel Morate

Kaspars Putnisch

EL OTRO RACHMANINOV

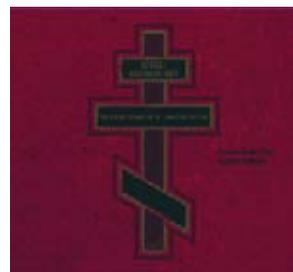
RACHMANINOV: Divina liturgia de san Juan

Crisóstomo op. 31. CORO DE LA RADIO FLAMENCA. Director: KASPARS PUTNISH. GLOSSA GCDSA 922203 (Diverdi). 2006. 65'. SACD. **PN**

En 1878, Chaikovski compuso su *Liturgia de san Juan Crisóstomo*, una partitura que provocó un gran escándalo ante lo que muchos consideraron una blasfemia, pues bebía de la tradición litúrgica ortodoxa, pero escapaba al ámbito estricto de la Iglesia. En 1910, Rachmaninov creaba su propia *Liturgia de san Juan Crisóstomo*, una de sus composiciones más "rusas", hermosas y expresivas. Para coro mixto, la obra muestra la influencia de esa misma tradición litúrgica, aunque renovada por la acción de la Escuela Sinodal para el Canto Eclesiástico de Moscú, a lo que se añaden cromatismos típicos

del estilo de este maestro y una escritura vocal particularmente rica y compleja. Tradición y modernidad, pues, en el seno de una misma obra, que sobrecoge por su desnuda belleza y un tono que nos revela a un Rachmaninov muy alejado del músico un tanto aparatoso y retórico de sus composiciones instrumentales.

El Coro de la Radio Flamenca afronta un reto considerable, pues en una página de estas características el idioma juega un rol esencial. Y no sólo la lengua rusa, sino también esa tradición coral ortodoxa, de una sonoridad muy particular, con predominio de los registros más graves y largos pasajes puramente monódicos. Hay que reconocer que su labor convence: se nota un profundo estudio detrás de la interpretación, de modo que la música se nos presenta de una forma intensa, muy trabajada



en los más pequeños detalles, con momentos en que las voces, como en el *Himno de la comunión*, son usadas prácticamente como instrumentos. Un trabajo, en fin, de primera, que además está muy bien grabado y presentado. Sólo una pregunta: las fotos interiores de una hoz oxidada y un martillo roto, junto al rojo dominante del estuche, ¿no es una alusión un tanto gratuita a los tiempos soviéticos?

Juan Carlos Moreno

RIHM:

Chiffre-Zyklus. MUSIKFABRIK. Director: STEFAN ASBURY. 2 CD CPO 777 169-2 (Diverdi). 2004. 89'. DDD. **PN**



Aunque criticada por la adopción de un lenguaje que aparecía fuertemente regresivo a mediados de los años 80, la música de Wolfgang Rihm ha sobrevivido bien al paso del tiempo y grabaciones como la que el sello CPO presenta estos días, con la integral del ciclo de piezas de cámara tituladas *Chiffre*, pone al descubierto la notable confusión en la que se encontraba en aquellos años parte de la crítica, con no pocas contradicciones a la hora de valorar el legado del autor. La integral de *Chiffre*, este conjunto de diez obras para solistas y ensemble, compuesto entre 1982 y 1988, muestra la verdadera cara de un músico que, como Rihm, ha buscado siempre no tanto una regresión formal como una rigurosa conciliación entre dos lenguajes dominantes en el siglo XX, el de la tradición germana, representado por el funcionalismo de un Paul Hindemith, y el de la vanguardia de postguerra. No puede sostenerse que Rihm es

exclusivamente un autor que sólo contempla el pasado, cuando en este *Chiffre-zyklus* no plantea la obra como un discurso cerrado, sino como una *work in progress* en donde cada pieza rehúye la idea clásica de desarrollo y variación. El material, con cada obra, busca un espacio propio y la instrumentación no obedece a formas de la tradición, sino al ensamblaje de objetos sonoros sometidos a un incesante flujo de tensión y relajación. Rihm busca siempre una mezcla ideal entre abstracción, funcionalidad y expresión. Al presentarse cada pieza como parte de un "programa" (la ramificación del material de partida, expuesta en la obra fundacional, *Chiffre I*), se piensa en la estética de un Hindemith, pero también hay aquí suficientes muestras de plasticidad entre los diferentes timbres como para no hablar de una música de fuertes reminiscencias pictóricas.

Musikfabrik, en una interpretación modélica, tomada en un concierto en vivo, sabe manejarse en este tipo de música que, como las *Stücke der Windrose* de Kagel, transita con facilidad entre formas bastardas de la vanguardia oficial, y que funcionan muy bien sin tener que verse encapsuladas dentro de una obra de grandes ambiciones. Es precisamente desde

su modestia y el buen gusto en el tratamiento sonoro como ha de escucharse esta propuesta.

Francisco Ramos

RÖNTGEN:

Sinfonía nº 3. Suite "Aus Jotunheim". ORQUESTA FILARMÓNICA DE RHEINLAND-PFALZ. Director: DAVID PORCELIJN. CPO 777 119-2 (Diverdi). 2005. 58'. DDD. **PN**



Habría que hacer una suscripción popular para levantar un monumento a CPO. En tiempos de (irreversible, parece ser) crisis discográfica, el sello alemán sigue obstinándose en redescubrirnos autores caídos bajo un espeso manto de olvido. Sí, en ocasiones plenamente justificado, pero en otras sorprendente e incomprensible... Es el caso de este Julius Röntgen (1855-1932), maestro holandés aunque naciera en Leipzig, que hasta ahora era poco más que un nombre en una enciclopedia. Nacido en una familia de músicos y formado en un ambiente netamente conservador, no fue ningún gran innovador, pero sí un músico de esos que unen al oficio una innegable inspiración, todo ello

dentro de los esquemas de la escuela romántica, a la que siempre permaneció fiel. Su *Sinfonía n.º 3 en do menor* (1910) es así una obra no sólo apreciable, sino sugerente y por momentos seductora, con un trabajo temático lleno de carácter e ímpetu, y una instrumentación magistral, que no deja de llamar la atención. Una gran sinfonía, que inexplicablemente ha quedado oculta hasta ahora. La *Suite "Aus Jotunheim"* (1892), originalmente para violín y piano, es un homenaje de Röntgen a su amigo Edvard Grieg, escrito a partir de temas tradicionales noruegos, llama menos la atención, pues, aunque brillante y atractiva, es también una obra más convencional. Aun así, estamos ante un disco que sólo cabe recomendar con esmero. Buena música, y muy bien interpretada cabría decir, por Porcellijn, que inaugura lo que parece será todo un ciclo dedicado a este maestro holandés. Como siempre en CPO, las notas introductorias son de lo más completo.

Juan Carlos Moreno

ROSSINI:

La Cenerentola. VESSELINA KASAROVA (Angelina), ANTONINO SIRAGUSA (Don Ramiro), VLADIMIR CHERNOV (Dandini), BRUNO DE SIMONE (Don Magnifico), MARIA LUISA MARTORANA (Clorinda), JUDITH SCHMID (Tisbe), PAOLO PECCHIOLI (Alidoro). CORO DE RADIO BAVIERA. ORQUESTA DE LA RADIO DE MÚNICH. Director: CARLO RIZZI. 2 CD RCA 82876 86500 2 (Sony-BMG). 2005. 152'. DDD. **PN**



Tercera versión discográfica de Rizzi, tras las realizadas en estudio para Teldec y en vivo para el Festival de Pésaro, el director italiano sigue dando cuenta de su afinidad hacia este mundo cómico-sentimental rossiniano, con una lectura puede que más ágil y vibrante que las anteriores y con mayor cuidado por el ritmo y la claridad sonora, facilitada sin duda por la agrupación instrumental bávara a su cargo. Kasarova es una de las Angelinas más rotundas de la actualidad, por la calidad de sus medios, la musicalidad de su concepto y la continúa relación con el papel, algo más madura (dada la espesura y oscuridad vocales) que, por ejemplo, la de la Bartoli o más concentrada e íntima que la extravertida de la DiDonato. Siragusa, timbre lím-

pido y rutilante, impecable en las partes sentimentales, saca el jugo a la más mínima frasecilla y brilla oportunamente en su página solista, exhibiendo unos saltos de octava segurísimos y un registro agudo deslumbrante, cualidades todas las propias de un típico tenor *contraltino*. Chernov se encuentra bastante cómodo, por tesitura y ánimo, para perfilar un Dandini de calidad, quizás un poco falto de la comicidad italiana que logran algunos ilustres predecesores peninsulares que han dejado huella (Bruscantini, Capecchi), escrito esto más como observación que como reproche. Una gracia que surge natural en De Simone al poner en claro su extraordinaria disposición para Don Magnifico, expuesto con certera determinación y cantado con suficientes posibilidades. Simpáticas, como deben ser, las dos hermanas y Pechioli saca adelante con mucho ánimo su aria *di sorbetto*.

Fernando Fraga

SCELSI:

Natura renovatur. Ohoi. Anagamin. Ave María. Alleluja. Yggbur. FRANCES-MARIE UITTI, violonchelo. ORQUESTA DE CÁMARA DE MÚNICH. Director: CHRISTOPH POPPEN. ECM 476 3106 (Nuevos Medios). 2005. 52'. DDD. **PN**



Hacia tiempo que no se publicaba un registro tan interesante en la particular fonografía dedicada a Giacinto Scelsi. Desde el disco de Kairos de 2001, conteniendo precisamente el tema *Natura renovatur*, a cargo de miembros del Klangforum Wien, no se encontraba un CD tan plenamente logrado como el que ahora edita ECM con un programa que, como aquel de Kairos, está consagrado íntegramente a la música para cuerdas del compositor italiano. Como se sabe, es en este campo instrumental donde Scelsi se maneja mejor, en el que su singular estilo, entre estático y chirriante, entre cósmico y punzante, cobra unas dimensiones más plenas, donde el material sonoro se sitúa siempre al borde del paroxismo, sobre todo en la vertiginosa *Natura renovatur* (que da nombre, por cierto, a este álbum de ECM) y en las más breves, pero no menos contundentes, *Anagamin* y *Ohoi*. *Anagamin* también figuraba en aquel disco de Kairos, por lo que se

Queyras, Tharaud

VALENTÍA

SCHUBERT: Sonata "Arpeggione". **Sonatina para piano y violín.** **BERG:** Cuatro piezas op. 5. **WEBER:** Tres pequeñas piezas op. 11. JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violonchelo; ALEXANDRE THARAUD, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901930. 2006. 57'. DDD. **PN**



En la breve, pero sustanciosa, entrevista a Jean-Guihen Queyras que se ofrece en el cuadernillo de esta grabación, el violonchelista afirma que la *Sonata "Arpeggione"* "ocupa el corazón de nuestro repertorio desde que Alexandre [Tharaud] y yo hacemos música juntos". De ahí que, después de varios trabajos discográficos en solitario y en dúo, siempre en Harmonia Mundi, hayan por fin decidido llevarla al disco. Y el resultado es sensacional, una versión hermosa, interiorizada, intensa, que casi siempre se mueve en el registro medio, cantando más que diciendo... Es música pura, recreada por dos solistas portentosos que se entienden y compenetran a la perfección. No se quedan ahí, pues para completar el disco nos regalan un puñado de *lieder* de Schubert (*Das Wandern, Ungeduld, Die Vögel, Wiegenlied y Nacht und Traum*), en arreglos realizados por ellos mismos, además de la transcripción para violonchelo y piano de la *Sonatina para piano y violín*

en re mayor, op. post. 137 D. 384. Y no acaba aquí todo: acercándose más acá en el tiempo, nos traen las *Cuatro piezas, op. 5* de Alban Berg (originalmente para clarinete y piano) y las *Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano, op. 11* de Anton Webern (cuando éste dice "pequeñas" no miente; juntas apenas duran dos minutos...), dos compositores éstos que Queyras y Tharaud consideran especialmente cercanos a Schubert, arrastrados los tres por "una necesidad de enfrentarse sin límites al deseo, la sensualidad y la muerte". Un disco, pues, redondo, con música de calidad interpretada por un dúo que aporta cosas, que sabe quedarse en un segundo plano para que hablen los pentagramas y que encima es valiente, pues incluye a dos maestros que todavía para algunos están muy lejos de la categoría de clásicos, para conservar la más incómoda de "modernistas".

Juan Carlos Moreno

impone una comparación entre las distintas versiones. Hilando fino, se observa en la nueva lectura, a cargo de los músicos de Múnich, un mayor énfasis en lo que de mirada interior hay en esta música. Las tomas de sonido, por lo general, son más brillantes en el registro de ECM, con lo que el producto gana en espectacularidad. A pesar del sonido compacto, propio del autor, es fácil percibir, en esta nueva versión, y gracias en buena parte a la gran labor de los responsables técnicos, una individualización de los timbres que es lo que aporta un lado terrorífico a la escucha del disco.

Ohoi es una obra rara en la discografía scelsiana y su inclusión aquí se agradece, por cuanto se trata de una pieza de un peso abrumador, excelente resumen del lenguaje del com-

positor, una introducción ideal a una concepción estética que no cuenta con precedentes en Europa. El dispositivo es nada menos que de 16 cuerdas y el efecto que se consigue en la escucha no puede dejar a nadie indiferente. El disco, perfectamente presentado, con un libreto muy cuidado (extenso texto de Herbert Henck, fotos de la fachada de la mansión de Scelsi y de algunas de sus estancias) se completa con arreglos para el violonchelo solo (interpretaciones de referencia de la experta Frances-Marie Uitti) de partes de la gran pieza vocal *Three latin prayers (Ave María y Alleluja)* y la austera *Yggbur*, que pertenece a la trilogía *Las tres edades del hombre*.

Francisco Ramos

SCHUBERT:

Viaje de invierno. THOMAS BAUER, barítono; SIEGFRIED MAUSER, piano. OEHMS OC 907 (Galileo MC). 2004. 75'. DDD. **PM**



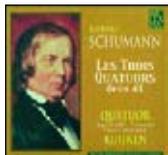
Un curioso soporte anecdótico tiene este compacto: la película dirigida por Klaus Voss-winkel que documenta un viaje en el ferrocarril transiberiano, con paradas en diversas ciudades de la región hasta llegar al confin del desierto chino de Gobi, paradas que dieron lugar a correlativos recitales schubertianos.

Más allá de este detalle, queda el desafío de repetir un ciclo enriquecido por décadas de referencias memorables. El par de artistas lo gana con soltura. Su versión resulta ejemplar. Bauer es un barítono juvenil de voz clara, reducida e íntima, idealmente apropiada a su proyecto: recitar los poemas musicados por Schubert con un ajuste económico e infalible a la palabra, dando lugar a una rica variedad de situaciones, tal como lo exige la historia desolada y lamentosa que la serie va narrando. Una musicalidad alquitarada y servida desde el piano por una voz secundaria que acaba siendo el otro yo del canto, se derrocha sin alarde, con inteligencia sensible y apretado y eficaz patetismo.

Blas Matamoro

SCHUMANN:

Cuartetos de cuerda op. 41, n°s 1-3. CUARTETO KUIJKEN. ARCANA A 326 (Diverdi). DDD. 2002-2003. 79'. DDD. **PM**



Sobre los tres cuartetos de Robert Schumann pesa cierta mala fama. El músico, como luego Johannes Brahms, reconocía sentirse demasiado presionado ante la colosal aportación de Beethoven como para afrontar el género con seguridad. No lo hizo sino hasta 1842, y el resultado, aunque no alcanza la cima de su *Quinteto con piano, op. 44*, no deja de ser magnífico. Una música de anhelo clásico, pero que se contamina en todo momento de esa pasión propia de este creador.

Y eso, pasión, es precisamente lo que le falta a esta interpretación. De ella no hay ni rastro. Los miembros del Cuarteto Kuijken, liderados desde el pri-

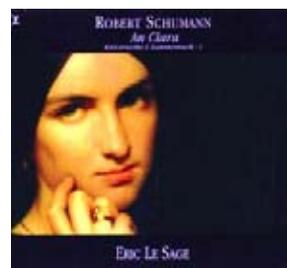
Eric Le Sage

SENSIBLE

SCHUMANN: Papillons op. 2. Davidsbündlertänze op. 6. Intermezzi op. 4. ERIC LE SAGE, piano. ALPHA 098 (Diverdi). 2005. 64. DDD. **PM**

La integral de la música para piano y de cámara de Robert Schumann que la casa Alpha se dispone a realizar tiene su primera entrega con este volumen y un claro protagonista, el pianista Eric Le Sage (1964), discípulo de Maria Curcio en Londres y ganador del Concurso Internacional Robert Schumann en Zwickau (cuando contaba con 25 años), entre otros. El interés no es vago, ya que son escasísimas las propuestas de este tipo en nuestros tiempos y Le Sage, aun a pesar de su juventud no desmerece en absoluto. El músico

francés entiende las obras con perspectiva y contrastes de fondo: su mirada hacia las partituras derrocha graves y profundas emociones, ímpetu cuidado y firmeza de ideas. Su visión de conjunto es acertada y potenciada por sus *tempi*, que son equilibrados en relación unos a otros, valorando más el conjunto que la individualidad (mas sin descuidar a ésta). Porque también es cierto que el solista imprime en estas versiones garra y detallismo meticuloso, cuida y potencia los diferentes caracteres que la obra sugiere, resaltando su claro discurso musical. Realmente este disco destaca por su intensidad y por la capacidad del intérprete de saber adaptarse a cada momento: Le Sage derrocha humor y eficacia, delicadeza y poética; gran capacidad



de adaptación a los climas de las obras. El intérprete desenreda la enmarañada escritura pianística de Schumann con preciosismo y cuidado, virtuosismo brillante que sublima a la música. En fin, un proyecto para tener fe en él, ya que Le Sage pone sus mejores virtudes al servicio de las obras, invirtiendo emoción y disciplina.

Emili Blasco

mer violín por Sigiswald Kuijken, se limitan a una lectura pulcra, exquisita a ratos, muy musical, pero en el fondo puramente ornamental. La poesía de los tiempos lentos se diluye de este modo hasta quedar reducida a un puro tiempo muerto, por no decir que la vivacidad y energía de los Scherzi brilla por su ausencia. Todo suena en exceso complaciente, frío, sin vida. Sonido hermoso, sin duda, pero sin contenido ni alma. Una decepción, más aún por la categoría contrastada de estos músicos.

Juan Carlos Moreno

SHOSTAKOVICH:

Concierto para violín n° 1 op. 99. Sonata para violín op. 134. LEILA JOSEFOWICZ, violín. SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BIRMINGHAM. Director: SAKARI ORAMO. John Novacek, piano. WARNER 2564 62997-2. 2006. 77'. DDD. **PM**



Una nueva y luminosa lectura de la segunda versión del *Primer Concierto* violinístico de Shostakovich. Nueva y recomendable. Hay muchas, hay bastantes. No creemos que haya demasiadas, porque la demasía llega cuando cesa la excelencia, y ésta suele estar presente en los registros de uno y otro *Con-*

cierto para violín (y otros instrumentos, no digo que no); así, pues no hay demasía. Leila Josefowicz desgrana esta pieza con tacto, con mesura, con un sentido de la proporción que alcanza su extremo de delicadeza expresiva en el Andante, tercero de los cuatro poderosos y líricos y dramáticos movimientos de esta sorprendente página escrita en época de purgas y guardada en el cajón hasta que vinieran tiempos más propicios.

La *Sonata op. 134* es obra de plenísima madurez, de la última época, la de ciertos ciclos vocales, la de otras sonatas, la de los últimos cuartetos y sinfonías, la del testamentario que acaso no sabe que escribe un legado. Josefowicz sigue la estela de Oistraj, porque ambas obras de este CD estaban dedicadas al grandísimo violinista soviético. Oramo la arropa en el *Concierto*, y el resultado es que Josefowicz potencia a Oramo y a la Orquesta de Birmingham. Novacek acompaña con discreción en la *Sonata*, y el resultado es una conjunción que a poco que seamos generosos consideraremos modélica. En fin, un excelente disco que evoca a Oistraj, que trae el Shostakovich de dos épocas algo lejanas entre sí, unidas por una inspiración honda y turbadora; la misma que ha sabido reproducir Josefowicz con sentido de las cosas, que no están necesariamente ocultas, pero que precisan de sabiduría y virtuosismo

para que vuelvan a surgir ante nosotros.

Santiago Martín Bermúdez

SIBELIUS:

Sinfonías n°s 1-7. Tapiola. Valse triste. ORQUESTA SINFÓNICA DE SAN FRANCISCO. Director: HERBERT BLOMSTEDT. 4 CD DECCA 475 767-2 (Universal). 1989-1995. 259'. DDD. **PE**



En cuatro compactos, Decca reedita la integral sinfónica de Jean Sibelius que Herbert Blomstedt realizara al frente de la Sinfónica de San Francisco entre 1989 y 1995. Hay gran competencia en este repertorio, dominado por las batutas finlandesas (magnífica la de Leif Segerstam en Ondine) y británicas (John Barbirolli para EMI, una referencia por la que no pasan los años, o la de Colin Davis para Philips, excelente en todos los sentidos), y la presente no viene a cambiar las prioridades, lo que no quita que sea un trabajo de considerable valor. Blomstedt, que tiene en su haber una memorable integral sinfónica del danés Carl Nielsen, siempre ha mostrado, sin duda por sus orígenes familiares, una especial inclinación por el universo musical escandinavo y nórdico. Y este Sibelius es una

prueba de ello. Un Sibelius altamente racional, que incluso en las dos primeras sinfonías, de inspiración más romántica, huye de excesos; un Sibelius que parece dicho a media voz, muy atento a los valores puramente constructivos de las partituras. Quizá el resultado peque de cierto distanciamiento emocional, cuando hay obras que, como la *Cuarta Sinfonía*, son un grito descarnado, pero en todo caso se trata de versiones de altura. En definitiva, una muy buena primera aproximación al universo sonoro del padre de la música finlandesa, que alcanza su cima en *Segunda*, *Sexta* y *Séptima Sinfonías*, además de en esa otra no numerada y absolutamente abstracta y moderna que es el poema *Tapiola*.

Juan Carlos Moreno

SILVESTROV:

Post Scriptum. Misterioso.

PÄRT: Spiegel im Spiegel.

USTVOLSKAIA: Trío. Sonata.

ALEXEI LUBIMOV, piano; ALEXANDER TROSTIANSKI, violín; KIRILL RIBAKOV, clarinete y piano.

ECM New Series 1959 4763108 (Nuevos Medios). 2006. 80'. DDD. **PN**



Recibe este nuevo registro del sello ECM, dedicado a tres compositores de origen y formación soviética, el nombre de *Misterioso*. Tal denominación se hace apropiada en una música introspectiva, en donde, como bien apunta Jürg Stenzl en las notas que acompañan el CD, su importancia y fuerza reside en los matices más que en los grandes gestos. Las cinco piezas que contiene brindan una gran unidad al disco propiciada por la similitud estilística de las obras. Todas ellas albergan una impronta particular, herencia del ostracismo soviético al que los compositores fueron sometidos durante décadas. En una línea más próxima entre sí se hallan las composiciones de Valentin Silvestrov (1937) y Arvo Pärt (1935), cercanas a tendencias minimalistas y posrománticas mediante un uso manifiesto de la tonalidad. Galina Ustvolskaia (1919) por su parte, se acerca al mundo disonante de autores como Shostakovich, de quien recibió lecciones hasta 1947, como se aprecia en su *Trío para clarinete violín y piano* (1949) y en su *Sonata para violín y piano* (1952). *Post Scriptum* (1990) de Silvestrov constituye una suerte de homenaje a Mozart y al Clasi-

cismo en general llevada a cabo a través de giros clásicos tratados de manera reiterativa. Por otro lado, el lenguaje en *Misterioso* (1996), encapsulado en una atmósfera estática, se desvincula de estos senderos para abrirse camino a través de manipulaciones tímbricas en el clarinete y en el piano perpetradas por un solo intérprete. En su versión para clarinete efectuada en 2003, *Spiegel im Spiegel* (1978), se recrea en la sencillez de un diatonismo cristallino que a través de fórmulas arpegiadas en el piano sustenta una breve melodía en el clarinete sometida a leves variaciones.

Miguel Morate

STOLTZER:

Super salutem et omnem pulchritudinem. O admirabile commercium. Erzürne dich nicht. In Domino confido. Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen. Benedictum Domum in omni tempore. Magnificat sexti toni. Requiem æternam. JOSQUIN CAPELLA.

Director: MEINOLF BRÜSER.

MDG 605 1394-2 (Diverdi). 2005. 71'. DDD. **PN**



Si importante fue la alteración en la vida y obra de los compositores ingleses la separación de Roma llevada a cabo por Enrique VIII, la que supuso el luteranismo en Centro-europea es menos conocida, pero sólo porque no ha tenido tanta "prensa". En ambos casos, las adscripciones a uno u otro de los dogmas en conflicto dependían de razones políticas o de conveniencia profesional antes que de estrictamente religiosas. El silesio Thomas Stoltzer (1480/85-1526) constituye un ejemplo paradigmático: entre los pocos datos que de él conocemos, no falta el de su ambigüedad frente a la Reforma. Como muchos de sus contemporáneos, durante una buena parte de su vida llevó una "doble militancia", hasta que finalmente parece que se decantó (o lo decantaron las circunstancias) por el nuevo credo. Una consecuencia de esa peripecia vital sobre su producción musical se puede apreciar en la mayor madurez de las composiciones sobre textos alemanes que en este disco se incluyen. Un monográfico dedicado a la obra para coro a *cappella* de un polifonista del Renacimiento (máxime si no se trata de una figura de primera fila) siempre corre el riesgo de la

monotonía, pero los ocho componentes de la Josquin Capella (dos sopranos, tres tenores, un barítono y dos bajos) consiguen salir del paso muy airoosamente gracias por una parte a la belleza y naturalidad de su empaste y por otra a la matizada dirección que firma Meinolf Brüser, todos un espléndido fruto más del sin número de ellos que se deben a la cantera de la Schola Cantorum Basiliensis.

Alfredo Brotons Muñoz

STRADELLA:

Amanti, olà, olà! Chi resiste al Dio bendato. ROSITA FRISANI,

CRISTIANA PRESUTTI Y ANNA

CHIERICHETTI, sopranos; GIANLUCA

BELFIORE DORO, contratenor; MARIO

CECCHETTI Y MAKOTO SAKURADA,

tenores; RICCARDO RISTORI, bajo.

ALESSANDRO STRADELLA CONSORT.

Director: ESTEVAN VELARDI.

CHANDOS Chaconne CHAN 0728

(Harmonia Mundi). 2001. 73'. DDD.

PN



Dos serenatas de Alessandro Stradella nunca antes grabadas nos presentan aquí Estevan Velardi y su conjunto. *Amanti, olà, olà!*, conocida también como *Accademia d'Amore*, es un diálogo en clave alegórica entre la Belleza, la Cortesía, el Capricho, el Amor, el Rigor y el Desengaño, con un grupo de académicos (coro de cinco, dos de los cuales tienen asignados papeles solistas) de testigos y jueces. La cuestión en litigio no es otra que la del fundamento del Amor. La cosa está entre la Belleza y la Cortesía, pero pasados 50 minutos de recitativos, arias, dúos y coros, el asunto no parece estar demasiado claro y los litigantes deciden unirse para entonar un madrigal a tan poderosa divinidad, con el que concluye la pieza. Más corta es *Chi resiste al Dio bendato* (en torno a los 21 minutos), obra escrita para tres voces (dos sopranos, un bajo), que, como no podía ser de otro modo, también rinden homenaje al Amor.

Escritura instrumental en forma de *concerto grosso*, con un concertino de dos violines y violonchelo, a la que responde de modo impecable el ágil, equilibrado, elegante, contrastado conjunto que ha logrado reunir Velardi, con Fabrizio Cipriani de primer violín. El equipo vocal es irregular. Rosita Frisani (la Belleza) es una soprano ligera de timbre extraordinariamente incisivo

y abuso evidente del *vibrato*, hasta el punto de que puede llegar a resultar incómodo, sobre todo en los sobreagudos, pero su canto es siempre muy expresivo. Más dulce y controlada resulta la voz de Anna Chierichetti (el Capricho) que le da buena réplica, sobre todo en la segunda obra del programa. Cristiana Presutti dibuja una correctísima, pero algo insulsa Cortesía en la *Accademia*, donde el papel de Amor recae en un demasiado forzado siempre Gianluca Belfiore Doro. Muy buenos en cambio los dos tenores, de fraseo elegantísimo y línea impoluta, y suficiente el bajo.

Pablo J. Vayón

J. STRAUSS:

Kaiserwaltzer. Geschichten aus dem Wienerwald.

Künstlerleben. Nordseebilder.

An der schönen blauen Donau.

Rosen aus dem Süden. ORQUESTA

SINFÓNICA DE VIENA. Director: YAKOV

KREIZBERG.

PENTATONE 5186 052 (Diverdi). 2004.

63'. DDD. **PN**



Grabaciones recientes, de junio de 2004, en la Konzerthaus de Viena con el ruso-americano Yakov Kreizberg al frente de una de las grandes orquestas de la capital austriaca, la Wiener Symphoniker, de la cual este director es el principal director invitado en la actualidad. A uno le cuesta entender a qué viene un disco como éste. Si cada 1 de enero tenemos el consabido Concierto de Año Nuevo desde Viena retransmitido a todo el mundo por radio y televisión y rápidamente comercializado en CD y DVD, y, además, se ha grabado tantas veces este repertorio, que uno no acierta a dar con un motivo que justifique una grabación como ésta a no ser que se deba, sencillamente, al deseo del director y de la orquesta por llevar al disco una música que les atrae (como a todo el mundo). En todo caso, por supuesto, están en su derecho, pero la competencia es mucha y, naturalmente, difícil (ya saben: Boskovski, Kleiber, Karajan, Maazel...). Ahora bien, estas versiones de un repertorio conocidísimo, permiten apreciar buenas maneras, un no escondido empeño por resaltar el lado más sinfónico de estas obras y una exquisitez y ligereza propias de Strauss que no supone, más bien al contrario, un choque frontal con el gran aparato

orquestal: suena, a la vez —y, quizá, como debe ser— sinfónico y ligero; ligero, naturalmente, en el sentido straussiano. Muy agradable pero, y justo es reconocerlo, una buenísima grabación straussiana de las muchísimas buenas grabaciones straussianas que existen.

Josep Pascual

TAKEMITSU:

Spirit Garden. Solitude Sonore. Three Film Scores for String Orchestra. Dreamtime. A Flock Descends into the Pentagonal Garden. ORQUESTA SINFÓNICA DE BOURNEMOUTH. Directora: MARIN ALSOP. NAXOS 8.557760 (Ferysa). 2005. DDD. 63'. **PN**

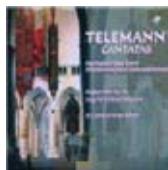


Marin Alsop es titular de la Bournemouth Symphony Orchestra desde 2002, y desde 2005 es directora musical de la de Baltimore. Su carrera, también en lo discográfico, está situándola en el lugar que merece y se está imponiendo como toda una especialista en los llamados clásicos del siglo XX gracias a grabaciones con obras de Bartók, Bernstein y ahora Takemitsu. Este compacto nos presenta un Takemitsu poético como siempre, de gran poder evocador y tímbricamente exquisito, aunque nunca exento del todo de cierta tensión y de dramatismo en algún momento. Y todo ello es subrayado con suma eficacia por una batuta que, evidentemente, conoce bien esta música. Probablemente sus estudios con Bernstein y con Ozawa algo tendrán que ver con ello; en todo caso, estamos ante unas versiones a tener muy en cuenta como primera opción. Un Takemitsu más rítmico, casi jazzístico en algún momento, se nos aparece en las *Tres partituras cinematográficas* para orquesta de cuerda, pudiendo llegar a ser hasta danzarín en la coreográfica *Dreamtime*, obra ésta tan poco divulgada como interesante que conoce aquí, al igual que el resto del programa, una excelente interpretación.

Josep Pascual

TELEMANN: Kantaten aus dem Harmonischen Gottesdienst.

INGRID SCHMITHÜSEN, soprano; KLAUS MERTENS, barítono. IL CONCERTINO KÖLN. 2 CD BRILLIANT 93095 (Cat Music). 1990. 133'. DDD. **PN**



Las cantatas de Georg Philipp Telemann se cuentan por centenares, y sus líneas se benefician de ese aire íntimo, espiritual y apacible que llena su música instrumental, bajo cuya sombra han debido vivir durante siglos. Pero hoy que el barroco es la actualidad, estas *Cantatas del Harmonischer Gottesdienst*, escritas entre 1725 y 1726, vuelven en buen momento.

Las seis que reúne el primer disco requieren la participación de la soprano en compañía bien del violín, del oboe, o de la flauta, siempre del bajo continuo; en el segundo disco, el barítono sustituye a la soprano, mas la asistencia no varía. Desde luego, no encontramos en estas obras el fervor religioso que domina sus hermanas bachianas, el sentimiento se impone a la emoción y la facilidad con que fluye la música es la habitual en este compositor. Él mismo afirmó que estas cantatas fijan más la vista en la sala privada que en el servicio eclesiástico, lo que las acerca decididamente al ámbito camerístico.

La soprano Ingrid Schmithüsen canta bien y en comunión con los músicos de Il Concertino Köln alcanza momentos muy logrados, así el diálogo con el oboe en la cuarta cantata (*Am Sonntage nach dem neuen Jahr*), pero a veces resulta algo aguerrida en los recitativos. Contrastes, elegancia, variedad expresiva e impecable dicción vienen al nombre de Klaus Mertens, siempre en estilo y especialmente extraordinario en los primeros versos de la cantata *Am Resten Osterfeiertage*, donde exhibe una amplia y atractiva gama de matices. Entre todos consiguen contagiarnos el optimismo del que están hechos estos compases.

Asier Vallejo Ugarte

TOMÁSEK:

Concierto para piano y orquesta nº 1 en do mayor op. 18.

Concierto para piano y orquesta nº 2 en mi bemol mayor. JAN SIMON, piano. ORQUESTA SINFÓNICA DE RADIO PRAGA. Director: VLADIMIR VÁLEK.

SUPRAPHON SU 3819 2 (Diverdi).

2006. 53'. DDD. **PN**



Este checo no era cosa baladí. Con dieciséis años llegó a Praga desde su Skutec natal para completar su formación iniciada en Jihlava con mira a las leyes, pero en la capital rehizo virar de intención el conde Buquoy. Aparte de su relación con señaladísimos músicos e intelectuales, encuadra su actividad plasmando ciento catorce obras numeradas y otro buen número de ellas que no lo están. Por sus contemporáneos fueron distinguidas particularmente sus obras para piano, y a juzgar por lo que se puede escuchar en la primera mundial que constituye la grabación de estos dos conciertos, no sin razón. La obras se cimantan indudablemente en el clasicismo y a él pertenecen, aunque se trate de obras grandes. Nos lo parecen en el sentido de los enunciados y los desarrollos amplios de esos primeros movimientos, la enjundia y el carácter de los lentos y la manera de conjugar los temas, desarrollarlos y alternar el papel protagonista de solista y orquesta, de modo que ambas partes son importantes y ninguna más que la otra. Así pues, equilibrio, coparticipación y buen nivel de una y otra parte. La grabación es exacta y nos transmite un repertorio coetáneo de Beethoven que habría sido puntero de la época si no hubiera surgido el transgresor genial.

Las dos obras datan del período 1803-1805, y mientras sabemos que el *Concierto nº 1* fue interpretado en el Palacio Buquoy de Praga, no parece que el *Concierto nº 2* lo fuese en vida del compositor, pasando a ser custodiada la partitura, con discusión sobre si estaba incompleta, en el Museo Checo de la Música en Praga.

José Antonio García y García

TORELLI:

Conciertos para trompeta.

THOMAS HAMMES Y PETER LEINER, trompetas. SOLISTAS DE CÁMARA EUROPEOS. Director: NICOL MATT. 2CD BRILLIANT 92401 (Cat Music). 2004. 99'. DDD. **PN**



Violinista reconocido en su tiempo, el veronés Giuseppe Torelli, frecuentó distintas escuelas de música italianas o Accademie, por lo que oportunamente conoció el estilo boloñés de tocar la trompeta, iniciado por el "maestro de cappella" Cazzati, y ese modo lleno de colorido que se despliega potente y claro que condicionaba la trompeta exenta de válvulas. En las obras concertantes de Torelli para el instrumento se gana en versatilidad y elasticidad en el juego del solista.

Concierto, sinfonía o sonata; sea cual sea la denominación, por lo general manda el solista y las cuerdas siguen los motivos que él expone, siendo este quien en ocasiones exhibe una manera más declamatoria, pero siempre brillante y animada, hechos por los que las obras que se registran en estos dos discos contribuyeron muy favorablemente al desarrollo ulterior de la forma concertante.

Esplendorosamente las expone Hammes con la contribución de Leiner, y la de estos denominados Solistas de Cámara, que hacen una labor sin fisuras, con excelentes tomas de sonido, aunque no se nos dé el nombre del responsable.

José Antonio García y García

TORRES:

Esfera de Neptuno. Venza feliz la flecha. Sobre las ondas azules. Pájaros que al ver el alba. Quién podrá. FACCO: Sinfonía en do mayor. Sinfonía en mi menor. GABINETE ARMÓNICO. ARSIS 4195 (Diverdi). s. f. 63'. DDD.

PN



Cinco cantatas profanas de José de Torres (c. 1665-1738) extraídas del Manuscrito 1.14 de la colección Mackworth ocupan este disco, como muestra significativa de la impetuosa llegada de las influencias italianas a la música española a principios del siglo XVIII. Género típicamente transalpino, Torres lo cultivó desde edad temprana; de él

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

fácil, rápido, cómodo, seguro...

se conocen hoy 25 cantatas sacras y 17 profanas. De estas últimas, once han sobrevivido gracias al llamado Manuscrito Mackworth 1.14, una recopilación de cantatas españolas que formaba parte de la biblioteca musical de la familia Mackworth y que hoy custodia el Departamento de Música de la Universidad de Gales, en Cardiff.

El manuscrito reúne 18 obras, pues junto a las once cantatas de Torres se incluyen piezas de Durón, Rabassa, Literes, Contreras y Zanduey más dos anónimas, una incluida bajo las siglas D.F.D.R.C., que aún no han sido descifradas, y otra atribuida a un tal Dn. Federico, que bien podría ser Haendel. De las cinco cantatas escogidas para este disco se incluye *Quién podrá*, la más extensa y singular del manuscrito, pues está escrita con acompañamiento de violón obligado y arpa, y además se presenta en una tonalidad con un sostenido en la armadura (mi menor) en lugar de los bemoles mucho más característicos de la colección y, en general, de la música española del siglo XVII.

María Luz Álvarez hace una interpretación extraordinaria, por refinamiento, color, expresividad, claridad de la pronunciación y superación absoluta de las dificultades (no excesivas) de las partituras. Gabinete Armonico (José Manuel Hernández, chelo; Jesús Sánchez, guitarra y archilaúd; Manuel Vilas, arpa y Carlos García-Bernalt, clave) acompaña con demasiada prudencia (falta el punto final de arrebató, de vigor, sin el que esta música puede ser muy aburrida) y completa con dos piezas instrumentales de Giacomo Facco. Arsis continúa con su cícatera política informativa (¿se imaginan un libro sin pie de imprenta? Pues eso).

Pablo J. Vayón

VERDI:

Otello. GRÉ BROUWENSTIJN (Desdemona), RAMÓN VINAY (Otello), OTAKAR KRAUS (Yago). CORO Y ORQUESTA DEL COVENT GARDEN. Director: RAFAEL KUBELIK. 2 CD ROYAL OPERA HOUSE. Heritage Series ROHS001 (Diverdi). 1955. 140'. ADD. **PN**



Rafael Kubelik ha sido uno de los directores más importantes de su época, aunque su fama no ha tenido el impacto que merecía. Es legendaria su versión

de *Rigoletto* y en esta representación de *Otello* en el Covent Garden muestra su dominio del mundo verdiano en una de sus obras más difíciles. El gran director sabe imprimir intensidad, mantiene un ritmo adecuado, trepidante en ocasiones, de un lirismo emotivo en otras, contrastando los distintos sentimientos que van apareciendo. Su versión consigue pasar de la intriga a la sutileza, de la angustia al carácter siniestro con una variada gama de matices, consiguiendo de la Orquesta y el Coro un sonido bello, expresivo y denso.

El reparto está encabezado por Ramón Vinay, uno de los grandes Otellos de su época, a partir de una voz de tinte baritonal, oscura, que destaca por su concepción del personaje y por la forma como define cada situación, remarcando el drama sin exagerar y elevando el valor de cada palabra. A pesar de ciertas dificultades en la zona alta y en la de pasaje, Gré Brouwenstijn es más conocida por sus actuaciones wagnerianas, pero también es una interesante soprano verdiana, que sabe reflejar la inocencia inicial y el miedo posterior de Desdemona, con un estilo interesante. Completa el trío protagonista Otakar Kraus, que sustituye al inicialmente previsto Tito Gobbi, que es un buen profesional, pero le falta un dominio del estilo y remarcar el aspecto demoníaco.

Albert Vilardell

WAGNER:

Preludio y muerte de amor de "Tristán e Isolda". STRAUSS: Muerte y transfiguración. Cuatro últimas canciones.

CHRISTINE BREWER, soprano. ORQUESTA SINFÓNICA DE ATLANTA. Director: DONALD RUNNICES. TELARC CD 80661 (Indigo). 2006. 63'. DDD. **PN**



Dos habituales de este repertorio, que une a Ricardito con Ricardito, se prestan a recorrerlo con entera solvencia. Brewer es una soprano dramática de voz carnosa y ricos registros, que maneja con limpidez y utiliza en función de una clarísima dicción alemana, sutil de matices y densa de intención. Destaca en las dos últimas de las cuatro canciones straussianas.

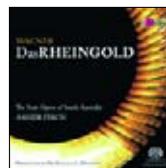
Runnices obtiene de su orquesta unas sonoridades ricas, pimpantes, hechas de planos claros y timbres diferenciados,

especialmente lucidos en las partituras de Strauss, que algo sabía de tramas orquestales. La narración del poema sinfónico, una suerte de cantata sin palabras, es de una elocuencia totalmente convincente. Se advierte, además, que ambos artistas han trabajado juntos en la misma lectura del programa, de modo que la voz se acopla a la perfección con las exigencias del conjunto.

Blas Matamoro

WAGNER:

El oro del Rin. JOHN BÖCHELER (Wotan), Elisabeth Campbell (Fricka), LIANE KEEGAN (Erda), JOHN WAGNER, (Alberico), DAVID HIBBARD (Fafner), CHRISTOPHER DOIG (Loge). ORQUESTA SINFÓNICA DE ADELAIDA. Director: ASHER FISCH. 2 CD MELBA MR 301089-90 (LR Music). 2004. 149'. DDD. **PN**



Siguiendo la serie de la *Tetralogía wagneriana* que llevó a cabo la institución australiana, toca ahora al prólogo. Conviene destacar a dos directores: el de orquesta y el de grabación. La orquesta suena rica de timbres, atenta a la escucha de las voces, equilibrada, con una anhelosa narratividad, propia de esta suerte de cómic a lo divino que es *El anillo del nibelungo*. También corresponde anotar en el haber de Fisch la limpieza filológica, la variedad de intenciones y el respeto estilístico al recitado de los cantantes. La toma de sonido es de una higiene y un equilibrio de planos que permite seguir la acción con todos sus detalles, incluidos los ruidos de escena y los desplaza-

Red Fish Blue Fish

ZUMBIDOS Y REQUIEBROS



XENAKIS: Obras para percusión: Persephassa, Psappha, Pléiades, Komboi, Oophaa, Kassandra, Okho, Rebonds, Dmaathen. RED FISH BLUE FISH. STEVEN SCHICK, GREG STUART, percusión; JACQUELINE LECLAIR, oboe; JOHN MARK HARRIS, clave. 3 CD MODE 170/173 (Diverdi). 2006. 176'. DDD. **PN**



La percusión ha tragado la melodía, las formas musicales se deshacen en copos, bucean, se diluyen en nubes caóticas, remolcando cosas inauditas que capta Xenakis, cosas demasiado rápidas para mis oídos, demasiado lejanas para mis sentidos, cosas en algún límite, del sonido, o del gusto, o del gusto por el sonido; es una cualidad animal, son las cualidades animales de *Pléiades IV*, de *Okbo*, zumbidos de murciélagos, aleteos de paniques, requiebros de escualos, lentitudes de aguamalas, cualidades nacidas de un ritmo y de un acto, no de un pensamiento lógico (acaso Xenakis no estaría del todo de acuerdo, pero ¿qué importan las hazañas técnicas, los sentidos escondidos por esas palabras bárbaras, perdón, griegas? quiero vivir esas obras como un viaje), no de un pensamiento lógico que escapa al oyente, o al escribano ese (a pesar de haber suda-

do lo suyo sobre la preparación de la partitura de *Persephassa*); son las cualidades animales y vegetales de *Rebonds*, minerales de *Pléiades II*, con estallidos de imágenes, zigzags de palabras (*Kassandra*: ¿qué diferencia entre ser oído y ser entendido!)... y los movimientos pesados de los conjuntos de percusiones mezcladas nos ciñen, nos hielan en su masa, impidiendo esa súplica tonal ese movimiento de despegue (o, como en los aeropuertos griegos: *anabasis*) de la percusión hacia el oboe, ese intento por cantar, (*Dmaathen*), o al contrario precipitando esa disgregación, ese deshielo del clave (*Komboi*, *Oophaa*), y cuando se acaba, cuando retumban las espaldas del clave, su eco en el terrible silencio, ¿quién no ha sentido, una vez, ese deseo por vagar por esos parajes inmensos, por sobrevolar aquel gran lago inmóvil?

Pedro Elías Mamou

mientos de los personajes.

Esta obra no demanda voces de especial calidad, sólo audibles a través de una densa orquestación, ni apenas canto exployado. En general, el elenco es decoroso y cumplido. Un Loge de mejores medios y un Wotan más seguro en la nota heroica no habrían sobrado. Erda borda su única intervención y, como materiales sonoros, destacan Alberico, Fricka y Fafner.

Blas Matamoro

WAGNER:

La walkyria. ROBERT GAMBILL, (Sigmundo), ATTILA JUN (Hunding), JAN-HENDRIK ROOTERING (Wotan), ANGELA DENOKE (Siglinda), RENATE BEHLE (Brunilda), TICHINA VAUGHN (Fricka). ORQUESTA ESTATAL DE STUTTGART. Director: LOTHAR ZAGROSEK. 3 CD NAXOS 8.660172-74 (Ferysa). 2002-2003. 224'. DDD. **PE**



Capta esta grabación la jornada pertinente de la *Tetralogía* wagneriana ofrecida por la Ópera Estatal de Stuttgart y que tiene ya su versión en DVD.

Añadir una enésima *Walkyria* al catálogo discográfico, es un riesgo y esta versión lo prueba.

Cabe rescatar de ella la tarea de Zagrosek, que dispone de una orquesta correcta aunque no de los calibres que tienen sus parientas germánicas. El director conoce la partitura, la explora con equilibrio, cuida los contrastes y obtiene una sonoridad de elegante riqueza.

El cuadro de cantantes no pasa de módico. A veces, por testitura inadecuada (Gambill, demasiado lírico); otras, por dificultades de extensión (Behle y Rootering); Denoke cala por costumbre, seguramente por defectos de emisión. Bueno, otra vez será.

Blas Matamoro

ZENDER:

Cabaret Voltaire. Mnemosyne. SALOME KAMMER, VOZ. KLANGFORUM WIEN. Director: HANS ZENDER. KAIROS 0012522KAI (Diverdi). 2005. 54'. DDD. **PN**

Para poner música a poemas de Hugo Ball y Friedrich Hölderlin, el compositor alemán Hans Zender recurre a una formación instrumental dominada por las cuerdas. Con un grupo cameris-



tico ampliado a flauta, oboe y clarinete, que se agregan a la voz femenina solista, Zender forja en estas dos composiciones del año 2000, un tejido sonoro al que, sin embargo, le falta precisamente el punto de brillantez que, sin duda, presidía todo el trabajo sobre el original schubertiano en la obra *Winterreise*. El planteamiento instrumental de Zender, tanto en *Cabaret Voltaire*, como en *Mnemosyne*, es de un puntillismo exacerbado, obsesionado el músico en que sólo una paleta instrumental profundamente cambiante, de grandes tensiones y giros inesperados, podía sostener el extraordinario peso dramático que hay en los versos de Hölderlin en la pieza *Mnemosyne*. La sensación aquí no es tanto de desaprovechamiento del material como de no saber Zender ir más allá de lo estrictamente indicado en el papel (el pautado y el que sirviera al poeta para escribir sus versos). La música parece hallarse en todo momento encorsetada, no vuela libre, pues el compositor la domestica para que el texto sea decla-

mado en las proporciones justas y ningún gesto, ninguna señal indican algo que pueda escapar a ese control absoluto. Es una música, esta y la de *Cabaret Voltaire*, encerrada en un juego de formas que interesan al estudioso (el texto, excelente, del libreto, a cargo de John Hamilton, así lo atestiguan), hasta el punto de que podríamos hablar aquí de música sobre la música.

Zender no transmite lo que de irracionalidad hay en el texto de Ball, con su divertido e irónico juego de palabras inventadas, versos "sin palabras" (ombula take bitdli solvunkola tabla tokta...), quedando una obra que es un modelo de escritura de lied, pero insuficiente para trascender más allá del original. A veces, *Cabaret Voltaire* parece transitar por terrenos caros a un Kurtág (quizás no sea casualidad que la cantante, Salome Kammer, sea una experta en la obra del húngaro), por la fragmentación del discurso y el tono oscuro del recitado, pero en conjunto se tiene la impresión de que Zender no ha acertado al poner vallas a un poemario de por sí delirante.

Francisco Ramos

RECITALES

Claudio Arrau

VENERABLE

CLAUDIO ARRAU.

Pianista.

Las últimas grabaciones.

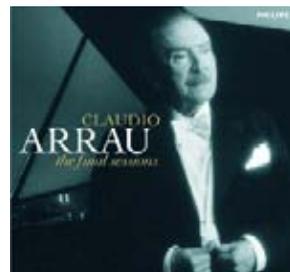
Obras de Bach, Beethoven, Schubert y Debussy.

7 CD PHILIPS (Universal). 1988-91. 397'. DDD. **PE**

Quien esto firma comentó en su día desde estas líneas la primera aparición de estos discos por separado. Es indudable que su reparación en formato más "pequeño" es de agradecer, también porque ofrece la oportunidad de hacerse con estas grabaciones a quienes no pudieron hacerlo entonces. El álbum documenta registros efectuados en los últimos tres años de vida del artista, entre 1988 y 1991, es decir, entre los 85 y 88 años, venerable y nada despreciable edad a la que la mayoría de los mortales, si llega, está para el braserito, la

mantita y no demasiados trotes. Arrau, no. El chileno había sufrido la pérdida de su esposa e hijo en la década anterior, había pasado por una depresión y por una rotura de muñeca, que a esas edades se recupera con franca dificultad. Y sin embargo, pese al indudable deterioro físico (recuerdo cuando en el recital que dio para SCHERZO tuvo que salir a escena apoyado en dos personas), seguía tocando el piano como los ángeles, fue capaz de recuperar el ánimo para hacerlo, y conservaba una memoria capaz de aguantar las demandas de recitales de más de una hora. Y sobre todo, mantenía una inteligencia musical de primer orden. La muerte nos privó por desgracia de algunas obras que estaban destinadas a figurar en este álbum: el resto de *Pour le piano* y *L'isle joyeuse* de

Debussy, *Valses nobles y sentimentales*, *Miroirs* y *Gaspard de la nuit* de Ravel, más Bach (las dos *Partitas* restantes, las *Suites inglesas*), *Conciertos* de Mozart, pero también Busoni, Scriabin e incluso ¡Stockhausen! En cualquier caso, lo que se nos ofrece es más que suficientemente atractivo. A Bach no había vuelto desde los años 40, pero aquí encontramos una elegancia, una sobriedad y una claridad de exposición extraordinarias. Las tienen también las *Sonatas* de Beethoven, quizá sin el impulso y poderío de anteriores décadas, pero con una fuerza interior indudable. Magistral el doble disco schubertiano, de inefable nostalgia e intensidad dramática tanto en la *Sonata D. 894* como en los *Impromptus D. 935* y en las tres *Piezas D. 946*. Y absolutamente sensacional el disco que



cierra la colección, un Debussy tan sugerente como refinado, de un refinamiento tímbrico formidable. En fin, siete discos que no por proceder de los últimos tiempos de un artista muy anciano son menos interesantes; antes al contrario, constituyen un testimonio impagable de su magisterio. Y a precio moderado, más aún. No se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

PAUL BADURA-SKODA.

Pianista.

Una biografía musical.

Homenaje a sus 75 años. *Obras de Bach, Beethoven, Chopin, Gruenberg, Mittman e. a.*

8 CD GENUIN GEN 03016 (Gaudisc). 1940-2002. 558'. ADD/DDD. **PN**



Ese artista singular que es Paul Badura-Skoda (Viena, 1927) cumplió 75 años el pasado año 2002, y ahora nos ofrece, a través del sello Genuin, con una peculiar (no podía ser de otra manera) edición conmemorativa de registros que cubren toda su trayectoria, registros seleccionados por el artista de su propia colección privada (o lo que es lo mismo, no editados anteriormente), y que (tampoco podía ser de otra manera, en persona con tantísimo humor como el austriaco) incluyen cosas tan curiosas como algunas grabaciones de juventud en las que toca ¡el acordeón!, o la no menos singular ocasión de escuchar su versión, batuta en mano, de la *Segunda Sinfonía* de Beethoven. El siempre inquieto Badura-Skoda demuestra en buena parte de las grabaciones tempranas por qué despertó el interés de Karajan o el mismo Furtwängler. En su juventud se aprecia un despliegue técnico espléndido, con un "nervio" muy especial en sus interpretaciones (primer tiempo de la *Waldstein*). Pero también se explica bien su éxito en los 60, porque en el recital de Praga (volumen 2) ofrece un Bach espléndido y un Mozart delicioso, con la ventaja añadida de que entonces su mecanismo era más ágil (escúchese la endemoniada velocidad del *Op. 25, n.º 2* de Chopin) que en los años más recientes. En todo caso, espléndido recital, lleno de sensibilidad y del mejor arte, que además demuestra afinidad con autores como Chopin, por el que dice sentir auténtica pasión pero que no es un compositor al que su nombre suele asociarse. Menos interesante el tercero, dado que su discografía recoge mejores grabaciones en instrumentos de época. Muy disfrutable el cuarto, con un espléndido Schubert para dúo de pianistas junto a Jörg Demus, y una impetuosa *Appassionata* (aunque para entonces la agilidad ya no era la de los 60) admirablemente captada por el grabador-ordenador del propio piano, un excelente Bösendörfer. El quinto tiene la curiosidad de escucharle una correcta versión en su faceta de director, y el sexto nos permi-

te apreciar terrenos infrecuentes (Berg, Martin) y otros que en mi humilde opinión no son lo mejor de su arte (Liszt), además de enterarnos de que gracias a Leonhardt se percató de la posibilidad de llevar al teclado *El arte de la fuga*. El séptimo volumen nos ofrece el concierto vienés de su 75 aniversario, con Schubert, Brahms y Ravel, especialmente atractivo por la buena interpretación schubertiana y por la oportunidad de escuchar su magnífico Bösendörfer. La entrevista del último disco está grabada en alemán pero los textos en inglés se encuentran repartidos en los folletos de los discos. Edición de interés para pianófilos y seguidores de este artista singular, todo un personaje. Yo he pasado algunos buenos ratos escuchándola.

Rafael Ortega Basagoiti

JOSHUA BELL. Violinista.

Voice of the Violin. *Obras de*

Rachmaninov, Schubert, Massenet, Fauré, Dvorák, Mozart, Chaikovski, Donizetti, Orff, Mendelssohn, Debussy, Ponce, Falla, Bizet y Strauss.

ANNA NETREBKO, soprano (Strauss).

ORCHESTRA OF ST. LUKE'S. Director: MARK STERN.

SONY 82876872762 (Sony-BMG). 2006. 54'. DDD. **PN**



Joshua Bell es uno de los más relevantes violinistas de la actualidad. Y lo es prácticamente desde el principio de su actividad discográfica. El que suscribe tuvo la primera noticia de él hará unos quince años, cuando escuché su magnífica versión de los conciertos de Prokofiev con Dutoit al frente de la Sinfónica de Montréal, y desde entonces ha protagonizado grabaciones "clásicas" y otras cercanas al *cross-over*, como los dos compactos con música de Bernstein y Gershwin y uno, *Romance of the Violin*, muy parecido al que presentamos hoy. De todos ellos, sin dudarle, el menos interesante es precisamente este que ahora nos ocupa, con transcripciones de obras destinadas a la voz. Es el menos interesante globalmente a pesar de encontrarnos con algún momento que merece atención, como el primer corte —el *Vocalise* de Rachmaninov en estupenda versión— y el último —una interpretación exquisita del bellísimo *Morgen!* de Strauss con el concurso de una voz maravillosa como es la de Anna Netrebko.

R. y G. Capuçon

INVENCIONES



RENAUD Y GAUTIER CAPUÇON.

Violinista y violonchelista.

Bach: Dúos para violín y violonchelo. **Eisler:** Dúo para violín y violonchelo. **Beffa:**

Masques I y II. **Bartók:**

Melodías populares húngaras.

Klein: Dúo para violín y violonchelo. **Martín:** Dúo

para violín y violonchelo n.º 2.

Kreisler: Marcha miniatura

vienes.

VIRGIN 0946 332626 2 1 (EMI). 2005. 73'. DDD. **PN**



Son dos de los músicos jóvenes de moda, pero además lo son con todo merecimiento, pues el uno, Renaud al violín, y el otro, Gautier, al violonchelo, son dos portentos, dos músicos de los pies a la cabeza, que no sólo dominan sus instrumentos gracias a una técnica prodigiosa, sino que además están dotados de un sonido particularmente cálido y flexible, y de una inteligencia que les hace adaptarse sin problemas, con una facilidad insultante, a los estilos y épocas más variados, del barroco hasta hoy. Una prueba de todo ello lo tenemos en este extraordinario disco, que, bajo el título *Invenciones*, recoge perfiles tan diferentes como la abstracción de los *20 Dúos* de Bach (transcritos para violín y

violonchelo por Frederick Neumann), el folclorismo de Bartók, el serialismo neoclasicista de Eisler, la intensidad expresiva y el virtuosismo instrumental de Klein y Martín, o la elegancia saloniística de Kreisler, en cuya obra interviene también otro miembro del clan, la pianista Aude Capuçon. Repertorio al que se unen dos piezas de Karol Beffa (1973), *Masques I* y *Masques II*, escritas para estos intérpretes.

Estamos, pues, ante un disco con un programa harto atractivo y original, con obras tan infrecuentes como hermosas, servido además por dos músicos que se vuelcan en lo que hacen y logran que amemos aún más la música. Sí, palabras entusiastas, pero es que el trabajo vale la pena. La toma de sonido, además, permite apreciar a la perfección la calidad de ambos Capuçon. Un disco de diez.

Juan Carlos Moreno

En medio, hay de todo, y entre ese todo algún desacierto como la versión de la más célebre de las arias de *Los pescadores de perlas* de Bizet con cambios de octava en el violín que desnaturalizan —y vulgarizan— la encantadora melodía original. Claro que el violín no "baja" más, pero ahí está el trabajo del transcriptor. No se puede corromper algo tan hermoso. Encontramos en algún momento un cierto edulcoramiento en los arreglos que Bell, con buen criterio, no busca profundizar en ellos sino subrayar la belleza de las melodías originales, aunque a veces resulta demasiado forzado tocar según qué en vez de cantarlos, por muy bueno que sea el violinista; que lo es.

Josep Pascual

VIKTORIA MULLOVA.

Violinista.

Stravinski: Suite italiana.

Schubert: Fantasía para violín y piano D. 934. **Ravel:** Sonata para violín y piano. **C.**

Schumann: Romanza para violín y piano op. 22, n.º 1. **KATIA**

LABÈQUE, piano.

ONYX 4015 (Harmonia Mundi). 2005.

59'. DDD. **PN**



¿Heterodoxia? Algo de eso hay en la línea de Viktoria Mullova, en especial en Stravinski, mas también en Schubert. Menos en Ravel, que parece que requiriera modernidades en abundancia en su *Sonata*. Atención a ese acompañamiento tan "la trucha"

del Finale de la *Fantasia* schubertiana; esto es, la parte de Katia Labèque. En cualquier caso, Dushkin introdujo mucha heterodoxia en sus transcripciones con Stravinski. El resultado, en Viktoria Mullova y en Katia Labèque, es de un clasicismo a veces vigoroso, otras tardobarroco. Sólo la breve pieza de Clara Schumann es romántica, y nuestras dos musicazas la tocan sin exagerar ese extremo.

Mullova sigue siendo la grandísima violinista que ya sabemos, con su afición especial por algunos clásicos del siglo XX. En cuanto a Katia Labèque, resulta que puede funcionar muy bien sin Marielle, su hermana que al parecer se ha vuelto algo cinematográfica. Debe de ser saludable separarse de la pareja de vez en cuando, por muy bien que funcionen las cosas. Más saludable aún si son hermanas. Y todavía más si Katia produce un disco como éste, y lo interpreta con Viktoria. ¿Heterodoxia? Probablemente.

Santiago Martín Bermúdez



Elina Garanca

COSMOPOLITISMO LETÓN

ELINA GARANCA. Mezzo. **Aria Cantilena.** Páginas de *Las hijas del Zebedeo*, *Werther*, *Les contes d'Hoffmann*, *La Cenerentola*, *Bachianas brasileiras n.º 5*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, *L'italiana in Algeri*, *El cant dels ocells*, *Der Rosenkavalier*.

CORO DE LA ÓPERA DE DRESDE.

STAATSKAPPELLE DRESDEN. DIRECTOR:

FABIO LUISI.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 477

6231 (Universal). 2006. DDD. **U** PN

Tras sus recitales de ópera italiana y francesa y otro de arias mozartianas, una Rosina rossiniana al completo, además de varios personajes plasmados en vídeo (Adalgisa, Charlotte, Annio) la mezzo letona Elina Garanca se lanza ahora a un recorrido vocal multicolor, bajo el sugerente y puede que algo ambiguo título de *Aria Cantilena*. Oportunidad para pasar de las carceleras de *Las hijas del Zebedeo* (con un castellano que podrían envidiar muchas colegas patrias) al n.º 5 de la

Bachianas brasileiras (rematado en un pianissimo espectacular), con un algo pudoroso *Ab, que j'aime les militaires* de la Gérolstein offenbachiana y un sorprendente y melancólico *Cant dels ocells* donde encuentra un fervoroso acompañante en el chelista Peter Burns. Se pone sería recordándonos su meritoria Charlotte, a la que devuelve la juventud y cierta sensualidad reprimida que no le queda mal a la resignada heroína massenetiana, atacando de paso una recuperada aria de Nicklausse de *Los cuentos de Hoffmann* tal como aparece en la edición de Michael Kaye. En Rossini acierta tanto en Angelina del rondó final como en la Isabella del juguetón *Per lui che adoro*, aunque aquí se le puede echar en falta un tantín de picardía. Siempre con base en una voz rica y suntuosa, sin problemas de cuadratura y registro, certera en los diferentes estilos y con lecturas dentro de la más estricta regularidad. En el



remate, como un inesperado Octavian straussiano (papel que ya ha cantado en los inicios de su carrera) consigue dos colaboraciones de lujo, la de Adrienne Pieczonka como Marschallin y la de Diana Damrau en Sophie. No extraña entonces la calidad que se consigue con el terceto y el dúo con los que se clausura *El caballero de la rosa*. Luisi distribuye y ensambla bien los dos notables elementos a su cargo: la calidad de la solista y la extraordinaria Staatskapelle Dresden.

Fernando Fraga

Daniel Shafran

COMO NINGUNO



DANIEL SHAFRAN.

Violonchelista.

Obras de J. S. Bach, Franck, Chaikovski, Schumann, Chopin, Haydn, J. C. Bach, Breval, Haendel, Popper, Prokofiev, Shostakovich, Granados, Albéniz, Falla, Shchedrin, Rakov, Vlasov, Rachmaninov, Schnittke, Debussy, Ravel, Saint-Saëns, Avvazian, Kabalevski y Davidov. Varias orquestas. Directores: GENNADI ROZHDESTVENSKI, YURI TEMIRKANOV, DIMITRI KABALEVSKI, EVGENI MRAVINSKI, KIRILL KONDRASHIN. ANTON GINZBURG, NINA MUSINYAN, YAKOV FLIER, EMIL GILELS, piano. 7 CD BRILLIANT 93096 (Cat-Music). 1946-1983. 435'. ADD. **U** PE

Debemos reconocer que pocos artistas, ninguno al violonchelo, nos han emocionado tanto como Daniel Shafran (1923-1997) en la *Sonata en sol menor* de Sergei Rachmaninov; el arco del músico llega al corazón al resolver un

Andante verdaderamente conmovedor, donde cada nota es un llanto de dolor y cada silencio una caricia de consuelo. La asistencia de Yakov Flier aporta el punto preciso de intensidad para elevar la versión a niveles tal vez inalcanzables, pero hay en los siete discos que recoge Brilliant en esta nueva entrega de la serie *Archivos Históricos de Rusia* sitio para otras cimas igualmente fascinantes. Valgan los ejemplos de la *Sonata en re menor* de Shostakovich con el propio compositor sentido al piano, el *Concierto en la menor* de Karl Dadidov con Evgeni Mravinski en el podio, las *Variaciones Rococó* de Chaikovski con Kirill Kondrashin o, en fin, la *Sinfonía-Concierto en mi menor* de Prokofiev con Gennadi Rozhdestvenski, pues en todos ellos el chelista canta, regula, colorea, matiza, siente y, ante todo, expresa con sensibilidad desde el máximo rigor



idiomático. Las obras de Bach y de Haydn se ven hoy de otra manera, desde luego, pero anteponeamos la musicalidad del artista al singular vibrato, seguramente excesivo, que nubla un tanto sus lecturas de las *Suites* del primero y del *Concierto en re mayor* del segundo. Sin embargo, entra en el territorio español (adaptaciones de obras de Albéniz, Falla y Granados) con una gracia y un salero irresistibles, aunque tal vez las lecturas ahonden ligeramente en la imagen tópica e injusta que se tiene de estas

músicas. Quedan perlas por aquí y por allá, como ese pequeño milagro que obra junto a Emil Gilels al recorrer las líneas de *El cisne* de Saint-Saëns, y en general el álbum (con grabaciones realizadas desde mediados de los cuarenta hasta principios de los ochenta, no siempre, en verdad, con la calidad de sonido que sería deseable) nos parece ideal para reivindicar la figura de Daniel Shafran, hoy algo desplazado y oculto bajo la sombra de otros grandes del instrumento a los que en nada desmerece. Muy al contrario, el artista, para quien el arco parece ser la prolongación de su alma, descansa en el olimpo de los elegidos. Y volvemos al principio: este violonchelista nos emociona como ninguno ha sido capaz de hacerlo, ni siquiera a través del disco. De ahí que lo admiremos tanto.

Asier Vallejo Ugarte

JOHN TRELEAVEN. Tenor.
Un retrato de Wagner.
Fragmentos de Lohengrin, Rienzi, Tannhäuser, Los maestros cantores de Nüremberg y Parsifal. ORQUESTA DE LA RADIO ESLOVACA. Director: IVAN ANGUÉLOV.
OEHMS OC 576 (Galileo MC). 2006. 68'. DDD. **PM**



El maduro tenor inglés, en rodaje desde los años setenta del pasado siglo, es uno de los cantantes wagnerianos más notorios de estos tiempos. En plena veteranía, con dignos

aunque no plenos recursos, puede aceptar el elogio de la corrección y dejar documentado su buen y aplicado hacer. Su voz es suficiente, en especial para los roles más líricos de Wagner (Lohengrin, Tannhäuser, Walter). Su timbre, agradable e impersonal. Su vibrato, algo excesivo, especialmente en el agudo.

Treleven dice con cuidado, matiza con atención y cumple con dignidad. A su lado, Anguélov, experto acompañante, equilibrio la sonoridad y presta atención al relato, en particular cuando Lohengrin y Tannhäuser relatan lo suyo, como siempre en Wagner.

Blas Matamoro

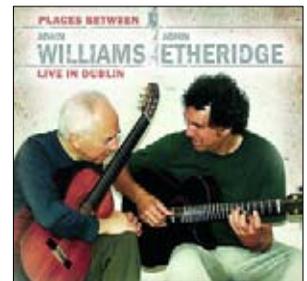
John Williams y John Etheridge INCLASIFICABLE

JOHN WILLIAMS Y JOHN ETHERIDGE.
Guitarristas
Live in Dublin. *Obras de Williams, Etheridge, Beey, Holiday, Barrios, Canonigos, Martins, Verdery, Kante y Rossy.*
SONY 88697009072 (Sony-BMG). 2006. 72'. DDD. **PN**

Grabación en directo del concierto celebrado el 8 de julio de 2006 en Dublín que reunió a dos grandísimos guitarristas: John Williams y John Etheridge. Para los lectores de esta revista, el primero no necesita presentación, y del segundo

diremos que es uno de los más importantes guitarristas de jazz actuales desde hace ya mucho tiempo. El programa empezó con una obra de Williams basada claramente en Bach y que permite a ambos guitarristas mostrar sus capacidades como intérpretes y como improvisadores. La música de Bach vuelve a evocarse más adelante, en otra composición de Williams, *Slow Dub*, pero no se trata de un recital de jazz basado en los "clásicos" sino un concierto heterogéneo en el que también hay lugar para los standards del jazz, para la *world-*

music y para alguna perla del gran repertorio guitarrístico, como es *La última canción*, del genial Agustín Barrios, uno de los dos solos de John Williams. También toca solo Etheridge una versión espléndida de *God Bless the Child*, pieza asociada para siempre a la voz indescriptible de Billie Holiday. Todo es una absoluta maravilla, los solos y los dúos, el clásico y el jazz, los encuentros entre ambos mundos, las músicas que nos llegan de Camerún, de Venezuela, de Cabo Verde, de Mali, de Senegal... Un recital que trasciende etiquetas y que se explica por



sí mismo, a partir de un repertorio bellísimo interpretado con exquisitez por dos músicos en auténtico estado de gracia. No se lo pierdan.

Josep Pascual

VARIOS

EL AMANTE DESCONOCIDO.
Canciones de Solage y Machaut.
GOTHIC VOICES.
AVIE 2089 (Gaudisc). 2006. 71'. DDD.
PN



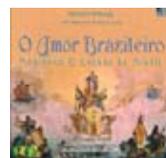
El poeta y compositor francés Philippe de Vitry tituló *Ars Nova* a un tratado sobre el nuevo hacer musical escrito hacia 1322. La afortunada expresión acabó designando el estilo musical, en oposición desde entonces al *ars antiqua*, que prevaleció en Francia durante la mayor parte del siglo XIV. Es considerado hoy como principal compositor francés en este nuevo estilo a Guillaume de Machaut. Esta grabación presenta siete de sus menos conocidas canciones profanas —virelais, rondeaux y ballades—, género en el que se mostró más progresista, utilizando con mayor claridad las innovaciones técnicas que el citado nuevo estilo proponía (divisiones binarias del ritmo, sonoridades más suaves

de terceras y sextas...). El resto de la grabación, doce canciones más, son toda la obra conocida, gracias al celeberrimo *Códice Chantilly*, del también francés Solage (aunque dos de ellas son, a fecha de hoy, atribuciones). Este autor es un magno exponente de ese otro estilo musical, subestilo dicen algunos, llamado *ars subtilior* que floreció hacia finales de siglo gracias a algunos autores que decidieron desarrollar las posibilidades técnicas, incrementando la complejidad rítmica y armónica, de ese generalizado ya modo compositivo que era el *ars nova*. El disco incluye su sorprendente *Fumeux fume*, recurrido ejemplo de esta nueva y experimental música a la que algunos han llamado "estilo de tendencia manierista" o "notación amanerada", con explícito descrédito en ocasiones. El quinteto vocal Gothic Voices, con la colaboración de dos bajos más para la ocasión, llevan a cabo una cuidada interpretación de las obras. Destacaríamos de ella la claridad rítmica que han conseguido en las obras de Solage —complejidad

que fácilmente puede degenerar en confusión armónica— y también en la suavidad y el gusto en el deje cadencial del fraseo, distinguiendo en esto último a la mezzosoprano Catherine King.

Jaime Rodríguez Pombo

AMOR BRAZILEIRO.
Modinhas et Lundus do Brasil.
Obras de Neukomm, Nunes Garcia, Caldas Barbosa, da Silva e. a. RICARDO KANJI, flautas; ROSANA LANZLOTTE, piano. SOLISTAS DE VOX BRASILIENSIS.
2 CD K617 K617175/2 (Harmonia Mundi). 2004. 136'. DDD. **PN**



En sus viajes desde Italia, España, Austria a Canadá, México, Perú o Argentina, los repertorios europeos, principalmente religiosos, conocieron transformaciones que K 617 ha grabado con la precisión y la pasión de un entomólogo.

Por su ritmo "endiablado", su espíritu bullanguero y esa juega

que se confunden con la alegría de vivir, los repertorios españoles revisitados por y para los americanos (aquí unos Marizápalos), contribuían a enmascarar la manzana de unos cien millones (últimos datos) de personas. En cambio, la calidad excepcional de esta nueva entrega se debe a su inmensa tristeza; quizá la morriña supuestamente asociada al carácter o la cultura portuguesa tenga alguna influencia.

No es que no encontremos en este volumen algún ejemplo de alegre estupidez, ilustrada y europea, pero la mayoría de las obras se escuchan a través de un velo de duelo; y, eso me maravilla, no sólo las obras de origen europeo impregnadas por síncopas autóctonas —se supone que lascivas— sino las músicas brasileñas reinterpretadas, como el *Lundum* en el que ha desaparecido toda traza del más mínimo movimiento coreográfico original. Este volumen es pues el reflejo de una pérdida radical, pérdida del *batuque* africano al convertirse en *lundum* que a su vez adopta el aire cortés de la modinha...

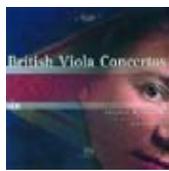
Neukomm, músico salzbur-

gués, viajó a Brasil y preso de su embrujo, compuso *El enamorado, O Amor Brasileiro...* obras admirables, pero más admirable todavía me parece su *Fantasia para flauta y piano* escrita quince años antes de zarpar: el Largo contiene, anticipa, toda la tristeza que le escondió su asombro por el descubrimiento de un continente.

Pedro Elías Mamou

BRITISH VIOLA CONCERTOS. Obras de Walton, Beamish y Britten.

TATIANA MASURENKO, viola.
ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA NDR.
Director: GARY WALKER.
COVIELLO COV30507 (Gaudisc). 2005.
60'. DDD. **PN**



Interesante disco este que recoge tres piezas importantes del repertorio británico para viola: los conciertos de William Walton y Sally Beamish y *Lachrimæ*, la pieza escrita por Benjamin Britten sobre una canción de John Dowland y que aquí se ofrece en la versión de 1976. El concierto de Walton es una muestra del talento de un autor todavía joven en 1926, tendente ya a esa luminosidad que le llevaría a vivir en el Mediterráneo y conocer de las virtualidades de la viola como vehículo expresivo perfecto para tamizar esa misma luz que estallará del todo doce años después en el *Concierto para violín*. La obra de Sally Beamish es de 1995 y se basa en el episodio evangélico de las negaciones de Pedro. El resultado es una pieza de fuerte carga dramática en la que destacan sus tres cadencias, digamos, dialogadas. La viola rusa Tatiana Masurenko, alumna de Kashkashian e Imai, resuelve muy bien las bastante hondas cuestiones expresivas que plantea Britten y Beamish y circula con ligereza y soltura por la pieza de Walton. Le acompaña el emergente Gary Walker, un buen maestro al mando de una orquesta que parece permanecer fiel a su buena fama.

Claire Vaquero Williams

CANCIONERO DE HIERONYMUS LAUWERYN.

CUARTETO EGIDIUS. EGIDIUS CONSORT.
SUSAN JONKERS, soprano; SEBASTIAN BROUWER, tenor.
2 CD ETCETERA KTC 1314 (Diverdi).
2006. 90'. DDD. **PN**



Hieronymus Lauweryn fue un influyente hombre de negocios que sirvió durante tres reinados a la Casa de Austria, en los Países Bajos. Fue también, al margen de su actividad profesional, un apasionado amante de las artes, de la música particularmente. Y fue esta pasión la que le empujó a recoger, probablemente entre los años 1493 y 1507, en un cancionero de uso privado numerosas *chansons* francesas de nuevo y viejo estilo, *liedekens* en lengua flamenca y algunas obras en latín de carácter sacro. Debido a que el manuscrito fue concebido para el uso personal, la ordenación de las obras es arbitraria y, lo que es peor, desconocemos la autoría de muchas de ellas. Esta grabación nos presenta, en dos discos, treinta y dos de ellas, una compilación suficientemente demostrativa de la variedad de contenidos del cancionero. El Egidius Quartet, y también la cálida voz de Susan Jonkers, llevan a cabo una notable interpretación de las piezas, adecuándose vocalmente al carácter que cada texto sugiere, ora lánguido y melancólico ora jocoso. Hay que destacar también el refuerzo instrumental que de ese carácter aporta el Edigius Consort (flautas, violas, percusión y laúd). Peter de Groot (*altus* del cuarteto vocal) nos habla, en unas interesantes notas del folleto, sobre los problemas que ha tenido que afrontar en su labor paleográfica sobre el original antes de decidirse por esta diplomática, como él la llama, versión discográfica de las obras.

Jaime Rodríguez Pombo

CANCIONES RUSAS.

Obras de Chaikovski, Rachmaninov, Glazunov, Taneiev, Gliere, Grechaninov.
EKATERINA SEMENCHUK, mezzo;
LARISSA GERGIEV, piano.
HARMONIA MUNDI Les Nouveaux Musiciens HMN 911881. 2004. 69'.
DDD. **PN**



Sorprendente. Una de esas, una de aquellas voces rusas bajas, de mezzo con colores densos y tesitura que bordea las profundidades de una contralto. Ekaterina Semenchuk nos plantea un recital con obras de grandes y menos grandes de la composición rusa y soviética de dos siglos, desde las indudablemente

bellas y a menudo algo antiguas romanzas de Rachmaninov, desde las vocalidades siempre sugerentes de Chaikovski, hasta los cantos menos conocidas para nosotros de Taneiev, Glazunov, Gliere y Grechaninov. Semenchuk y la espléndida acompañante Larissa Gergieva plantean, por lo que podemos ver, un recital equilibrado entre compositores muy conocidos y músicos más ocultos. El planteamiento y el resultado se salen de lo habitual, poco tienen que ver con un recital de Lieder o de romanzas de concierto al uso. Esa voz que a veces es clara, diáfana; que en determinados momentos se torna casi masculina, esa voz que viaja, que asciende y desciende, nos trae uno de los recitales más intensos de esta literatura musical que tiene toda una tradición, desde la gravedad dramática hasta la sensualidad de lo orientalista o lo "hispanico". Semenchuk ha sido, en teatro, tanto la brillante Carmen como la difícil y fugaz Paulina de Dama de picas; Marina en Boris y Olga en Onegin, entre otros muchos cometidos operísticos. Como las grandes voces, sabe regresar de los brillos teatrales a la intimidad del recital lírico, camerístico, rico en sugerencias. Este repertorio ruso y soviético nos permite descubrirla en toda su potencia, en toda su capacidad de interpretar y sugerir. Son 28 canciones que merecerían un detalle, un comentario cada una. Dejémoslo en una sola palabra: excelente.

Santiago Martín Bermúdez

EL CANTO DE LOS TEMPLARIOS.

Manuscrito del Santo Sepulcro de Jerusalén, siglo XII. ENSEMBLE ORGANUM. Director: MARCEL PÉRÈS.
AMBROISIE AM9997 (Diverdi) 2005.
74'. DDD. **PN**



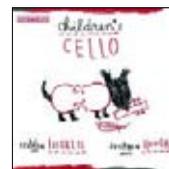
Su majestad Eisenstein creó unas imágenes terribles, entre llamas y seres arrojados a ellas, de esos monjes soldados, de la orden de los caballeros del Templo, luego Indiana Jones los presentó bajo un aspecto humano, y esta versión del Ensemble Organum de Marcel Pérès parece participar de ambas visiones: unas armaduras capaces de entonar una liturgia (antífona I, responsorium I y II, antífona II y III, kyrie, antífona IV y V) que bien evidentemente no tiene nada de amable; una música religiosa, solemne, austera que no quiere

seducir a nadie, unos cruzados que se olvidan, por un momento, el momento de la interpretación, de su deber de proselitismo (la espada era más convincente). La primera antífona, *Crucem tuam*, da el tono: es un paisaje sonoro *avant la lettre*, una representación de un ser suplicante y suplicado. Y como corresponde a esos órdenes tan puros que rezan la herejía, algo huele, a veces, a azufre, como la tercera antífona, *Media vita in morte sumus*; dados los poderes mágicos a ella atribuidos, su uso fue, si no prohibido, por lo menos controlado o limitado por las autoridades eclesiásticas. Esa música del siglo XII (y los intérpretes y la acústica de la Abadía de Fontevraud, y la grabación: todo es excepcional) aparece como unos grandes signos ocupando el espacio, unas estatuas que los siglos no han podido seducir o remodelar; conservan la precisión del gesto de los venerables artesanos que crearon sus siluetas orantes y autoritarias; el tiempo se retiró, fuera de ellas (o: ese tiempo recreado transforma el oyente en algún intruso anacrónico), de esas músicas o de esas estatuas, que conservan, ya descamadas y algo mutiladas, la dignidad de aquellas carcasas de nave, de madera o de piedra, que consiguieron atravesar el gran mar de la historia hasta nosotros.

Pedro Elías Mamou

CHILDREN'S CELLO.

Violonchelo para niños. Obras de Lebell, Nelson, Earnshaw, Stutchewsky, Carse, Purcell, Graves, Squire, Boccherini, Bryars, Trowell, Sibelius, Dyson, Bridge, Beach, Marie, Goltermann, Poulenc, Tuby, Fauré, Popper, Mendelssohn, Cassadó, Blake, Mustonen, Hough e Isserlis. STEVEN ISSERLIS, violonchelo; STEPHEN HOUGH, piano.
BIS CD 1562 (Diverdi). 2005. 81'. DDD.
PN



Con el propósito de ofrecer un ramillete de obras adecuadas a todos los estadios por los que pasan los jóvenes violonchelistas "antes de emerger —o no, según los casos— como minivirtuosos", el chelista Steven Isserlis y el pianista Stephen Hough han conformado este CD obteniendo una mezcla de clásicos célebres y piezas más o menos desconocidas que han captado su atención de acuerdo con el fin perseguido. Así, junto a los Boccherini, Sibelius, Poulenc, Fauré, Mendels-

Jordi Savall

IMAGINACIÓN, RIQUEZA, FANTASÍA

CHRISTOPHORUS COLUMBUS. PARAÍOS PERDIDOS.

HESPÈRION XXI. Director: JORDI SAVALL.

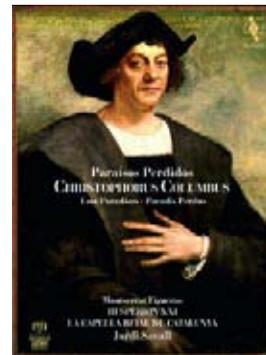
2 CD ALIA VOX AVSA 9850 A+B (Diverdi). 2006. 149'. DDD.   PN

Tras el éxito del doble disco en formato libro dedicado al *Quijote* (que obtuvo el máximo galardón en el Midem de Cannes de 2006), Savall repite la fórmula, dedicándola en esta ocasión a la figura de Cristóbal Colón, para lo que mezcla registros ya existentes con grabaciones nuevas. El programa se estructura en siete partes, en las que se alternan las músicas más diversas con textos recitados en seis lenguas: castellano

(a cuenta de Francisco Rojas, con una breve colaboración de Nuria Espert), catalán, latín, árabe, arameo y náhuatl (Manuel Forcano es el políglota). El repertorio musical es amplísimo y su sola descripción ocuparía todo el espacio de este comentario, pero como aproximación puede decirse que va de monodias del siglo XII a Binchois, de himnos sufíes a moaxajas, jarchas y nubes andalusíes, de villancicos castellanos de los cancioneros a Dufay, de Cornago a Enzina, de Isaac a lamentaciones hebreas, de anónimos sefardíes a Milán, del *Vexilla Regis* al *Huanacpachap cussicuimin*...

Con su equipo habitual reunido en torno a Hespèrion XXI

y la Capella Reial de Catalunya, Savall aprovecha la ocasión para su tradicional despliegue de riqueza tímbrica, imaginación improvisatoria, fantasía ornamental, sugerente belleza sonora e intensidad expresiva. Las ejecuciones tanto instrumentales como vocales resultan irreprochables, aun cuando los textos recitados no tengan el poder unitario ni la hermosura literaria del *Quijote*, por más que no se pueda negar el carácter evocativo de crónicas, edictos, comentarios y libros de viajes relacionados con el Almirante, los Reyes Católicos y la conquista americana. La edición incluye artículos del propio Jordi Savall, Rui Vieira Nery y Carlos Fuentes (en castellano, fran-



cés, inglés, catalán, alemán, italiano, árabe y hebreo), así como ilustraciones tan bellas como documentalmentepertinentes.

Pablo J. Vayón

sohn y Cassadó (éste no muy difundido en España), aparecen otros nombres muy poco conocidos o prácticamente desconocidos, en mayor o menor grado, cerrando la lista los propios intérpretes, en el caso de Isserlis con una obra que cuenta con la participación del narrador Simon Callow. Piezas breves, o brevísimas, que no llegan a causar fatiga o aburrimiento en los escuchas. Programa presidido por la melodía y el *cantabile*, en su intención didáctica. El resultado es un delicioso compacto que también agradará a los mayores y al aficionado en general. Los intérpretes, de un alto nivel, se han divertido oyendo numerosas obras que nunca habían oído en su infancia y/o juventud y haciendo la selección correspondiente. Ese positivo estado de ánimo se transmite a su interpretación y, por extensión, al oyente.

José Guerrero Martín

FANTASÍA.

Obras de Lutoslawski, Yuste, Debussy, Poulenc, Nielsen y Romero.

MAXIMILIANO MARTÍN, clarinete;
INOCENCIO NEGRÍN, piano.

LINN CKD 280 (LR Music). 2004. 61'.
SACD.  PN



Con el título genérico de *Fantasía*, el sello Linn aún a dos grandes instrumentistas canarios para ofrecer una intere-

Paul van Nevel

QUIEN TUVO, RETUVO

CUARENTA VOCES.

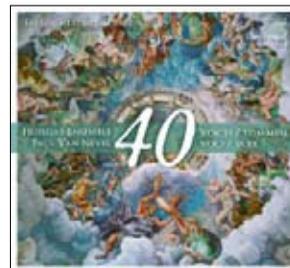
Obras de Ceuleers, Comes, Desprez, Wylkinson, Striggio, Maessins, Rebelo, Gabrieli y Tallis. HUELGAS ENSEMBLE.

Director: PAUL VAN NEVEL.
HARMONIA MUNDI HMC 801954.
2005. 62'. DDD.  PN

En los gloriosos tiempos en que Paul van Nevel grababa para el sello Sony con la producción de Wolf Ericsson, el Huelgas Ensemble registró ya un programa de polifonía para muchas voces. Aquel trabajo llevó el título de *Utopia triumphans* e incluía cuatro de las piezas que vuelven a aparecer en este nuevo disco del grupo, ahora para Harmonia Mundi: *Qui habitat* a 24 de Josquin, *Ecce beatam lucem* a 40 de Striggio, *Exaudi me Domine* a 16 de Giovanni Gabrieli y *Spem in alium* a 40 de Tallis, sin duda la pieza más conocida de todas. A ellas, este

nuevo CD añade un *Gloria* a 12 del valenciano Juan Bautista Comes, *Jesus autem / Credo in Deum* a 13 de Robert Wylkinson, *Lauda Jerusalem* a 16 de Rebelo, *En venant de Lyon*, canción a 16 de Pieter Maessins y *Nomen mortis infame*, motete a 35 del bajo y miembro del propio Huelgas Willem Ceuleers (nacido en 1962), obra escrita en una muy hábil imitación del estilo antiguo, con un sujeto oculto sobre las letras que forman el nombre del grupo.

Aunque el conjunto ha cambiado mucho en la última década van Nevel sigue consiguiendo una soberbia afinación, un equilibrio ideal y una espectacular transparencia en una música tan difícil como ésta, sobre todo si tenemos en cuenta que la grabación se hizo durante un concierto. Las obras están magníficamente perfiladas por los extremos de



las tesituras y el director belga las conduce a un *tempo* lento, de notable majestuosidad, lo que no es óbice para que los momentos claves estén marcados con gran intensidad. Falta acaso la personalidad sonora, pura belleza de los timbres de los cantores perfectamente individualizados y entrelazados, que el Huelgas tenía hace 10 o 15 años, hoy mucho más diluida. Magnífico disco en cualquier caso.

Pablo J. Vayón

sante y plural muestra de piezas para clarinete y piano. Maximiliano Martín e Inocencio Negrín comparten formación británica en el Royal College de Londres además de una exitosa carrera como solistas, músicos de cámara y de orquesta, en el caso de Martín, actuando en las principales salas del Reino Unido. Haciendo gala de los últimos

adelantos técnicos como son Super Audio CD y Direct Stream Digital, el disco aún a bajo una impecable calidad sonora obras de seis compositores a caballo entre los siglos XIX y XX. Junto a los nombres de Lutoslawski, Debussy, Poulenc y Nielsen aparecen los de los españoles Miguel Yuste Moreno (1870-1947) y Antonio Romero y Andía (1815-

1886), ambos profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y virtuosos clarinetistas que hicieron notables aportaciones técnicas al instrumento. De Yuste se incluyen aquí su *Capricho pintoresco* y su *Estudio melódico* y de Romero su *Fantasía sobre motivos de "Lucrecia Borgia"*. Todas ellas piezas que exploran las posibilidades y

recursos del clarinete y en donde se pone de manifiesto, sobre todo en la última, su carácter virtuosístico. Dan muestras de ello los ornamentados pasajes a solo basados en la ópera de Donizetti *Lucrecia Borgia* en la pieza de Romero. Al estilo de las romanzas sin palabras decimonónicas, Nielsen compuso en sus años de adolescencia *Fantasia*, una pieza que conjuga el sabor de la canción con los ritmos de danza y que presta su nombre y espíritu al disco.

Miguel Morate

UN MOTO DI GIOIA.

Arias de ópera y concierto de Mozart. MIA PERSSON, soprano. ORQUESTA DE CÁMARA SUECA. Director: SEBASTIAN WEIGLE. SACD BIS 1529 (Diverdi). 2005. 64'. DSD. **PN**



Lleva cantando profesionalmente siete años esta soprano sueca. Se encuadra en la soprano lírica "coloratura" con emisión fácil en el centro y cierto amaneramiento en el fraseo, a la vez que un instrumento que no sube con un desahogo excelso y no deslumbra en conjunto aunque esté dentro de unos términos

Christina Pluhar

LA MÚSICA Y LA VIDA



LOS IMPOSIBLES.

BÉATRICE MAYO FELIP, canto; PATRICIO HIDALGO, canto; PEPE HABICHUELA, guitarra flamenca. THE KING'S SINGERS. L'ARPEGGIATA. Directora: CHRISTINA PLUHAR. NÁIVE V5055 (Diverdi). 2006. 52'. DDD. (+ bonus DVD) **PN**

Me confieso apasionado admirador de las maravillas que vienen ofreciendo Christina Pluhar y su conjunto L'Arpeggiata. En cuanto a las grabaciones, primero fue *La Villanella*, después *La Tarantella*, luego *All'Improviso* y ahora *Los Imposibles*, sin entrar en otros como los dedicados a Cavalieri o a Landi, pero además el pasado verano tuve ocasión de escucharles en vivo gracias al Festival Via Stellæ en Santiago de Compostela y puede decirse que no se encuentra diferencia entre el vivo y los discos, tal es la sensación de viveza y espontaneidad que imprimen a éstos. Ese saber mezclar el rigor con la improvisación, la puesta en práctica del concepto de que la música no ha quedado fosilizada o conservada en un museo, tiene

gancho, tiene vida, son como músicos de jazz con tiorba y salterio, por raro que parezca. Este nuevo disco está dedicado a músicas de España, Portugal y América latina en las que pueden encontrarse ciertos rasgos comunes entre música culta y popular, que han pasado de uno a otro continente y además han perdurado a través de los siglos. Al disco le da título la pieza de Santiago de Murcia llamada *Los Imposibles* que se encuentra en el mejicano *Códice Saldivar*, una *romanesca antigua* que apareció en el s. XVI en Italia, España y Portugal y cuyo tema se siguió manteniendo en la música tradicional mejicana.

No es este un disco para discutir sobre la adecuación de la versión correspondiente de tal o cual obra, es un disco para disfrutar su contenido dejándose llevar por su viveza, su dinámica y su gracia. Las intervenciones del guitarrista flamenco Pepe Habichuela en tres de los números, improvisando sobre músicas del barroco español poseedoras de una alternancia rítmica característica del flamenco son sumamen-



te llamativas, pero quizás lo más destacable por su absoluta novedad fonográfica sean las dos piezas sacadas de un manuscrito anónimo conservado en la biblioteca (suponemos que de la Universidad) de Coimbra llamadas *negrillos* y cantadas en un paródico portugués supuestamente hablado por los esclavos negros y con un ritmo musical de una sorprendente modernidad. El *pack* se completa con un DVD conteniendo comentarios de Christina Pluhar, algunos fragmentos de la realización del CD y un par de obras más de propina. A disfrutarlo, que es producto exquisito para todos los paladares.

José Luis Fernández

Paolo Pandolfo

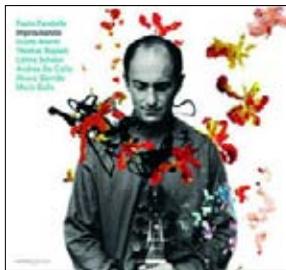
PANDOLFO IMPROVISA

IMPROVISANDO. PAOLO PANDOLFO, viola da gamba; GUIDO MORINI, clave y órgano; THOMAS BOYSEN, tiorba, vihuela y guitarra barroca; ANDREA DE CARLO, violone; ÁLVARO GARRIDO, percusión; CÉLINE SCHEEN, soprano; MARIE GELIS, órgano. GLOSSA Platinum GCD P30409 (Diverdi). 79'. DDD. **PN**

Entre los músicos que en los últimos años se han distinguido por trabajar la improvisación en el ámbito de la música antigua, el violagambista Paolo Pandolfo y el teclista Guido Morini se encuentran sin duda a la vanguardia. Pandolfo llevaba desde algún tiempo atrás expresando sus deseos de dejar constancia grabada de una sesión de improvisación.

Pues aquí está ya. Lo cierto es que los gambistas se encuentran en una muy buena posición para afrontar este tipo de tareas, ya que no les faltan modelos sobre los que estudiar las maneras que sus *ancestros* tenían de improvisar durante el Renacimiento y los primeros tiempos barrocos, desde el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz a las disminuciones de Orazio Bassano, Christopher Simpson o los Rognoni.

Junto a Morini y otros acompañantes habituales, Pandolfo trata así de convertirse en un buen alumno de los tratadistas e intérpretes del siglo XVI, y se dedica a hacer música en torno a temas bien conocidos de la época: romanesca, pasamezzo, canarios, folía,



Spagna, Douce Mémoire, Ancor che col partire. Las dos últimas, canciones polifónicas originales de Sandrin y De Rore respectivamente, son cantadas por la soprano Céline Scheen, con la viola asumiendo el resto de voces del tejido polifónico y precediendo a una improvisación de conjunto sobre cada tema... Se añaden

además cuatro piezas de carácter por completo libre, cuatro, así llamadas, *tocatas*, una para el grupo y otras tres pensadas especialmente para la fantasía solista de Pandolfo, Morini y el percusionista Álvaro Garrido.

Los resultados son estimulantes por la complicidad y el entusiasmo que transmiten los intérpretes, por la belleza sonora de la mezcla instrumental, por la variedad de recursos y de soluciones que son capaces de hallar y la fluidez con que los presentan. Pandolfo es tan incisivo, delicado y detallista como siempre, extrayendo de su viola una sugestiva variedad de timbres y logrando crear atmósferas tan cálidas como sensuales.

Pablo J. Vayón

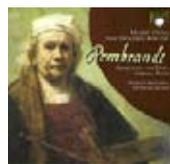
generales satisfactorios, no sobresalientes. Si queremos condensar todo esto aludiendo un ejemplo que nos resulta más próximo, a mí se me asemeja a nuestra María Bayo, inclinándose la balanza globalmente a favor de la española, y no por serlo, sino por la totalidad de sus cualidades vocales.

Hace la Persson en el disco un repertorio mozartiano que va en ópera desde *Lungi da te, mio bene* de *Mitridate*, *Rè di Ponto*, pasando por páginas de *Zaide*, *Las bodas de Figaro* y *Così fan tutte*, con el tan grabado *Ch'io mi scordi di te?* para terminar el registro con el *Exsultate, jubilate*. Por su parte, Sebastian Weigle está en atento acompañante, poco más, no sacando tampoco nada especial a los acompañamientos orquestales.

José Antonio García y García

MÚSICA EN LA EDAD DORADA DE REMBRANDT.

MUSICA AMPHION. Director: PIETER JAN-BELDER.
2 CD BRILLIANT 93100 (Cat Music).
2006. 134'. DDD. PE



Tal y como abiertamente se declara en el folleto que acompaña a la grabación, no existe apenas ningún hecho significativo conocido que vincule a Rembrandt con la música o músicos de su época. De hecho, y en comparación con sus coetáneos, representó pictóricamente motivos musicales en muy pocas ocasiones. La intención de Pieter-Jan Belder y su *Musica Amphion* es, nos aclara, la de presentarnos un variado y demostrativo ejemplo de la música de su tiempo y región con el propósito de ayudar a enriquecer el entendimiento del contexto cultural y social en los Países Bajos del XVII, siglo considerado por los historiadores como su "edad dorada" por la gran prosperidad comercial y cultural que logró. Ningún compositor neerlandés de ese tiempo goza hoy día, ciertamente, de la importancia artística de Rembrandt. Muchos de los nombres que la grabación propone podrán ser desconocidos por mucha gente no especialmente ducha, lo que no implica que sus composiciones estén desprovistas de encanto. De entre todos ellos es Jan Pieterszoon Sweelinck quien, quizá, pueda resultar más familiar. Sweelinck fue un afamado compositor considerado principalmente por sus salmos, fantasías y

variaciones. Es, de hecho, a este autor a quien el disco destaca dedicándole más tiempo. Se interpretan en él dos obras para clave, una para órgano y un salmo a cuatro voces y órgano (para uso no litúrgico pues el texto es francés). Todas las obras, Sweelinck y demás, están muy dignamente interpretadas por la formación *Musica Amphion*, dedicados a la interpretación de repertorio del siglo XVII y XVIII para orquesta y formación de cámara con instrumentos originales. La grabación da también alguna muestra de la maestría de alguno de ellos como solista. Es el caso de su versátil director Pieter-Jan Belder (clave, órgano y flauta de pico), fundador de la orquesta.

Jaime Rodríguez Pombo

MÚSICA RUSA DEL SIGLO XX PARA FLAUTA Y PIANO.

Stravinski: *Le Chant du Rossignol*. Arr. de Alexandra Grot. *Scherzo para flauta y piano, a partir del arreglo de Stravinski* y *Dushkin del Jeu des princesses de L'oiseau de feu*. *Pastorale para flauta y piano, a partir del arreglo de Stravinski* y *Dushkin*. *Denisov: Sonata para flauta y piano*. *Schnittke: Suite al estilo antiguo*. *Prokofiev: Sonata para flauta y piano op. 94*. ALEXANDRA TROT, flauta; PETER LAUL, piano.
HARMONIA MUNDI HMN 911918.
2005. 59'. DDD. PN



Este CD es un recital que comienza por las propinas. Y que termina por el plato fuerte, que es la *Sonata op. 94* de Prokofiev, una lectura ligera, ágil y más antiromántica que de costumbre. Las propinas son las tres piezas de Stravinski, adaptaciones de interés sólo relativo. En el centro, dos obras breves de interés superior, las de Denisov y Schnittke, de una modernidad palmaria, ambos por su clasicismo, más evidente en el segundo, más "francés" en Denisov. Alexandra Trot es una excelente instrumentista, una joven virtuosa que sin duda dará que hablar y que nos traerá fragmentos del repertorio para flauta, o adaptaciones a partir del violín y otros instrumentos. Son hoy numerosos los émulos de Rampal. A juzgar por este bello recital, Alexandra Trot figura entre los eminentes.

Santiago Martín Bermúdez

PARADIZO.

Consort Music. *Airs para flauta*. JULIEN MARTIN, flauta dulce.
CAPRICCIO STRAVAGANTE. Director: SKIP SEMPÉ.
PARADIZO PA0001 (Diverdi). 2005. 76'. DDD. PN



Es este el primer número de otro nuevo "sello de autor" que sale al mercado siguiendo una corriente que por independencia creativa o por necesidad comercial cuenta cada día con más afiliados, desde intérpretes de música barroca a grandes formaciones sinfónicas. En un sector que dice estar en crisis, el minifundismo parece ir contra las leyes de la economía pero, de momento, ha permitido, por ejemplo, que Ton Koopman finalizara su integral de cantatas de J. S. Bach, lo que no es poco. En el caso que nos ocupa es el clavecinista y director norteamericano Skip Sempé el que se lanza al ruedo con una nueva marca que lleva por nombre *Paradizo*, cuyo primer CD también se llama *Paradizo*, título a su vez de la primera obra que contiene, una *consort music* de Anthony Holborne. El amigo Sempé parece tenerlo bastante claro, así que deseamos pueda disfrutarlo y hacernos disfrutar. De momento sabemos que el repertorio a ofrecer comprenderá música compuesta entre 1500 y 1750 y que en cada disco aparecerá una especie de entrepasa con el propio Skip Sempé sobre el correspondiente contenido. Debuta también en este primer ejemplar un joven flautista (flauta dulce) francés llamado Julien Martin que es todo un virtuoso. Un CD de generosa duración dedicado a obras de Anthony Holborne, John Dowland y Samuel Scheidt con algunas salpicaduras de otros compositores más o menos de la misma época, entre el Renacimiento tardío y el Barroco temprano. Como era de esperar, la interpretación de los componentes de *Capriccio Stravagante* es excelente y lo mismo puede decirse del flautista Martin, tanto integrado en el conjunto como en papeles de solista (las dos obras de Jacob van Eyck o la de Purcell, por ejemplo). Es este uno de esos discos que empieza a gustar de veras a partir de la tercera vez que se escucha, demora quizás requerida por su exquisito refinamiento y si el oyente no llega a sentirse en el paraíso, lo menos que le ocurre es pasar un rato verdaderamente delicioso.

José Luis Fernández

PARIS EXPERS PARIS.

École de Notre-Dame, 1170-1240. DIABOLUS IN MUSICA.
Director: ANTOINE GUERBER.
ALPHA 102 (Diverdi). 2005. 70'. DDD.
 PN



París no tenía igual ya en el siglo XII, viene a recordar el título de este CD que incluye nueve obras pertenecientes a lo que hoy conocemos como *École de Notre-Dame*, el nuevo estilo dado a la composición musical por los chantres de la catedral de París, cuyos más eximios representantes fueron Leonin y Perotin, únicos de los que conocemos sus nombres. Los primeros pasos firmes de la polifonía se dieron aquí y rápidamente se extendieron por las restantes iglesias de Francia y el resto de Europa. A ello contribuyó también el auge que comenzaba a alcanzar la universidad situada en La Sorbonne. Tres nuevos géneros específicos caracterizaron esta especie de revolución musical: el organum, el conductus y el motete, con un entramado polifónico que podía tener hasta cuatro voces. Dos organum y siete conductus son interpretados en esta grabación por el conjunto vocal *Diabolus in Musica*, compuesto por seis voces masculinas bajo la dirección de Antoine Guerber, un especialista en música francesa de los siglos XII y XIII, que ha utilizado como fuente ediciones facsímil de manuscritos conservados en su mayoría en la Biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia transcritas por él. El conjunto ha sacado ya al mercado doce CDs de música medieval y este es el segundo que dedican a la *École de Notre-Dame*. Grabado en la Abadía de Fontevraud, con un sonido muy bien recogido, cumple todos los requisitos para su recomendación a los interesados en el conocimiento de la música de este período, pues además de su calidad interpretativa tiene el valor añadido de que todas las piezas que se han incluido estaban hasta ahora inéditas.

José Luis Fernández

EL SUEÑO DEL DIABLO.

Miniaturas musicales en la Inglaterra de Shakespeare.

Obras de Eccles, Robinson, Ford, Dowland, Simpson, Anónimo, Rosseter, Poole, Ghielmi, Hume, Pianca y Purcell. GRACIELA S. GIBELLI, soprano; VITTORIO GHIELMI, violas; LUCA PIANCA, laúd, ceterone,

guitarra barroca.
HARMONIA MUNDI HMI 987066.
2003. 60'. DDD. **PN**



Muchos es lo que la difusión (además del cultivo) de la música inglesa de los siglos XVI y XVII debe a Isabel I y a Shakespeare, pues las recopilaciones de composiciones de esa época que hacen referencia a esos dos personajes o a uno de ellos tienen en ella misma un firme punto de apoyo externo a su atractivo intrínseco. La que en este disco se presenta sería demasiado tópico definirla como la aportación de la luz mediterránea a las nieblas británicas, pero no por ello deja de ser verdad que la argentina Graciela S. Gibelli y sus compañeros italianos, los tres en alguna fase más o menos larga de sus respectivas carreras vinculados a Il Giardino Armonico (otra marca cuya mención en los currículos sugiere una garantía cierta), desgranar el repertorio abordado con una vitalidad en la recreación que muchas veces falta en sus colegas de más al norte. La soprano, límpida en el tono y convincente en la expresión, no interviene hasta la pista 6 (de 23) y luego sólo lo hace en siete ocasiones más, de modo que el peso recae mayoritariamente en los instrumentistas. Éstos se permiten incluir sendas composiciones propias (una práctica cada vez más extendida), pero sobre todo interesan como intérpretes. En solitario (a veces Ghielmi más que duplica sus voces) o juntos, en todo momento saben combinar una técnica de primer orden en cuanto a digitación y afinación con una tímbrica cálida y envolvente. La impresión es de que este último rasgo debe bastante y aun demasiado a los técnicos de sonido para resultar creíble, pero ¿qué disco puede evitar su condición de ilusión?

Alfredo Brotons Muñoz

TABULATURES DE GUITERNE.

Música para guitarra renacentistas. Obras de De Morlaye, Le Roy y Brayssing. MICHAEL CRADDOCK, guitarra renacentista. CANTUS C 9632 (Gaudisc). 2000. 66'. DDD. **PN**

Sea o no este el primer disco de la historia dedicado íntegramente a la guitarra renacentista, de lo

Kolja Lessing

MARIDAJES

PIONEROS Y EXILIADOS. Obras de Ben-Haim, Ehrlich, Seter y Alexander. KOLJA LESSING, violín. HÄNSSLER CD 93.126 (Gaudisc). 2004. 64'. DDD. **PN**

Acaso recordando esa frase del *Talmud* "El mundo reposa sobre el soplo de los niños en los parvularios" algunos violinistas como Bronislaw Huberman, Emil Hauser... fundaron durante 1920 y 1930, instituciones y escuelas para el desarrollo de una actividad musical en esa vasta tierra bajo mandato británico que comprendía lo que es hoy Jordania, el futuro Estado de Palestina e Israel. Entre esas instituciones, la Palestine Orchestra (unos 12 años antes de la creación de Jordania y de Israel), futura Filarmónica de Israel, y el Conservatorio de Jerusalén, acogie-

ron a los músicos que pudieron huir de la Europa nazi. Forman una lista que sobrepasa el catálogo de Leporello, pero pocos compositores —Stepan Wolpe— fueron reconocidos *worldwide*... Entre las muchas explicaciones, quizá esté el rechazo del mundo musical occidental chic (aficionados con abrigo de cazador austriaco y pluma de faisán en el sombrero) por esa estética nacida del acoplamiento del estilo *mitteleuropa* y de las melodías que pacían por aquellas tierras. Luego, con el cambio de gustos e ideologías, esas bodas fueron vilipendiadas por los Edward Said y seguidores que asimilaban el exotismo al racismo. Este CD, magistralmente interpretado, ofrece algunas maravillas demasiado escondidas: la *Sonata* de un Bartok del desierto, Ben-Haim; uno de los primeros intentos conseguidos de fusión



entre el conservatorio europeo y la tradición musical árabe, *Bash-rav*, obra maestra, de Erlich, mientras Seter consigue un mismo sumo nivel, esta vez con un *blend* europeo/hebreo, en su *Sonata 1953*. Alexander sigue las vías abiertas por su maestro Wolpe con *Epilogue* y *Prologue* (2002) cuyos sonidos flotan en una tonalidad libre, o latente, manteniéndose en unos equilibrios imposibles sobre el viejo y vivaz tritono.

Pedro Elías Mamou

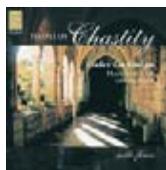


que no cabe duda es de que al texto en que José Carlos Cabello lo afirma en la carpetilla no le caben ni más datos ni manera más instructiva a la par que agradablemente expuestos. Pocos instrumentos habrán reunido un repertorio tan amplio en un reinado tan corto (los dos tercios centrales del XVI, con el centro del siglo como punto álgido) como aquel del que gozó este instrumento. Michael Craddock presenta una selección de piezas de tres autores franceses (esta guitarra llegó a ser más popular al norte que al sur de los Pirineos) extraídos de los cuatro libros de intabulaciones (arreglos) de Fezandat-Granjon descubiertos en 1958 por François Lesure, con exclusión del segundo. Cabello las agrupa en "cuatro grandes grupos, correspondientes a los cuatro campos fundamentales que el arte del instrumentista de la época ejercitaba": intabulaciones de canciones y danzas (18 pistas), danzas puras (7), conjuntos de variaciones y piezas basadas en esquemas armónicos (2), fantasías y piezas instrumentales libres (8). La interpretación, sobre un instrumento construido (con cuatro órdenes, todos dobles menos la prima, como es preceptivo) por Lawrence K. Brown en 1989, es de una

limpieza técnica absoluta y atiene por igual a la fluidez de las líneas melódicas como al rigor de los ritmos. Las tomas son excelentes, muy agradable el rato de escucha y pintiparada la ocasión de descubrir o aprender más sobre un instrumento tan importante en la música española como vergonzosamente descuidado por su posteridad.

Alfredo Brotons Muñoz

TEMPLO DE CASTIDAD. Códice del Monasterio de Las Huelgas (selección). MILLE FLEURS. SIGNUM SIGCD043 (LR Music). 2002. 60'. DDD. **PN**



El más antiguo de los fondos musicales de nuestro patrimonio, el *Códice de las Huelgas*, conservado en ese monasterio de monjas cistercienses a las afueras de Burgos con más de un centenar y medio de composiciones que se remontan nada menos que a finales del siglo XII y que constituyen de entrada uno de los testimonios más fehacientes de lo que fueron la llamada escuela de Notre-Dame y el Ars Antiqua y sus correspondientes y complementarias repercusiones en la Península Ibérica, sigue dando pie a recuperaciones musicológi-

cas y discográficas de gran nivel. Lo tiene esta selección que en veintidós pistas no sólo resulta de lo más variada en cuanto al contenido, sino que también sabe acomodar al cambiante sentido de éste (más recoleto o más extrovertido) el de las mismas interpretaciones. Es en esta huida de la monotonía y la uniformidad en lo que sobre todo supera a otras alternativas, como la de las Dames de Choeur y el Ensemble Tre Fontane (véase SCHERZO, nº 131, pág. 120), sin que por ello se resienta la calidad técnica. Por el contrario, Jenny Cassidy, Helen Garrison y Belinda Sykes combinan la afinación impecable con aquella gracia especial para, sin perderse en la búsqueda de una belleza tímbrica que en este repertorio tiene su importancia pero no primordial, conferir verosimilitud de vida a un material desde hace tanto tiempo enterrado y olvidado. Un acompañamiento instrumental mínimo (zanfoña, chirimía, percusión) provisto por ellas mismas más Jan Walters al arpa sirve ocasionalmente el adecuado fondo. Las tomas, a un tiempo profundas y precisas, refuerzan el agrado de la escucha. No así unos textos en latín sólo traducidos al inglés, que es también la única lengua en que se ofrecen los comentarios explicativos en la carpetilla.

Alfredo Brotons Muñoz

UNIVERSI POPULI.**Cantos sacros en Praga del s.****XII al s. XV. ENSEMBLE DISCANTUS.**

Directora: BRIGITTE LESNE.

ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 060601

(Diverdi). 2005. 65'. DDD.  PN

Con este disco comienza la colaboración entre los imaginativos productores de la editora

Zig Zag y el prestigioso Ensemble Discantus, fundado y dirigido por Brigitte Lesne. Y es un interesante comienzo, propiciado por el Instituto Francés de Praga, grabando una serie de *cantiones sacrae* y otras obras sacadas a la luz por la musicóloga Marie-Noël Colette de entre los fondos de un convento y dos bibliotecas de Praga. Se encuentran entre estas obras varias que datan del reinado de Juan de Luxemburgo, que en el s. XIV fue rey de Bohemia por su matrimonio con la heredera de tal reino y llevó consigo una notable dotación de arquitectos, escultores, pintores y músicos franceses, entre los que figuraba Guillaume de Machaut, quien difundió allí el nuevo estilo musical que denominamos *Ars nova*. La influencia francesa ya comienza antes, pues el primer manuscrito conocido de la praguense catedral de San Vito contiene cantos del ordinario de la misa con origen en el Limousin, que difundidos por el resto de Francia y Cataluña parece que llegaron hasta Bohemia. Y así, el *Universi populi* con que aparece en el primer corte podría estar sacado del *Libre vermell* de Montserrat, dicho sea como ejemplo sin rigor.

El conjunto de voces femeninas Discantus utiliza nueve de ellas para las obras aquí recogidas, acompañadas en algunos casos por discretas campanillas de mano o en carillón y ofrecen un recorrido por una hasta ahora desconocida música sacra de Praga desde el s. XII hasta el XV, haciendo notar la evolución que va sufriendo. Un disco de indudable interés musicológico, interpretado con exquisito refinamiento y variedad de timbres, aunque no puede evitar una cierta monotonía si se busca exclusivamente el placer de la escucha. Un ejemplo, por otra parte, de cómo debe entenderse la difusión de la cultura de una nación, en lo que Francia suele dar muy buenos ejemplos, como éste sin ir más lejos.

José Luis Fernández

VIENA 1700.**Música barroca de Austria.**

Obras de Kerll, Fux, Biber, Schmelzer y anónimos. MIEKE VAN DER SLUIS Y BARBARA FINK, sopranos; PASCAL BERTIN, contratenor; BERND FRÖHLICH, tenor; WILFRIED ZELINKA, bajo. DOMKANTOREI GRAZ. GRAZER CHORALSCHOLA. ARMONICO TRIBUTO AUSTRIA. Director: LORENZ DUFTSCHMID.

2 CD CPO 999 919-2 (Diverdi). 2002.

108'. DDD.  PN

El programa que presenta Duftschmid se fundamenta en cuatro obras religiosas de Johann

Joseph Fux (*Te Deum* K. 271, *Stabat Mater* K. 268, *Litaniae Sanctae Mariae* K. 121, *Magnificat* K. 98), que se complementan con otra obra vocal (el anónimo *O Du lieber Augustin*, un aria de temática mariana de Schmelzer titulada *Gegrüst seist Du*, además de la *Salve Regina*, el *Ave Maria* y el *Magnificat* gregoriano) e instrumentales (las *bataallas* de Kerll y Biber más sendas sonatas de Biber y Schmelzer).

La música sacra de Fux tiene toda ella una esencial base contrapuntística, aunque el tono expresivo y las instrumentaciones varían notablemente entre unas y otras piezas: brillantísimo es el *Te Deum*, que incluye como suele ser habitual en el género trompetas y timbales; intimista y delicadísimo el *Stabat Mater*, de pura entonación italiana, aun sin el virtuosismo vocal de la escuela transalpina; de colorido algo arcaico y cierta ambigüedad expresiva las *Letanías*, que reúnen violines, trompetas, timbales y trombones; muy contrastado el *Magnificat*, entre la más gozosa exaltación y una sencilla y despojada ternura.

Duftschmid atrapa con acierto la variedad de matices de la música con estupendas prestaciones corales e instrumentales. Entre los solistas, la veterana van der Sluis muestra ya una línea algo tremolante, mientras que el resto trabaja con solvencia pero con poco brillo, acaso con la excepción de Pascal Bertin, magnífico en el *Stabat Mater*. La música puramente instrumental suena con gran refinamiento, pero algo alicaída rítmicamente, en especial la *Batalla* de Biber más modosa de la discografía.

Pablo J. Vayón

**THE JAZZ ALBUM. WATCH WHAT HAPPENS**

Thomas Quasthoff
Till Brönner
Chuck Loeb
Alan Broadbent
Dieter Ilg / Peter Erskine



CD 002 89477 45011

Thomas Quasthoff presenta su primer álbum no-clásico - una colección de Standards del jazz.

Este versátil cantante se adentra en el jazz con asombrosa naturalidad. Las canciones de George Gershwin, Stevie Wonder, Duke Ellington, etc, suenan como nunca en una de las voces más bellas y expresivas del momento.

Brönner, gran amigo de Thomas Quasthoff, ha producido este disco en el que su pueden oír excepcionales solos de trompeta.

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

www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

El tablón en
www.scherzo.es

ARAGÓN:

Blancanieves. TAMARA ROJO (Blancanieves), INAKI URLEZAGA (Príncipe). CUERPO DE BAILE, LIBRETTO Y DIRECCIÓN ARTÍSTICA DE RICARDO CUÉ. ORQUESTA SINFÓNICA DE BILBAO. Director: EMILIO ARAGÓN. DEUTSCHE GRAMMOPHON GH 0044007627051 (Universal). 2005. 93'. DDD. **PN**



Convencional, digno y solvente es el resultado de esta incursión en el ballet del multifacético hombre del espectáculo. Su música sigue las líneas de un ballet de acción del siglo XIX, con buen conocimiento de la materia danzable, ingeniosa orquestación y algunas citas de modos antiguos y aires barrocos de buen cuño. El relato, basado en el cuento infantil homónimo, fluye con planos picados de cine y la ambientación luminosa y plástica es la adecuada.

La prestación del nutrido elenco destaca por lo eficaz y homogénea, donde se advierte un trabajo de taller del coreógrafo, ducho en su disciplina y capaz de hacer bailar a las estrellas, los solistas y los cuerpos de bailes, todos de pareja excelencia. Tamara Rojo se luce en una parte cortada a medida, con velocidades de avispa, señorío en las

piruetas y actitudes, y un encanto de doncella acosada y princesita triunfante de perfecto encaje. El Príncipe, que aparece para el dúo final, salta y piruetea con solidez, se desplaza con garbo y actúa con galanura. Habría que enumerar a tantos excelentes miembros del grupo. Baste elogiar la flexibilidad y la audacia de saltos de Diego Benito, en uno de los siete emblemáticos (que aquí son unos hermosos muchachos con nada de enanitos).

De más parece recordar que Aragón se sabe la partitura y hace rendir con brío y expresividad a la orquesta vizcaína.

Blas Matamoro

BELLINI:

Norma. DIMITRA THEODOSSIOU (Norma), NIDIA PALACIOS (Adalgisa), CARLO VENTRE (Pollione), RICCARDO ZANELATO (Oroveso). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO MASSIMO BELLINI. Director musical: GIULIANO CARELLA. Director de escena: WALTER PAGLIARO. Director de vídeo: MARCO SCALFI. 2 DVD DYNAMIC 33493 (Diverdi). 2005. 164'. **PN**

El mercado del DVD está entrando en una especie de inflación de títulos, ya que se editan óperas que tendrán su interés en el lugar que se realizaron, pero es mucho menor para el gran público. Es sabido que los teatros, especialmente los italianos, están viendo



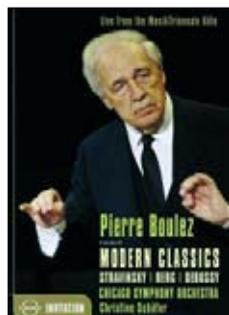
reducidas las ayudas que tenían del Estado, lo que es lógico que redunde en los espectáculos, que deben mantenerse en vivo, pero antes de su pase a este medio, debería comprobarse una calidad suficiente.

En esta *Norma* de Palermo nos encontramos una producción clásica, lo que ya es de agradecer, pero está hecha con pocas ideas y con algunas pocas novedades discutibles, pero en general acaba siendo un espectáculo algo pobre y con una teatralidad limitada. La dirección orquestal de Giuliano Carella tampoco ayuda mucho, con momentos que siendo dramáticos precipita a la orquesta y en otros en que el carácter melódico aparece desdibujado. El reparto está integrado por Dimitra Theodossiou, que es una correcta profesional, pero en otro repertorio y el personaje de Norma le pesa tanto por la fuerza dramática, como por las agilitades, surgiendo todo con poca brillantez, mientras que Nidia Palacios posee una voz bella, pero está muy limitada en el registro grave y su canto es poco expresivo. Carlo Ventre es un tenor de buenos medios, que usa de forma indiscriminada, con poco refinamiento y

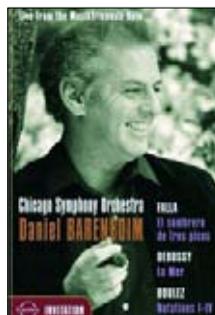
Boulez, Barenboim

AQUELLA PRIMAVERA EN COLONIA

BERG: Lulu. DEBUSSY: Le Jeu d'eau. 3 Ballades de François Villon. STRAVINSKI: El pájaro de fuego. CHRISTINE SCHÄFER, soprano. ORQUESTA SINFÓNICA DE CHICAGO. Director: PIERRE BOULEZ. Director de vídeo: JÁNOS DARVAS. EUROARTS Invitation 2050146 (Ferysa). 2000. 91'. **PN**



BOULEZ: Notations I-IV. DEBUSSY: La mer. FALLA: El sombrero de tres picos. ELISABETE MATOS, mezzo. ORQUESTA SINFÓNICA DE CHICAGO. Director: DANIEL BARENBOIM. Director musical: HANS HADULLA. EUROARTS Invitation 2050136 (Ferysa). 2000. 110'. **PN**



Colonia, primavera de 2000. La Sinfónica de Chicago llega invitada a la Musik Triennale, dirigida nada menos que por Pierre Boulez y Daniel Barenboim, que son grandes amigos. En los atriles, música del siglo XX, de grandes clásicos de la centuria, entre ellos el propio Boulez, como única presencia de lo que fue vanguardia de posguerra. Debussy aparece en ambos programas. Dos excelentes filmaciones de János Durvas y Hans Hadulla, que nos brindan los mejores palcos para seguir las peripecias del *tutti*, los solos de cada instrumento, los gestos de los dos directores.

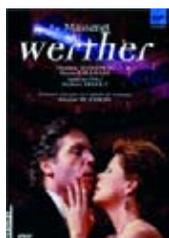
Boulez ha sido un auténtico renovador en la manera de escuchar a Stravinski, a Debussy y a Alban Berg. Empieza con éste, con la *Suite de Lulu*, aunque prescinde del Rondó inicial

Riccardo Zanellato es un flojo Oroveso.

Albert Vilardell

MASSNET:

Werther. THOMAS HAMPSON (Werther), SUSAN GRAHAM (Charlotte), SANDRINE PIAU (Sophie), STÉPHANE DEGOUT (Albert). LA MAÎTRISE DE PARIS. ORQUESTA DEL CAPITOLE DE TOULOUSE. Director musical: MICHEL PLASSON. Director de escena: JEAN-PIERRE BROSSMANN. Director de vídeo: OLIVIER SIMONNET. 2 DVD VIRGIN 00946 359257 91 (EMI). 2004. 138'.  PN



El arreglo de *Werther* para b a r í t o n o , hecho por Massenet a pedido de Mattia Battistini, no es un acierto. Se nota que el papel original de tenor está aliviado de agudos para que lo cante una voz media, aparte de que no contrasta, como exige el drama, con Albert, otro barítono. Se trata de una excusa para el lucimiento de un divo.

No es el caso del inmenso artista que es Hampson, nada cargado de divismo. Aunque la función es representada a medias, con un espacio junto a la orquesta y sin elementos escenográficos, la composición que

se limita a los otros cuatro movimientos. Boulez sigue fiel al mismo Berg suyo de siempre, aunque da cada vez la impresión de que lo escuchamos así por vez primera. Incisivo, expresivo, objetivista. Cómo hace música Boulez con los matices dinámicos, mas también con los silencios, con las fermatas, tanto en Berg como, sobre todo, en *El pájaro de fuego*, que es aquí un *crescendo* medido, analítico, muy bello, nada emotivo, mas no por ello frío. Christine Schäfer domina *Lulu*, no hace falta decirlo. Pero es protagonista plena en los cuatro cantos de Debussy, el joven y el maduro, con una bella pronunciación, una vocalidad sutil y sugerente, un timbre y un vibrato preciosos.

Qué manera tan distinta de dirigir la de Barenboim. Lo

Claudio Abbado

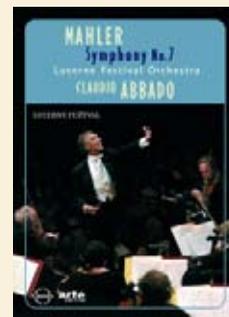
PROFUNDO ANÁLISIS



MAHLER: Sinfonía nº 7. ORQUESTA DEL FESTIVAL DE LUCERNA. Director: CLAUDIO ABBADO. Director de vídeo: MICHAEL BEYER. EUROARTS 2054628 (Ferysa). 2005. 78'.  PN

Nos llega esta extraordinaria recreación de la *Séptima* de Mahler grabada y filmada en vivo en el Festival de Lucerna durante dos conciertos celebrados el 17 y 18 de agosto de 2005. Vaya por delante que en pocas ocasiones podrán asistir a tal riqueza de resortes interpretativos (y más ahora, que desaparecidos Celibidache y Carlos Kleiber, parece que el talante analítico y la versatilidad de Abbado tienen incluso más fundamento que antes, eso sin menospreciar el estilo, el carácter, la imaginación y el ideal sonoro de aquellos dos inolvidables maestros). Como decíamos, un profundo análisis y una realización sonora memorable gracias a una orquesta excepcional que, como es sabido, cuenta en su seno con algunos de los más grandes solistas y concertistas de la escena internacional. Hay detalles instrumentales que suponen verdaderos estrenos

en la historia de esta obra, la calidad interpretativa está incluso por encima de las otras dos versiones conocidas de este director, ambas en DG (con Chicago una en 1984 y con Berlín otra en 2001), y la precisión, el juego tímbrico, la fluidez del discurso sonoro, los vivos y sombríos colores, la paleta modernista que la batuta plasma sin aparente dificultad, además de la variedad expresiva, hacen de esta versión la mejor aproximación moderna conocida por este comentarista, superior incluso a la excelentemente tocada de Haitink/Berlín (DVD Philips) comentada no hace mucho desde estas mismas páginas, desde luego ésta de Abbado bastante mejor filmada que aquella. Presten atención al grotesco Scherzo, de pasmosa claridad interpretativa; a la primera *Nachtmusik*, en la que a fuerza de querer clarificar todas las voces da la impresión de que la orquesta se pierde en la exposición del tema; al memorable Rondó final, tocado con un vigor y un refinamiento insólitos, o, en fin, a la profundización general en todos y cada uno de los matices expresivos de la obra: nada se esca-



pa al férreo control analítico de la batuta.

Versión, por tanto, para ver y escuchar una y otra vez sin el menor cansancio. Una interpretación fascinante que podemos considerar como un indiscutible triunfo de Abbado y su extraordinaria orquesta. Independientemente de que otros maestros hayan brillado de forma especial en esta obra (Horenstein, Kubelik, Maazel, Bernstein, Haitink, el inolvidable Klemperer), el director milanés logra una de sus referencias más conseguidas dentro de su abundante legado fonográfico. Una versión indispensable que no deben dejar pasar de largo por nada del mundo. No se la pierdan.

Enrique Pérez Adrián

saben de sobra los aficionados, pero resulta que Barenboim es más preciso en el gesto que Boulez, excepto cuando decide no marcar porque ya ha ensayado bastante con los músicos. Y también es más corazón; Boulez lo tiene, claro, pero lo oculta, al contrario de Barenboim. Las *Notations* de Boulez son para él puro fuego, de manera que algo de ese corazón oculto (juvenil, claro) reaparece aquí. En fin, qué vienesas suenan estas *Notations*.

Y a continuación llegan los mediterráneos (¿lo es Boulez?), Debussy y Falla. No sorprenderá que Barenboim esté a sus anchas en momentos como el *Juego de olas* debussyano o la Jota final del ballet de Falla. No sólo ahí, claro. De nuevo, fuego, y más que eso. Pasión. Pero no por eso humaniza Baren-

boim la música felizmente deshumanizada de Debussy, sólo que hace probablemente lo contrario que haría Boulez de estar en ese podio. Por lo demás, Barenboim disfruta de lo lindo en el ballet del gaditano para que el respetable pase algo más que un buen rato, porque le propone una secuencia llena de matices contrastados, de gran refinamiento. Si no fuera porque Chicago es una de las grandes orquestas de este mundo, uno podría preguntarse cómo pueden tocar a Falla con ese idioma y con esa gracia. No se pierdan a los músicos de esta centuria dando palmas y gritando un "olé" tras otro. Las breves intervenciones de Elisabete Matos son adecuadas y justas, y también tienen su parte de gracia en esta humorada que nos propone Barenboim. Una breve

propina argentina, *El firulete*, de José Carli, concluye la velada con ligereza, y con más humor todavía que el que ya había en Falla.

Este DVD concluye con una entrevista que le hace Barenboim a Boulez, en inglés sin subtítulos (ninguno de ellos habla en su idioma, atención), y que en parte explica el contenido del DVD anterior. Es del 8 de febrero de 2000, un par de meses antes de los conciertos, y en 20 minutos les da tiempo a hablar de la cultura de posguerra, del interés de Boulez en Wagner, del peso del pasado como algo imprescindible..., y de más cosas.

En resumen: dos espléndidos conciertos que el aficionado no debería perderse.

Santiago Martín Bermúdez

hace el cantante americano es, como casi todas las suyas, sensible, honda, riquísima de matices, musicalmente destilada y de una belleza vocal intachable. Se advierte que estamos ante uno de los papeles masculinos de más compleja y conseguida psicología en todo el repertorio.

A su lado, Graham, que tiene la postura ideal de su parte —una mezzo a medias, mezzo juvenil o soprano corta, tanto da— complementa a la perfección al protagonista. Los comprimarios, de pareja excelencia, redondean un elenco que exige muy buenas prestaciones secundarias.

En todo el decurso se advierte la mano de Plasson, experto y encarnizado en el repertorio francés. Al verlo dirigir todo el tiempo, entreverado con los cantantes, se comprueba hasta qué punto domina la partitura y explora tanto sus conjuntos panorámicos como sus mínimos rincones.

Blas Matamoro

MOZART:

La finta giardiniera K. 196.

RUDOLF SCHASCHING (Don Anchise), EVA MEI (Sandrina), CHRISTOPH STREHL (Conde Belfiore), ISABEL REY (Arminda), LILIANA NIKITANU (Ramiro), JULIA KLEITER (Serpetta), GABRIEL BERMÚDEZ (Roberto).

STATISTENVEREIN AM OPERNHAUS ZÜRICH. ORQUESTA "LA SCINTILLA" DE LA ÓPERA DE ZÜRICH. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. Director de escena: TOBIAS MORETTI. Director de vídeo: FELIX BREISACH. 2 DVD TDK DVVWV-OPFINT (JRB) 2006. 187'. **PN**



Es *La finta giardiniera* una interesante ópera bufa del Mozart vein-teañero, en la que, sobre un libreto no excesivamente

bueno, construye un atractivo retrato de los personajes y estupendos momentos musicales, sentando ya las bases que más tarde brillarán en las geniales *Bodas de Fígaro*, aunque indudablemente lejos de la consistente genialidad de éstas. También aquí la cosa va de enredos de amores y celos, engaños, patrones y siervos, condes y marquesas, identidades cambiadas y demás. La puesta en escena de la producción suiza que se comenta corresponde a Tobias Moretti, el que fuera autor y narrador del texto insertado (en mala hora, en mi opi-

René Jacobs

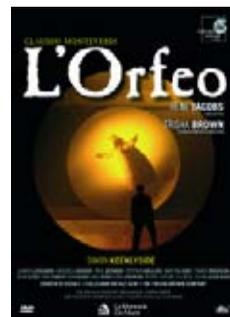
EXTRAORDINARIO

MONTEVERDI: L'Orfeo.

SIMON KEENLYSIDE (Orfeo), JUANITA LASCARRO (Eurídice, La Música, Eco), GRACIELA ODDONE (La Mensajera), MARTINA DIKE (Proserpina), TOMAS TÓMASSON (Plutón), MAURO UTZERI (Apolo). CONCERTO VOCALE. COLLEGIUM VOCALE DE GANTE. Director musical: RENÉ JACOBS. COMPAÑÍA DE TRISHA BROWN. Directora de escena y coreografía: TRISHA BROWN. Director de vídeo: PIERRE BARRÉ. 2 DVD HARMONIA MUNDI HMD 9909003.04. 1998. 179'. **PN**

Esta filmación procede del Teatro de La Moneda de Bruselas, donde fue captada en mayo de 1998. De cara a las celebraciones de los cuatrocientos años de vida de esta ópera inaugural del género, se instala como una versión absolutamente magnífica. La puesta en escena se rige por un sentido coreográfico que añade una nueva simbología sin chocar con la ya abundante de la obra misma. Los hallazgos son numerosos, como la bailarina que parece volar durante la

intervención de la Música sobre el fondo de un círculo omnipresente, en clara alusión al carácter solar del héroe. La gesticulación tampoco estorba a la acción. Jacobs se sirve de una instrumentación bastante nutrida, que si probablemente no tiene mucho que ver con la plantilla de la que dispuso Monteverdi en Mantua en 1607, cumple a las mil maravillas en un teatro de las dimensiones del bruselense. El rendimiento de los músicos es de todo punto sensorial, ya desde la famosa fanfarria y en todos los *ritorneli*. Jacobs narra, mima a los cantantes, subraya las partes de obvias connotaciones madrigalísticas y se entrega a fondo al lirismo o el drama de la música. Keenlyside es un convincente protagonista, que se mueve con soltura por la escena aun en las partes danzadas; sólo tiene algún pequeño problema vocal en las disminuciones y en su registro más agudo. Sobresalientes la mensajera y los seres del inframundo, así como Eurídice y Apolo.



La coreografía del final alude claramente al despedazamiento de Orfeo por las bacantes — pese a utilizarse el final de ascenso a los cielos en compañía de Apolo—, algo que la música secunda con la alocada interpretación de la moresca. Interesante documental de casi una hora de duración, con entrevistas, ensayos, etc. Inaceptable la no inclusión de subtítulos en español, que priva a este álbum, artísticamente irreprochable, de la calificación máxima.

Enrique Martínez Miura

nión) en la recientemente comentada grabación de *Zaide*, también por Harnoncourt. Qué les voy a contar, que no adivinen quienes recuerden que el bueno de Moretti metía un diálogo de los republicanos norteamericanos como puerta de entrada en *Zaide*. Como decía el totero, "hay gente p'a t'ó". No se han gastado mucho dinero en el decorado, no, dado que apenas cambia algo la iluminación y algún que otro detalle menor en las tres horas largas que dura la ópera. Otra cosa es que Moretti acierte en el movimiento escénico de los cantantes, que además hacen lo posible por resultar suficientemente cómicos. No he podido ver la escenografía de Doris Dörrie para el Festival de Salzburgo de 2006, que acaba de salir editada por DG en su integral de las óperas mozartianas, pero dudo que supere este grado de extravagancia morettiana. Por fortuna, la música de Mozart, la vibrante, magistral dirección de Harnoncourt y la ya citada esforzada labor teatral de los cantantes nos llegan a hacer casi olvidar el esperpento escénico y hasta nos llegamos a reír. El elenco vocal tiene gran solidez, desde la Mei (qué maravilla su cavatina *Geme la tortorella*,

acompañada de forma sensorial por Harnoncourt) hasta Bermúdez (estupendo en su primer aria del acto II) y Strehl (excepto por su aspecto de "Pocholo" en el papel de Conde, pero eso no es culpa suya). Schasching se defiende bastante bien en su primer aria, pero cualquiera diría que es un "Podestà", alguien de cierta importancia, cuando se le ve en camiseta (de tirantes) y por los suelos. En fin, si uno acepta el decorado (?), la cosa tiene su vis cómica y musicalmente es buenisima. Recomendable, en líneas generales.

Rafael Ortega Basagoiti

SHOSTAKOVICH:

Sinfonía nº 9. CHAIKOVSKI:

Sinfonía nº 6 "Patética".

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: SIR GEORG SOLT. Director de vídeo: KLAUS LINDEMANN. ARTHAUS 100 302 (Ferysa). 1990. 72'. **PN**

Dos tomas con Solti en la Filarmonía de Múnich con la Radio de Baviera, una de las mejores orquestas del mundo. Año 1990. Esto se ha visto, desde luego, en varias televisiones. Acaso también por aquí, no estoy seguro.



Por una parte, tenemos un Shostakovich con gracia y con garra, en esa sinfonía que hemos llamado a veces "malquerida". Solti capta el sentido oculto de esta página y lo trata sin exageraciones, sin excesiva expresividad. Lo justo para sugerir, de manera que lo más importante es la exposición de la lógica interna de una página heterodoxa en cinco movimientos que no pretenden el equilibrio, pese a la simetría; más que la sugerencia de la peripecia peligrosa para la vida del compositor en aquel momento de posguerra.

En la *Patética* de Chaikovski sorprende la exactitud, el rigor del Adagio-Allegro inicial, ese amplio movimiento de poderoso dramatismo. Acaso no estemos ante la secuencia más emotiva, pero sí ante una de las más dinámicas y perfectas, de las más planificadas, al tiempo que de las más ágiles. Y hay que ver cómo se mueve Solti, con casi 80 años en ese momento, en los pasajes allegro o a la hora de marcar fortes. Esa pauta

René Jacobs

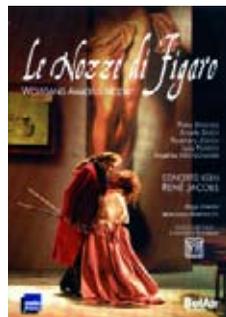
DIVERSIÓN ASEGURADA

MOZART: *Le nozze di Figaro*.

PIETRO SPAGNOLI (Il Conte), ANNETTE DASCH (Contessa), ROSEMARY JOSHUA (Susanna), LUCA PISARONI (Figaro), ANGELIKA KIRCHSCHLAGER (Cherubino). CORO DEL TEATRO DE LOS CAMPOS ELÍSEOS. CONCERTO KÖLN. Director musical: RENÉ JACOBS. Director de escena: JEAN-LOUIS MARTINOTY. Director de vídeo: PIERRE BARRÉ. 2 DVD BEL AIR BAC017 (Harmonia Mundi). 2004. 182'. **PN**

Es un placer comprobar que, en el ambiente de puestas en escena "actualizadas" que vivimos, en el que se justifica cualquier cosa y capricho (por extravagante, soez o demencial que sea) del escenógrafo de turno, aún hay lugar para producciones como la que se comenta, filmada en el Teatro de los Campos Elíseos en junio de 2004, con divertida (desde la escena 3 del acto II la escena es de una comicidad irresistible), luminosa, descarada y ágil puesta en escena de Martinoty, que demuestra que esta obra puede seguir tan "actual" como

siempre sin necesidad de boutades, groserías o reinventos de la rueda. Muy buena dirección de actores, impecablemente narrada en lo visual por Pierre Barré. Al éxito global de la misma ayuda inmediatamente la dirección musical de Jacobs, tan sabia, vibrante, sonriente, contrastada y fluida en lo teatral como ya nos tiene más que acostumbrados (y como proba- ra en su registro discográfico de la misma obra para Harmonia Mundi). El belga favorece en general unos *tempi* vivos pero raramente apurados, aunque la vivísima obertura parece anticipar una "carrera" que luego en realidad no es tal. Baste mencionar su muy sensible elección de *tempo* para *Porgi amor*, la cavatina de la Condesa al principio del acto II, admirablemente cantada por Annette Dasch, que por cierto constituye uno de los puntos álgidos del elenco vocal. Cuidando como es su costumbre los mínimos detalles, ha instruido a sus cantantes sobre las fuentes más



fiabiles en cuanto a los modos más estilísticamente adecuados de adornar, y los cantantes han escogido e introducido los adornos con exquisito gusto y equilibrio. También los recitativos están cuidadísimos, ayudado en esta materia por una estupenda labor de Nicolau de Figueiredo en el continuo, tan imaginativo como apropiado, con "citas" de dentro de la misma ópera y de otras obras (alguna sonata para piano, por ejemplo) de Mozart. El elenco, por su parte, está encabezado por un excelente y equilibrado

cuarteto (Pisaroni, Joshua, Spagnoli y Dasch, esta última es una verdadera delicia como cantante y como actriz), con un notable Cherubino (Kirchschlager) y unos más discretos secundarios, que cumplen con un nivel que va de la discreta suficiencia (Facini como Don Basilio) a lo notable (Pondjiclis como Marcellina). En conjunto, un elenco que no desmerece en absoluto del también excelente presente en el registro discográfico (mismo Cherubino y Keenlyside, Gens, Ciofi y Regazzo en el cuarteto protagonista). La discografía de *Las bodas* en DVD con instrumentos originales se limita, si no me falla la memoria, a la de Gardiner (Archiv), también muy vibrante y divertida, pero creo que Jacobs es en general más sutil y contrastado, y este DVD sería ahora mi primera opción para esta obra interpretada con instrumentos originales. Absolutamente recomendable.

Rafael Ortega Basagoiti

Herbert von Karajan

ESTILO ÚNICO



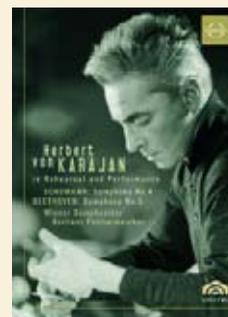
SCHUMANN: Sinfonía nº 4.

ORQUESTA SINFÓNICA DE VIENA. **BEETHOVEN: Sinfonía nº 5.** ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: HERBERT VON KARAJAN. Director de vídeo: HENRI-GEORGES CLOUZOT. EUROARTS 2072118 (Ferysa). 1965-1966. 140'. **PN**

Se publican ahora por primera vez en un solo DVD estas dos legendarias películas de Henri-Georges Clouzot (recordemos a este cineasta francés marginado en su momento debido a cuestiones políticas por François Truffaut y su *Nouvelle vague*, autor de *Las diabólicas* y *El salario del miedo*, dos films que incluso eclipsaron al mismísimo Hitchcock en la década de los cincuenta), realizador al que ya conocíamos en esta sección por la publicación en DVD del *Réquiem* de Verdi dirigido por Karajan en La Scala en 1967 (DG). Los ensayos del salzburgués de la *Cuarta* de Schumann y de la *Quinta* de Beethoven

que felizmente llegan ahora hasta nosotros, solían proyectarse en las llamadas salas de arte y ensayo españolas allá por los años setenta, e incluso la versión de la *Quinta* recuerdo haberla visto en televisión en esos años, interpretación que dejó a todo el mundo literalmente fascinado, una huella imborrable que ahora se ha confirmado al volver a ver esta recreación que seguramente es la mejor de Karajan de las muchas que existen de esta popular obra dirigidas por él. En un bello blanco y negro y como exploración visual de la naturaleza íntima de una ejecución orquestal, estamos ante dos obras maestras en este género. El lugar donde se filma se parece a un estudio normal de grabación, con andamios, micros y proyectores bien visibles, "siendo ellos también los actores del drama", como bien apunta Richard Osborne en sus comentarios del libreto. Aquí asistimos a dos clases maestras de este director, hábil pedagogo

y psicólogo excepcional que es capaz de obtener modificaciones de la orquesta en cuanto a ritmo, acento o timbre sin exigir nada de ello explícitamente. A pesar de ese excesivo culto a su personalidad y de planos o *travellings* que quizá puedan parecer discutibles, el espectáculo es total, fascinante, inquietante por su fanatismo y seducción, y las versiones de ambas obras, después de haberlas descompuesto minuciosamente, son sensacionales, especialmente la *Quinta* de Beethoven, una de las grandes versiones de toda la discografía, por no hablar del extraordinario resultado sonoro en la *Cuarta* de Schumann con una Sinfónica de Viena transfigurada. Antes de la *Quinta* podemos contemplar también una lección de Karajan con un alumno de dirección. El director habla todo el tiempo en alemán y los subtítulos están solamente en inglés y francés. En fin, documento excepcional, sin paliativos, obligatorio para todo aquel que disfrute con la gran música sinfóni-



ca. Recordemos que esta película es uno de los mejores testimonios en su género (según Charles Barber, conservador de la *Conductors on Film Collection*, colección de películas sobre más de 250 directores de orquesta de los últimos cien años, los ensayos de Karajan de la *Cuarta* de Schumann y los de Carlos Kleiber de la obertura de *El murciélago* son, a su juicio, los indispensables de este enorme legado). Compruébenlo ustedes mismos, seguro que no se arrepentirán.

Enrique Pérez Adrián

prosigue en los siguientes movimientos: Solti baila el Allegretto gracioso, o poco menos; y marcha en el Vivace; pero, pese a tales o cuales gestos, no se permite sangrar en el Lamentoso. Hasta ahí podíamos llegar. Objetivismo y distancia; no complicidad con el llanto. Un Chaikovski que acaso se quede corto en lo dramático, pero que es un ejemplo de rigor, de planificación de *tempi*, crecimientos y sugerencias. Y con una orquesta que literalmente vibra y hasta salta en momentos de marcha y progresión como los que hay en el Vivace. La filmación es correcta, con ocasiones perdidas de haber enfocado a otra parte. La calidad del sonido es superior a la de la imagen.

Santiago Martín Bermúdez

STRAUSS:

Elektra. MIGNON DUNN (Clítemnestra), BIRGIT NILSSON (Elektra), LEONIE RYSANEK (Crisótemis), DONALD MCINTYRE (Orestes), ROBERT NAGY (Egisto). ORQUESTA DEL METROPOLITAN. Director musical: JAMES LEVINE. Director de escena: HERBERT GRAF. Director de vídeo: BRIAN LARGE. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4111 (Universal). 1980. 158'. **PN**



El principal gancho de esta representación es la vuelta de Birgit Nilsson al Met en 1980 en un papel que le había dado justa fama (recordemos su célebre gra-

bación para el tándem Solti-Culshaw en 1967 en un registro Deca que todavía conserva hoy su primacía sobre cualquier otro). Sin embargo, y a diferencia de su soberano poderío vocal en el registro citado, aquí su voz ya no era el fenómeno que había encandilado al Met en su primera aparición en 1959 y en sucesivas representaciones de años posteriores; su emisión es trabajosa y su afinación discutible, aunque su indudable presencia escénica y su dominio interpretativo hicieran decir al *New York Times*: "La irremplazable, la indestructible Birgit Nilsson está de vuelta en tan buena forma y tan excelente como siempre". Casi más importante es, a juicio del firmante, la aparición de Leonie Rysanek en uno de sus papeles emblemáticos, el de Crisótemis, en el que

brilló durante toda su carrera y que aquí se complementa perfectamente con su hermana escénica. De todas formas, la interpretación de estas dos sopranos, aun sin ser perfecta, es lo más destacado de esta representación y por la que se recomienda su adquisición. La ajustada dirección de Levine, la bella escena de Herbert Graf y la siempre competente filmación de Brian Large son otros aspectos a considerar de esta velada, por no hablar de los sobrados méritos del resto del equipo vocal. Para operófilos o seguidores de Nilsson o Rysanek, el DVD merece la pena. No obstante, en conjunto creemos más lograda la versión de Böhm-Friedrich (DVD DG) comentada no hace mucho desde estas páginas.

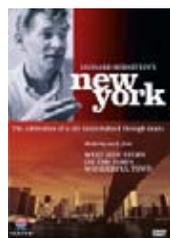
Enrique Pérez Adrián

VARIOS

LEONARD BERNSTEIN'S NEW YORK.

Fragments of On the town, Wonderful town y West side story. DAWN UPSHAW, MANDY PATINKIN, DONNA MURPHY, AUDRA McDONALD, JUDY BLAZER, RICHARD MUENZ. ORCHESTRA OF ST. LUKE'S. Director: Eric Stern. Director de vídeo: HART PERRY.

NVC ARTS 0630-17103-2 (Warner). 1996. 55'. **PN**



Tres comedias musicales de Leonard Bernstein sirven de texto y pretexto para una visión de Nueva York. Es una visión bella, amable, no precisamente evasiva, sino un canto a esta ciudad dinámica en lo económico y lo cultural, en la vida y en el movimiento. Atención, es un film de 1996, y en el paisaje urbano aparecen a menudo las Torres Gemelas del World Trade Center. ¿La ciudad alegre y confiada? No, ya no quedan ciudades así. Las nuestras no lo son, ¿cómo iba a serlo Nueva York? Es una elegía a una ciudad a través de los cantos ligeros e inspirados de Bernstein, que llega algo más allá de la ligereza en *West Side Story*. La

comedia musical americana es a menudo detestable; nunca en el caso de Bernstein.

Hart Perry fotografía una ciudad bella y agitada. Pero necesita del alma musical de Eric Stern para obtener una película redonda. Y éste precisa de una buena orquesta, como St Luke's y, sobre todo, de un plantel de media docena de artistas como estos magníficos cantantes que nos hacen comprender la superioridad indiscutible de Estados Unidos a la hora de que un actor cante o un cantante actúe. Mandy Patinkin está sencillamente extraordinario, qué timbre, qué musicalidad. Y también Judy Blazer, con ese rostro inquieto e inquietante, bello y sugestivo, con esa voz tan incisiva que sin embargo puede ser muy lírica. De Dawn Upshaw, qué puedo decirles que no sepan: extraordinaria. Audra McDonald, al final, se marca un dúo con Patinkin (*Tonight*, de *West Side Story*) que quita el hipó: aquí la puertorriqueña y el gringo se convierten en una negra y un judío, según sugiere el propio Patinkin. El lirismo lo encarnan muy bien Richard Muenz y Donna Murphy. Pero todos ellos son capaces de hacerle frente a escenas divertidas, a conjuntos ágiles y acelerados.

Con estos artistas como base, como imagen, como sonido (qué voces) pueden Stern y Perry conseguir un film tan redondo, que ahora aparece en DVD, diez años después.

Santiago Martín Bermúdez

OPERA FAVOURITES.

Australia.

Obras de Puccini, Verdi, Delibes y Lehár. JOAN SUTHERLAND, EVA MARTON, sopranos. THE ARTISTS OF OPERA AUSTRALIA. AUSTRALIAN OPERA AND BALLET ORCHESTRA. THE ELISABETH SIDNEY ORCHESTRA. THE ELIZABETHAN PHILHARMONIC ORCHESTRA. Directores: CARLO FELICE CILLARIO, RICHARD BONYNGE, ALBERTO EREDE Y JUN' ICHI HIKORAMI. OPUS ARTE FAVEO OA F 4020 D (Ferysa). 90'. **PN**



Este es un DVD que muestra la forma que se hacía ópera en Australia en los años ochenta, fechas en que el soprano Joan Sutherland actuaba en su patria con cierta frecuencia. Las producciones son clásicas, hechas con lujo y buenos

medios. Sutherland mantenía la brillantez en el registro agudo y la redondez de la voz, aunque sus intervenciones son especiales, con el bello dúo de *Lakmé*, cantado con delicadeza, junto a Huguette Tourangeau y la gran escena de *La viuda alegre*, donde muestra su especial brillantez. La otra gran figura es Eva Marton que canta *Vissi d'arte*, de *Tosca*, expresando su tristeza contenida y reflejando la tensión dramática existente y también se incluye el *Te Deum*, con un discreto John Shaw.

El resto de registros lo compone parte del segundo acto y el primero, desde la entrada de Mimì, de *La bohème*, con Neil Rosenshein, Glenys Fowles, Rosamund Illing y John Fulford en una versión coherente, *Il trovatore*, con el coro de Cíngaros, bien cantado y la escena de Azucena con Lauris Elms, de bello timbre, pero de registro grave poco interesante, *Un ballo in maschera*, con la escena del dúo hasta el final de acto con la interesante Leona Mitchell, el correcto Richard Greager y el discreto Malcolm Donnelly y *La traviata*, con el sabido *Brindis* y el dúo posterior, con Joan Carden y Richard Greager, sin especial interés.

Albert Vilardell

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

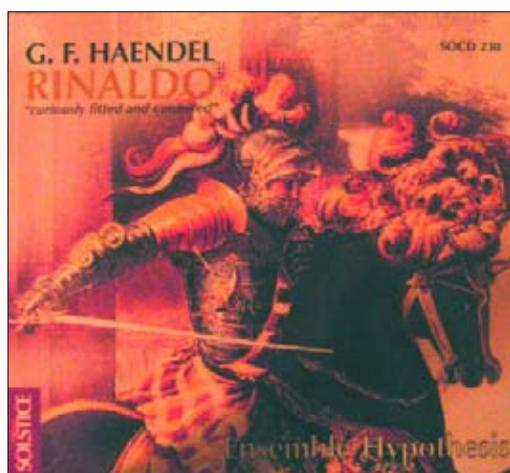
- Amante desconocido.** Obras de Solage y Machaut. Gothic Voices. Avie. 99
- Amor brasileiro.** Obras de Nunes, Caldas y otros. Kanji. Avie. 99
- Aragón:** *Blancanieves.* Aragón. DG. 106
- Arrau, Claudio.** Pianista. Últimas grabaciones. Philips. 96
- Bach:** *Cantatas 113, 123-125.* Suzuki. BIS. 78
— *Obras para órgano.* Genvrin. Hortus. 78
- Bach, C. P. E.:** *Obras vocales.* Rémy. CPO. 78
- Badura-Skoda, Paul.** Pianista. *Biografía musical.* Genuin. 97
- Bell, Joshua.** Violinista. *Voice of the Violin.* Philips. 97
- Bellini:** *Norma.* Theodossiou, Palacios/Carrel. Dynamic. 106
- Berg:** *Lulu.* Boulez. Euroarts. 106
- Boccherini:** *Quintetos con guitarra.* Roselli/Comunità. Brilliant. 79
- Boulez:** *Notations.* Barenboim. Euroarts. 106
- British Viola Concertos.** Obras de Walton, Beamish y Coviell. Masurenko/Walker. Coviello. 100
- Bruckner:** *Sinfonías 1-3.* Russell Davies. Arte Nova. 79
- Cage:** *Obras para piano preparado.* Simonacci. Brilliant. 79
- Cancionero de Hieronymus Lauweryn.** Egidius. Etcetera. 100
- Canciones rusas.** Obras de Chaikovski, Rachmaninov y otros. Semenchuk/Gergiev. H. Mundi. 100
- Canto de los templarios.** Pérès. Ambroisie. 100
- Capricornium:** *Theatrum musicum.* Haller. K 617. 79
- Capucyn, Renaud y Gautier.** Violinista, violonchelista. *Inventiones.* Virgin. 97
- Cervelló:** *Madrid 11 de marzo.* Soriano. Autor. 80
- Chabrier:** *Étoile.* Alliot-Lugaz, Bacquier/Gardiner. EMI. 73
- Charpentier:** *Meditaciones.* Desenclos. Alpha. 80
- Children's cello.** Obras de Nebell, Nelson y otros. Isserlis/Hough. BIS. 100
- Christophorus Columbus.** *Paraísos perdidos.* Savall. Alia Vox. 101
- Coerne:** *Excalibur.* Krueger. Bridge. 80
- Cuarenta voces.** Obras de Desprez, Tallis y otros. Nevel. H. Mundi. 101
- Donizetti:** *Anna Bolena.* Horne, Domingo/Lewis. Gala. 76
- Dubois:** *Tríos.* Hochelaga. Atma. 81
- Eastman:** *Obras para piano.* Eastman. New World. 81
- Erdmann:** *Sinfonía 4.* Yinon. CPO. 81
- Eyck:** *Jardín de las delicias.* Laurin. BIS. 81
- Fantasia.** Obras de Lutoslawski, Yuste y otros. Martín/Negrin. Linn. 101
- Feldman:** *Viola in my life.* Phillips. New World. 82
- Froberger:** *Obras para tecla.* Asperen. Aeolus. 82
- Garanca, Elina.** Mezzo. *Aria Cantilena.* DG. 98
- Gershwin:** *Porgy and Bess.* Powell, Lister/Mauceri. Decca. 82
- Gilels, Emil.** Pianista. Obras de Chopin, Beethoven y otros. Doremi. 74
- Giordano:** *Andrea Chénier.* Stella, Corelli/Santini. EMI. 73
- Gounod:** *Romeo y Julieta.* Alagna, Gheorghiu/Plasson. EMI. 73
- Gruber:** *Aerial.* Eötvös. DG. 83
- Hacquart:** *Cantiones.* García Alarcón. Eufoda. 82
- Haendel:** *Alcina.* Auger, Davies/Hickox. EMI. 73
- Haydn:** *Cuartetos op. 32.* Festetics. Arcana. 83
- Henze:** *Royal Winter Music.* Halász. Naxos. 83
- Hindemith:** *Ludus tonalis.* Berezovski. Warner. 84
- Imposibles.** Pluhar. Naïve. 102
- Improvisando.** Pandolfo. Glossa. 102
- D'Indy:** *Poème.* Krivine. Timpani. 84
- Jonghen:** *Música de cámara.* Franck. Cyprès. 84
— *Trío.* Jongen. Fuga Libera. 84
- Kálmán:** *Hollandweibchen.* Macha, Paule/Schönherr. Gala. 76
- Larcher:** *Ixxu.* Rosamunde. ECM. 84
- Lehár:** *Eva.* Fadayomi, Antonic/Bozic. CPO. 85
- Leonard Bernstein's New York.** Stern. NVC. 110
- Literes:** *Elementos.* Magraner/Licanus. 85
- Lokshin:** *Sinfonías 5, 9, 11.* Swierczewski. BIS. 85
- Mahler:** *Sinfonía 6.* Eschenbach. Ondine. 85
— *Sinfonía 7.* Abbado. Euroarts. 107
— *Sinfonías.* Neumann. Supraphon. 77
- Marais:** *Suites para 3 violas.* Kuijken/Voix Humaines. Atma. 86
- Massenet:** *Chérubin.* Breedt, Ciofi/Villaume. Dynamic. 86
— *Werther.* Hampson, Graham/Plasson. Virgin. 107
— *Werther.* Araiza, Sofel/Gómez Martínez. Gala. 76
- Mehldau:** *Songs.* Fleming/Mehldau. Nonesuch. 86
- Mendelssohn:** *Concierto para violín.* Jansen/Chailly. Decca. 86
- Meyerbeer:** *Semiramide.* Riedel, Adami/Bonyng. Naxos. 86
- Migot:** *Zodiaque.* Lemelin. Atma. 87
- Millöcker:** *Arme Jonathan.* Kusche, Hollweg/Hager. Gala. 76
- Monteverdi:** *Orfeo.* Galli, Guadagnini/Cavina. Glossa. 87
— *Orfeo.* Keenlyside, Lascarro/Jacobs. H. Mundi. 108
- Moto di gioia.** Obras de Mozart. Nevel. Persson/Weigle. BIS. 102
- Mozart:** *Bodas de Fígaro.* Spagnoli, Dasch/Jacobs. Bel Air. 109
— *Bodas de Fígaro.* Schwarzkopf, Tadddei/Giulini. EMI. 73
— *Clemenza di Tito.* Castronovo, Casanova/Steinberg. RCA. 88
— *Don Giovanni.* Allen, Vaness/Haitink. EMI. 73
— *Finta giardiniera.* Mei, Rey/Harmoncourt. TDK. 108
— *Flauta mágica.* Moser, Schreier/Sawallisch. EMI. 73
— *Grabaciones en Salzburgo.* Varios. Orfeo. 72
— *Gran Partita.* Lluna. H. Mundi. 88
— *22 óperas.* Varios. Universal. 66
— *Quinteto con clarinete.* Hoeprich/Haydn. Glossa. 87
— *Serenata K. 239.* Banchini. Zig Zag. 88
- Mozart-Caine:** *Sonatas y Sinfonías.* Caine. Winter & Winter. 89
- Mullova, Viktoria.** Violinista. Obras de Stravinski, Ravel y otros. Philips. 97
- Música en la edad dorada de Rembrandt.** Jan-Belder. Brilliant. 103
- Música para flauta del s. XX.** Obras de Stravinski, Denisov y otros. Trot/Laul. H. Mundi. 103
- Musorgski:** *Boris Godunov.* Ghiaurov, Baldani/Khaikin. Gala. 76
- Nebra:** *Vísperas.* Recasens. Lauda. 89
- Oistrakh, David.** Violinista. Obras de Schubert, Beethoven y otros. Doremi. 74
- Opera Favourites.** Australia. Sutherland, Marton/Cillarior. Opus Arte. 110
- Pachelbel:** *Canon y Giga.* Deuter. Eloquencia. 88
- Paradizo.** Consort Music. Sempé. Paradizo. 103
- Paris Expers.** Guerber. Alpha. 103
- Piazzolla:** *Tiempo del ángel.* Delporte. Fuga Libera. 89
- Pioneros y exiliados.** Obras de Ben-Haim, Seter y otros. Lessing. Hänssler. 104
- Prokofiev:** *Amor de las tres naranjas.* Bacquier, Bastin/Nagano. EMI. 73
- Puccini:** *Bohème.* Alagna, Vaduva/Pappano. EMI. 73
— *Tosca.* Milanov, Corelli/Gibson. Covent Garden. 71
- Rachmaninov:** *Liturgia.* Putnish. Glossa. 90
- Ramey:** *Estudios de color.* Gosling. Toccata. 90
- Rihm:** *Chiffre-Zyklus.* Asbury. CPO. 90
- Richter, Karl.** Director. Obras de Bach. DG. 70
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. Obras de Chopin, Schubert y otros. Doremi. 74
- Röntgen:** *Sinfonía 3.* Porcelijn. CPO. 90
- Rossini:** *Cenerentola.* Kasarova, Siragusa/Rizzi. RCA. 91
— *Turco en Italia.* Callas, Rossi-Lemeni/Gavazzeni. EMI. 73
- Scelsi:** *Natura renovatur.* Poppen. ECM. 91
- Schubert:** *Sonata Arpeggione.* Queyras/Tharaud. H. Mundi. 91
— *Viaje de invierno.* Bauer/Mauser. Oehms. 92
- Schumann:** *Cuartetos.* Kuijken. Arcana. 92
— *Papillons.* Le Sage. Alpha. 92
— *Sinfonía 4.* Karajan. Euroarts. 109
- Shafan, Daniel.** Violonchelista. Obras de Bach, Franck y otros. Brilliant. 98
- Shostakovich:** *Concierto para violín 1.* Josefowicz/Oramo. Warner. 92
— *Cuartetos.* Borodin. Melodiya. 71
— *Katerina Ismailova.* Vishnevskaiia/Simeonov. Decca. 69
— *Lady Macbeth.* Westbroek, Ventris/Jansons. Opus Arte. 79
— *Sinfonía 9.* Solti. Arthaus. 108
- *Sinfonías.* M. Shostakovich. Supraphon. 68
— *Sinfonías.* Caetani. Arts. 68
- Sibelius:** *Sinfonías.* Blomstedt. Decca. 92
- Silvestrov:** *Misterioso.* Lubimov. ECM. 93
- Stoltz:** *Magnificat.* Brüser. MDG. 93
- Stradella:** *Amanti.* Velardi. Chandos. 93
- Strauss, J.:** *Valses.* Kreizberg. Pentatone. 93
- Strauss, R.:** *Caballero de la rosa.* Kanawa, Otter/Haitink. EMI. 73
— *Elektra.* Nilsson, Rysanek/Levine. DG. 110
— *Elektra.* Lammers, Müller-Bülow/Kempe. Covent Garden. 71
— *Guntram.* Tomlinson, Farley/Lewis. Gala. 76
- Sueño del diablo.** Obras de Eccles, Ford y otros. Ghielmi/Pianca. H. Mundi. 103
- Tabulatures de guiterne.** Música renacentista para guitarra. Craddock. Cantus. 104
- Takemitsu:** *Spirit Garden.* Alsop. Naxos. 94
- Telemann:** *Cantatas.* Concertino Köln. Brilliant. 94
- Templo de castidad.** Música del Códice de Las Huelgas. Mille Fleurs. Signum. 104
- Tomásek:** *Conciertos para piano.* Simon/Válek. Supraphon. 94
- Torelli:** *Conciertos para trompeta.* Hammes/Matt. Brilliant. 94
- Torres:** *Esfera de Neptuno.* Gabinete Armónico. Arsis. 94
- Treleaven, John.** Tenor. Obras de Wagner. Oehms. 99
- Universi populi.** Cantos sacros de Praga. Lesne. Zig Zag. 105
- Verdi:** *Aida.* Nilsson, Corelli/Mehta. EMI. 73
— *Attila.* Strummer, Stone/Ferro. Gala. 77
— *Don Carlo.* Christoff, Brouwenstijn/Giulini. Covent Garden. 71
— *Don Carlo.* Ramey, Pavarotti/Muti. EMI. 73
— *Otello.* Brouwenstijn, Vinay/Kubelik. ROH. 95
— *Otello.* Domingo, Ricciarelli/Maazel. EMI. 73
- Viena 1700.** Música barroca austriaca. Duftschmid. CPO. 105
- Vinzing, Ute.** Soprano. Obras de Beethoven, Verdi y otros. Gala. 77
- Vishnevskaiia, Galina.** Soprano. Obras de Musorgski, Shostakovich y otros. EMI. 75
- Wagner:** *Anillo del nibelungo.* Adam, Lipovsek/Haitink. EMI. 73
— *Oro del Rin.* Bröckeler, Campbell/Fisch. Melba. 95
— *Preludio y muerte de amor.* Brewer/Runnicles. Telarc. 95
— *Walkyria.* Gambill, Denoke/Zagrosek. Naxos. 96
- Williams, John; Etheridge, John.** Guitarristas. Obras de Beey, Barrios y otros. Sony. 99
- Xenakis:** *Obras para percusión.* Fish. Mode. 95
- Zender:** *Cabaret Voltaire.* Zender. Kairos. 96

VÍSPERAS DE VIAJES ALREDEDOR DE VENECIAS

El nombre de la ciudad es el nombre impronunciable, pues sus letras se han derretido. Hemos asediado esta ciudadela de la Ausencia, cogidos entre las llamas que la devoraban y desde entonces hemos escrito nuestros libros con su polvo mezclado con las cenizas de nuestros hermanos, dijeron los alumnos. Y el maestro entendió que su dolor estaba en cada palabra.
(Edmond Jabès)

La adaptación del *Orlando* de Ariosto y de la leyenda de Armida del Tasso, su traducción al inglés, y luego de su retraducción al italiano en un libreto para la ópera *Rinaldo* de Haendel, son tantas maneras de navegar, de sinónimos en homónimos, de sinónimos de homónimos en equivalentes de semejantes, de similares de afines en homógrafos homófonos de parónimos... en fin, ese amor por esas palabras que Tasso llama "traslate" (trasladadas, metafóricas), "straniere" (extranjeras, extrañas), "finte" (inventadas), por esos viajes, los que empiezan hoy para acabar ayer, esos viajes en la reescritura, que son tantos homenajes a *La Gerusalemme liberata* y luego *conquistata*, a Armida y a Orlando furioso, poema, ciudad asediada llena de espejismos, de mujeres que son ciudades, de mujeres que son amantes, enemigas, las magas se transforman en mujeres amante ("E di nemica, ella divenne amante"), mujeres (Clorinda) que los hombres toman por unas fieras y las fieras por un hombre, víctimas de caballeros asediadores, que no quieren coger la ciudad o la destruyen o no saben qué hacer con ella o la abandonan una vez conquistada provocando el furor de la mujer de la ciudad en ruinas... a esas brumas del imaginario tassiano, los azares de las representaciones o de la inspiración han añadido algunos cambios entre los personajes de Rinaldo y las voces, que aparecen, desaparecen, intercambian sus papeles de castrados, tenores, mezzosoprano o contralto que cantan arias pertenecientes a otras óperas convirtiendo esa ópera feérica en un colmo del eclecticismo *kitsch*. Para rizar el rizo, John Walsh reedita (¡exultó!) toda la *marmelade* "adaptada curiosamente" (*curiously fitted*) para permitir su interpretación en casa (¡creo soñar!) y para rerrizar el rerrizo, el Ensemble Hypothesis añade aquí y allá "un complemento de arias para restituir mejor la intriga" dicen los intérpretes, pero no temáis, se produce todo lo contrario, pues es una sola voz (Sigurd van Lommel, el contratenedor de Hypothesis, acompañado por tres instrumentistas: flauta, viola da gamba y clave/órgano) el que asume todos los papeles, incluso en los dúos.

Tasso intentaba, dice él, escribir las cosas de la historia no como ocurrieron sino como hubieran tenido que ser. Y de esa



VSPRS. *Músicas basadas en Monteverdi* (Vespro della beata Vergine). VSPRS ORCHESTRA.
Director: FABRIZIO CASSOL.
CYPRÉS CYP0602 (Diverdi). 2006. 71'. DDD. **PN**

HAENDEL: Rinaldo. SIGURD VAN LOMMEL, contratenedor.
ENSEMBLE HYPOTHESIS.
SOLSTICE SOCD 230. 2004. 73'. DDD. **PN**

intención proviene su doble práctica de lo creíble y de lo maravilloso, esa "licenza del fingere", esa libertad de fingir al resumir la deriva de los caballeros de Ariosto, sus amores idólatras, sus luchas culpables... Y más o menos: en el *Zibaldone*, Leopardi define la música como ese espacio de fusión, ese abismo del sentido, del significado, en el que el hombre recrea la realidad.

En una larga carta escrita mientras componía su poema, Tasso comenta que había respetado los nombres históricos de los héroes francos y, en el caso de sus enemigos, inventado la mayoría, pues los verdaderos nombres de los asediados son variables, inciertos, llenos de tinieblas... parecen bailar un baile que no ha sido inventado todavía...

Ese baile es el que bailan los VSPRS en directo y Armida es aquella hija de Jerusalén de las *Visperas de la Beata*, "negra pero hermosa" (no siempre las retraducciones funcionan, pues el texto original dice "Negra soy y hermosa") que frecuentan Fabrizio Cassol y la VSPRS con saxo, buzuk, percusión, sacabuches y cornetas, violines y flautas, y un quinteto de voces solistas, femeninas. Armida es la amante de Argante el sarraceno y acaso de Rinaldo; su jardín es un lugar vegetal, húmedo, paradisíaco, donde escuchar el viento, cegarse de luz, escribir, y escribiendo interrogar el cielo y el vacío de las plazas de esa ciudad de la ausencia, y beber esa palpitación del mundo, que VSPRS nos ofrece. Y en ese momento, el oyente puede pensar que es el momento de notar ese sabor poroso del esplendor de las cosas, olvidarse de la intriga de *Rinaldo*, del misterio de esas *Visperas* y acompañar a Rinaldo de *Venezia* a *Gerusalemme* de las sombras a la brumas, en esos nombres de ciudades tan lejanas que sus nombres escapan al recuerdo, en esa nostalgia por lo que ha de ocurrir y que pesa sobre esas ciudades y en ese deseo que no puede realizarse sino franqueando las puertas de los sueños... Con el texto de Monteverdi, en los espejismos de Tasso, VSPRS imagina una ciudad fascinante rodeada por un sonido de velas que se rompen, desgarradas por el viento de Saba.

FRANCISCO GUERRERO

DIEZ AÑOS DESPUÉS

La temprana muerte de Francisco Guerrero en 1997 fue un duro golpe para la música española. El decenio transcurrido desde entonces parece suficiente para realizar una nueva consideración de su música, un legado que hoy empieza a tenerse como parte de lo más importante de la música europea de finales del siglo XX. Guerrero dejó una producción de una complejidad y una autoexigencia únicas en la música española del momento. Por fortuna, son muchos sus discípulos que, aun siguiendo caminos propios totalmente diversos, han sabido mantener viva la llama de ese imperativo estético. SCHERZO dedica las páginas que siguen a esta figura irreplicable. Agradecemos a Susana Cermeño, viuda del compositor, el habernos facilitado la mayor parte de la documentación gráfica empleada en este dossier.

UNA BELLEZA ARISCA

Escribía Rilke en la primera de sus *Elegías de Duino*: “Lo bello no es sino lo terrible en su comienzo”. Quien escuche la música de Francisco Guerrero no puede sustraerse a una impresión similar: la de ser embestido por una fuerza majestuosa y al mismo tiempo aterradora, trepidante y tremenda. Lo primero que comunica esta música —incluso al oyente más desprevenido— es un sentimiento de incomodidad y desasosiego, pero también de poderosa energía interna. Igual que una estrella, alumbra y abrasa en partes iguales: puede dar vida y también aniquilarla.

Uno de los aspectos más llamativos de la música de Guerrero es precisamente la manera en que logra imponer su propia presencia ante cualquier tipo de audiencia, de la más entregada a la más escéptica, de la más preparada a la más ingenua. Su belleza chocante y arisca, su candente expresividad, se afirma de una manera rotunda y radical, sin reservas o términos medios, y con una intransigencia aturdidora. Es una música que no quiere describir, narrar o ilustrar: lo único a lo que aspira es a ser, estar, ocupar un espacio concreto, físico y real, con la misma fuerza de un árbol, de un río o de una montaña. Es imposible relegarla a una dimensión abstracta, distante o convertirla en objeto de contemplación.

Creo que esta virtud poco común en la música contemporánea depende del grado de “evidencia” que las piezas de Guerrero logran comunicar a quienes las escuchan. El objetivo del compositor era conseguir algo parecido a las formas naturales, al ramaje de un árbol o a las rugosidades de una roca: formas extremadamente complejas y rebosantes de detalles pero al mismo tiempo perfectamente inteligibles en su coherencia estructural, unificadas por un intrínseco carácter de “necesidad”. Cada elemento de su densísima articulación textural y métrica queda sometido a una férrea lógica global, al mismo tiempo que se expresa a través de un dinamismo plástico y vigoroso, sin menoscabar las exigencias de un planteamiento basado en rigurosas pautas matemáticas y sin tampoco recurrir a patrones tradicionales.

Algunos compositores contemporáneos amplían las posibilidades de lectura del objeto musical difuminando su comprensibilidad, desenfoicándola. Otros la simplifican, con el riesgo de empobrecerla. El logro más espectacular de Guerrero consiste precisamente en conciliar dos tendencias a primera vista opuestas. En vez de buscar lo esencial en la reducción de los elementos, lo hizo atando la composición en un espeso enlace de relaciones y correlaciones, realizado a través de un maníático ejercicio de precisión. Aun así, sus apabullantes edificios sonoros suenan singularmente “exactos”. Pese a su densa formulación, uno tiene la sensación de que todo lo que hay en ellos responde a una necesidad interna. Nada sobra, ni hay excesos o redundancias.

A menudo se ha hablado de Guerrero como de un músico “científico”. Es indudable que en su obra la componente matemática tiene un papel destacado y decisivo. Es cierto también que el compositor tenía un claro rechazo a enfocar el hecho musical desde perspectivas de naturaleza psicológica, literaria o simbólica. Sin embargo, esta postura convivía con un impulso que me atrevería a calificar de romántico. Sé que esta definición hubiera horrorizado a Guerrero por la carga de sentimentalismo que el término lleva implícita, pero creo que es la que mejor resume algunos de sus rasgos distintivos.

Romántica la música de Guerrero lo es no en el sentido del estilo, sino en su actitud vital. Es música de grandes ideales, de arrebatos vehementes, de espacios inmensos, que ansía abarcar la totalidad y explorar el límite. Guerrero concebía la música como un acto radicalmente afirmativo,

que implicaba al compositor en todas sus dimensiones cognitivas y existenciales. Conocida era la intensidad con la que vivía la creación hasta los límites del agotamiento físico y mental. Cada composición representaba una inversión total de energías, una cuestión de vida o muerte, algo en que el artista realmente se jugaba el todo por el todo. Guerrero rechazaba como sinónimos de impotencia la ironía, el distanciamiento y la fragmentariedad que profesa mucha música contemporánea. Era, evidentemente, una visión unilateral pero también el impulso generador de una música extraordinaria, cuya incómoda intensidad no tiene parangones en el panorama creativo de los últimos treinta años.

Orígenes

Francisco Guerrero nace en Linares el 7 de julio de 1951. Empieza a los seis años el estudio del piano con el padre y su primera formación es en buena medida autodidacta. En Granada, ciudad en la que pasa su juventud, sigue entre 1962 y 1969 cursos regulares de composición bajo la guía de Juan Alfonso García, organista de la catedral de Granada. Además de un primer acercamiento a las técnicas contemporáneas, Guerrero recibe de él una sólida formación tradicional, basada en el estudio del contrapunto. Aquí ciertamente el joven alumno madura la pasión por las construcciones polifónicas y estratificadas que caracterizarán su estilo futuro.

Igual que Varèse, Guerrero ha querido ocultar sus orígenes levantando una cortina de silencio prácticamente insuperable alrededor de las que definía como “locuras de juventud”. La severa autocritica a la que el compositor siempre ha sometido su trabajo ha procurado borrar las huellas de las obras comprendidas entre *Facturas* (1969), con la que ganó el Premio Manuel de Falla en 1970, y *Actus* (1976), que abre su catálogo oficial. Sólo un reducido número de ellas ha sobrevivido gracias a azarosas grabaciones de la época; las otras han sido retiradas, destruidas o se han perdido.

Guerrero ha querido que su obra naciese ya plenamente formada, sin titubeos. A modo de pieza seminal podríamos tomar *Opus 1. Manual* (1976), para piano. Su estructura por bloques yuxtapuestos alternando secciones densas y muy virtuosísticas con otras estáticas y basadas en la resonancia prolongada, revela desde el principio la fuerte sensibilidad del compositor por la modulación de los espesores sonoros, obtenida trabajando sobre la consistencia y el peso de una escritura casi integralmente en acordes. Los dedos siguen un impulso frenético y omnívoro; cualquier tipo de material que salga a flote es agarrado y saboreado en su fisicidad. Nada se sustrae a esta exploración voraz: así, junto al gran número de *clusters*, acaba por sorpresa en la red hasta algún acorde consonante, aunque desposeído de funcionalidad.

Entrar en la música de Guerrero significa sumirse en un universo sonoro cerrado y sólido, nada estático, cuya superficie, en constante movimiento, se carga y se descarga



Paco Guerrero, Susana Cermeño y Zoltan Pesco (el director que estrenó *Sahara* en Metz). Detrás Carlos Satué (alumno de Guerrero). En los ensayos previos al estreno el 15 de noviembre de 1991.

continuamente de energía. No sólo los densos bloques de acordes de *Opus 1. Manual*, sino también los de *Anemos C* (1976) y *Zayin* (1984), o los redobles de las percusiones de *Acte préalable* (1977-78) se imponen a la atención del oyente como superficies sonoras sólidas pero agrietadas, rasguñadas o martilleadas, nunca homogéneas. Mientras que para Scelsi el sonido posee una naturaleza esférica, para Guerrero la vitalidad del sonido reside en su rugosidad. Su arquetipo sonoro es el rasgueado de los guitarristas flamencos, en el que las notas pierden su individualidad, su fijeza y se ponen en vibración, chocando entre sí y fundiéndose en una única entidad sonora.

De ahí la preferencia del compositor por las plantillas de timbre homogéneo, donde a través de una extraordinaria estratificación polifónica las líneas instrumentales se fusionan en un magma sólido, en una masa de voces móviles que no pueden ser separadas y cuya subdivisión rítmica crea un extraordinario movimiento interno, una suma de pulsaciones secretas e inextricables que la animan desde dentro. Incluso en una pieza para violín solo como es *Zayin VI* (1996), la insistencia en el timbre cavernoso de la cuarta cuerda, en las dobles cuerdas y en los acordes en arpeggios, nos revela que el sonido guerreriano se manifiesta siempre como un “espesor”. Con el paso del tiempo, Guerrero encontraría sobre todo en los instrumentos de cuerda el vehículo ideal para transmitir la tensión física y la plasticidad típicas de su música, como se aprecia en el ciclo *Zayin* (1984-97) o en obras para orquesta como *Ariadna* (1984), *Sahara* (1991) y *Oleada* (1993).

Globalidad

Cerca de dos décadas separan *Actus* de *Zayin VII*, con el que se cierra en 1997 el catálogo guerreriano por el temprano e inesperado fallecimiento del compositor (el músico lograría aún realizar la orquestación de seis piezas de la *Iberia* de Albéniz, otra de sus obras fetiche). En este lapso de tiempo, Guerrero edificó un catálogo selecto, en donde tocó casi todos los géneros: orquestal, camerístico, vocal y coral, sin olvidar la música electroacústica. Sólo se echa en falta una ópera, cuyo proyecto acarició en más de una ocasión (desde la juventud soñaba con escribir una sobre la Papisa Juana) sin encontrar nunca las condiciones idóneas para llevarlo a cabo.

Para Guerrero, cada composición terminada no era sino un escalón hacia la siguiente. Todos los resultados conseguidos eran inmediatamente puestos en discusión. Aun así, en su catálogo emerge un sentido de coherencia y progresión ejemplares. Cada etapa es una doble realización de artista y artesano. Al artista pertenece el impulso utópico, la tensión para sondear e investigar la naturaleza del sonido

hasta sus límites. Al artesano el perfeccionamiento de sus herramientas a partir de la experiencia y del contacto empírico con el material sobre el que trabaja.

De esa forma, Guerrero se forjó un lenguaje único y personal, que a lo largo de los años noventa fue apoyándose en programas informáticos elaborados en colaboración con el ingeniero Miguel Ángel Guillén. Su producción puede dividirse en dos grandes periodos. El primero empieza con *Actus* (1976) y termina con *Ariadna* (1984), y se caracteriza por recurrir a metodologías derivadas de la lógica combinatoria. El segundo empieza a finales de los ochenta e incorpora procedimientos derivados de la geometría fractal.

Tanto la combinatoria como la fractalidad responden a una exigencia clave en el pensamiento del compositor: producir desde un número mínimo de elementos la mayor cantidad de información posible, buscando la máxima cohesión entre el todo y la parte (*El arte de la fuga* de Bach y el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven le proporcionaban a Guerrero dos ejemplos inmejorables). Pero al mismo tiempo el compositor quería mantener íntegra la sensación de una articulación dinámica de los acontecimientos sonoros, otorgarles un carácter de impulso y necesidad. Para ello, seguía un proceso opuesto al de los serialistas (y coincidente en algunos aspectos con el propugnado por Xenakis): trabajaba la composición de fuera hacia dentro, de la macroestructura a la microestructura.

“Quiero construir mi música como está construido un árbol”: con esta afirmación resumía su deseo de hacer una música perfectamente estructurada y al mismo tiempo perfectamente inteligible, tal como ocurre en las formas naturales —un árbol, una montaña—, cuya complejidad de detalles no deja de reenviar a una calidad de la forma entendida en sentido global, a una fisonomía general inmediatamente reconocible.



Partitura de *Zayin III*

Guerrero para una isla desierta

Si tuviera que llevarme a una isla desierta una sola pieza de Guerrero, un desierto sería precisamente mi elección: *Sahara* (1991), para orquesta. Desde el unísono inicial de las cuerdas (un mi bemol no uniforme, fragmentado desde el interior por los ataques desfasados de cada instrumento), se manifiesta aquí de la manera más directa y abrumadora la extraordinaria habilidad del compositor para



En el laboratorio de Música electroacústica AGON, Milán, componiendo *Hyades* (1994), para flauta baja, trombón, contrabajo y electrónica

modular los grosores de la materia sonora, modelando sus confines como si de una superficie arenosa se tratara. El sonido ocupa el espacio, parece tener un peso y una consistencia firmes; tendiendo una mano, podríamos tocarlo, atraparlo y ser atrapados a la vez en sus vertiginosas transformaciones.

También me gustaría llevarme *Zayin*, una de las culminaciones del catálogo guerreriano. Se trata de un ciclo de piezas de cámara construido alrededor del número siete (*zayin* significa "siete" en hebreo). La idea inicial era escribir siete piezas para trío de cuerda, cuya duración total alcanzara los setenta minutos. Con el paso del tiempo, el proyecto sufriría algunas modificaciones (*Zayin IV* y *Zayin VII* están escritos para cuarteto, *Zayin VI* para violín solo) y la duración final sería de 61 minutos (6+1=7). Mis preferencias personales van a la delicadeza de *Zayin III* (cuyas ebulliciones sonoras se antojan interiorizadas y ligeras), *Zayin V* (con sus murmullos y remolinos regenerándose en densidades variables hasta su transfiguración en el registro agudo) y *Zayin VI*, que hurga en el registro grave del violín solo para extraer una materia tímbrica gruesa.

Y si tuviera más opciones aún, me llevaría también *Rhea* (1988) y el *Concierto de cámara* (1977). En *Rhea*, las sonoridades de los doce saxofones se funden en un todo compacto e indisoluble. La compleja subdivisión rítmica crea un impresionante movimiento interno, pulsaciones secretas e inextricables que animan desde dentro esta masa. Guerrero sabe explotar al máximo la ambigüedad presente en el timbre aterciopelado de los saxofones. Los sonidos multifónicos, los violentos trinos, las notas repetidas, los continuos *fortissimi* producen un frenesí salvaje, paroxístico. Pero basta que por un instante el ritmo decrezca, y los *glissandi* se suavicen, para que se insinúe un matiz de lánguida sensualidad, inmediatamente arrollada por el impetuoso suceder de los acontecimientos.

El *Concierto de cámara* representa en muchos sentidos una etapa anómala en la producción del compositor. Debido a las condiciones del encargo, el compositor tuvo que ceñirse a una plantilla (flauta, clarinete y cuarteto de

cuerda) menos compacta que las que él solía utilizar. Ante la dificultad para integrar el timbre de la flauta con el resto del grupo, Guerrero tuvo que renunciar a que los instrumentos actuasen en un plano de igualdad. Caso único en su catálogo, el comienzo de la pieza sigue las modalidades de un concierto en miniatura: la flauta posee un papel solista de un virtuosismo brillante y embriagador, rebosante de floreos y arabescos. El *Concierto de cámara* representa el polo sonriente y luminoso de un corpus musical dominado por unos rasgos ariscos y dramáticos. La espléndida cadencia de la flauta situada a mitad de la pieza nos hace añorar que Guerrero no haya escrito nunca una pieza solista para este instrumento.

Silencio

En Guerrero la materia sonora se tiende y se contrae, se tuerce sobre sí misma, pero siempre mantiene intacta su densidad interna. Una analogía puede establecerse con las decoraciones murales de la arquitectura mudéjar, donde los motivos geométricos se entrelazan de forma inextricable, sin dejar libre ni un centímetro de pared. La música de Guerrero expulsa de sus entrañas el silencio como si tratara de exorcizar el *horror vacui*. Pero hay una excepción muy significativa. Se trata de *Núr* (1986), para coro mixto. El texto del que se sirve Guerrero (los primeros versículos del *Corán*) le inspira una decisión única para él: hacia la mitad de la pieza, todas las voces se paran y observan un silencio de veintitrés segundos. Ese silencio no es un ele-



Manuscrito del *Concierto de cámara* 1977

mento de separación entre dos partes, sino un inmenso agujero negro situado en el corazón de la obra. Una intuición extraordinaria de la fenomenología de lo sagrado que es un momento inalcanzable por la palabra, pausa de meditación y también momento de desorientación del hombre frente a lo divino.

Hay un aspecto místico en la obra de Guerrero, que sin duda el propio compositor (nada interesado en cuestiones de tipo religioso) se encargaría de desmentir. Utilizo aquí el adjetivo “místico” en el sentido de algo que remite al misterio que se esconde tras la cara visible de la creación. No necesariamente una divinidad, más bien el carácter numinoso de los inmensos espacios siderales (*Hyades*, 1994), del aliento interior que recorre la vida de todo el universo (*Antar Atman*, 1980), del murmullo del arroyo o de las hojas movidas por el viento (*Zayin V*, 1995). A pesar de sus raíces matemáticas, la música de Guerrero se mueve en un universo de misterios, de percepciones inefables, de conexiones directas con el tumultuoso y extático latir de la totalidad.

Guerrero para enamorados

Hay una pieza que para mí sintetiza la esencia de la música guerreriana, su pasado y su devenir, y también su belleza. Se trata de una obra juvenil de breve duración, casi nunca interpretada debido a su enorme dificultad técnica: *Erotica* (1978), para voz y guitarra. Los versos de amor de Ben Quzman, poeta andaluz del siglo XII y autor de un importante cancionero en lengua árabe, inspiran a Guerrero un soliloquio murmurado y trepidante. La movilísima trama creada por los elaborados floreos vocales (que evocan el estilo ornamental del *cante jondo*) traduce de manera casi visceral los pliegues del sentimiento amoroso, alcanzando su cumbre en la segunda parte, cuando entre una sílaba y otra se abren pasajes de vocalizaciones con la boca cerrada; espacios en los que al canto se le pide dialogar consigo mismo, como ensimismado en su propio éxtasis. Al final de la pieza, mientras la voz se sume en el registro grave hasta apagarse en sus recovecos más íntimos, la guitarra empieza una cadencia ascendente; entonces, entendemos que *Erotica* es también un canto hacia arriba, hacia la perfección.

Guerrero me contó haber compuesto *Erotica* en un piso bajo de Granada, de cuya ventana sólo podía ver las piernas de los paseantes. Es ésta una imagen, una condición o una metáfora que bien podría resumir la trayectoria de Guerrero: la música como instrumento para superar la estrechez de la condición individual, como forma de conocimiento superior, como medio para comulgar con la amplitud de los espacios exteriores, para establecer una comunicación integral y tangible entre el mundo de los sonidos y la existencia.

Guerrero fue un creador totalmente entregado a su arte, incluso a costa de ser consumido por ella. Fue un maximalista en tiempos de relativismo, y consideraba la mayor parte de la música actual —incluida la “vanguardista”— como tibia e impotente, poco ambiciosa cuando no impregnada de actitudes nostálgicas hacia el pasado (lo cual no le impedía por otro lado profesar un amor incondicional a compositores como Bach y Beethoven). Su mensaje sigue sonando con una contundencia directa, despojada de cualquier complacencia. Aun así, el rigor y la intransigencia que construyen su inaudito universo sonoro no resultan un obstáculo para el oyente, sino todo lo contrario. Tal vez porque, más allá de cualquier consideración estética, la música de Guerrero comunica de forma inmediata tres elementos vitales: pasión, amplitud y fuerza.

Stefano Russomanno

Leif Ove Andsnes
Ian Bostridge
Schubert
EMI CLASSICS

Leif Ove Andsnes
Ian Bostridge
Schubert
Klavierersonate D 959
Pilgerweise
Der Unglückliche
Auf dem Strom
Die Sterne
EMI CLASSICS

7243 5572665 0

El inmejorable tandem del pianista sueco Leif Ove Andsnes y el tenor británico Ian Bostridge nos ofrecen una cuarta entrega de obras de Schubert: una de sus últimas sonatas para piano (la D 958) y una selección de Lieder como el *Pilgerweise*, *Auf dem Storm*, entre otros.

Una cuidada selección que mantiene la línea de los anteriores trabajos juntos.

www.emiclassics.com

ESCRITURA MUSICAL E INSTITUCIÓN

La música de Paco Guerrero ha pasado ya un primer filtro de eso que pomposamente se suele llamar la posteridad. Los diez primeros años transcurridos después de su fallecimiento pueden ilustrarnos sobre cómo ha pasado la prueba una música que en vida gozó de una reputación un tanto secreta pero bastante poderosa. Una primera apreciación parece determinar que su reputación continúa intacta. Sin embargo, existe un continuo que atraviesa estos diez años sin Guerrero y llega hasta esas últimas décadas del siglo pasado en las que su música constituía tanto una leyenda como un problema: su música era mucho más admirada y respetada que interpretada. Durante su vida, podría haberse achacado esa anomalía al temperamento fuerte y radical del compositor andaluz, y en efecto, el propio autor solía poner notables dificultades al acercamiento a su obra por intérpretes que él considerara insuficientemente preparados.

Por ello, la prueba de los diez años transcurridos, y en los que ya el autor debía pasar el testigo a que las partituras se defendieran por sí mismas, ha puesto de manifiesto la misma dificultad de acercamiento a su música sin que, por ello, dejara de emanar atractivo.

¿Cuál es la posible causa de ello? Se ha considerado habitualmente que la dificultad de su escritura era un freno, especialmente en España, donde no han sido abundantes los grupos con la suficiente preparación como para enfrentarse a las erizadas pruebas de su música. Esto, aun siendo básicamente cierto, exige algunas matizaciones y, desde luego, hablar de un panorama en el que esas dificultades se inscriben. En primer lugar, la complejidad de la escritura de Paco Guerrero no es de distinta naturaleza a la de toda una genealogía de creadores cuyas raíces se pierden en los legendarios años de Darmstadt. De hecho, esa dificultad ha sido un rasgo diferenciador de lo que ahora (al haber traspasado con holgura los límites del siglo XX), podemos simplificar como la “vanguardia”. Para añadir mayores matizaciones al argumento, bueno será decir que en el caso de la generación de Paco Guerrero (los nacidos a partir de 1950), no todos practicaron la escritura de extrema complejidad de su música, pero sí existió una corriente clara denominada justamente así, quizá para diferenciarse de otras corrientes que no por accidente comenzaron a usar el término de “simplicidad”.

Ahora bien, si en estos momentos, la complejidad y la simplicidad (de escritura, no nos confundamos) parecen valorarse como opciones estéticas y no como rivales; no deberíamos olvidar que los problemas técnicos de la escritura compleja dejaron claro desde sus primeros momentos que necesitaban renovar, incluso drásticamente, el tipo de intérpretes necesarios para darle vida. De hecho, la necesidad de cambiar los hábitos de la interpretación alimentó desde el primer momento (los años 50) la necesidad de desarrollar otras habilidades en los intérpretes, o mejor aún, exigía un nuevo tipo de intérpretes. El fervor de Darmstadt se nutrió gracias a un buen puñado de músicos cómplices de la aventura, algunos de ellos alcanzaron una reputación notable y se alistaron en expediciones capitaneadas por nombres señeros de la “vanguardia”, como Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, etc. Otros se convirtieron ellos mismos en paradigmas de las dos cosas, composición e interpretación (Globokar, Maderna o el propio Boulez...). Pero conquistar el nuevo territorio exigía un auténtico plan estratégico, lo que implicaba llegar al corazón de las instituciones musicales y, en no poca medida, alcanzar el poder.

Boulez, en Francia, ha representado mejor que nadie esta trayectoria, cuando avalado por su reputación como director de orquesta consiguió que se le dotara de un macrolaboratorio de música electrónica (IRCAM) y, sobre todo, de un grupo orquestal, el Ensemble InterContempo-

rain. Esto sucedió a mediados de los 70 y se vio como la coronación de la generación vanguardista, al fin el nuevo territorio musical disponía de instituciones propias del más alto nivel. No tardaría mucho en crearse otras, como la London Sinfonietta, el Ensemble Modern, el Klangforum de Viena, etc.

Tres décadas después de estos hitos, resulta posible dictaminar si han irradiado al tejido institucional de la “música clásica”, o simplemente han creado barrios propios, respetados, sí, pero aislados. En primer lugar, se ha creado un efecto de emulación y hoy son ya abundantes los grupos especializados en los que domina ese modelo bouleziano bautizado como de “geometría variable” (concepto tan feliz que se ha extendido a muchos otros campos), o sea, un grupo versátil capaz de alcanzar numerosas configuraciones instrumentales y que, en los casos más amplios, contiene casi los mismos efectivos que una orquesta sinfónica en lo relativo a maderas, metales, percusión e instrumentos variables (teclados, arpa, guitarra, etc.), pero que experimenta una reducción de la masa de cuerda al ámbito solista. Todos estos logros, plasmados en un modelo de grupo considerado como básico en la escritura musical actual (sea del tipo que sea), no han conseguido en la misma medida extender al resto de instituciones musicales la necesidad de “normalizar” el repertorio contemporáneo.

Instituciones duras y blandas

Llegados a este punto, sería interesante definir qué queremos decir con institución musical. Las hay duras; auditorios o espacios, compañías discográficas, festivales, ámbitos emanados de las Administraciones Públicas como centros de promoción, laboratorios, políticas presupuestarias asignadas, etc.; y las hay blandas; un cuarteto de cuerda, una orquesta sinfónica o incluso un dúo. Y es importante conocer la especificidad de cada una de ellas para interrogarnos sobre su capacidad de absorber novedades técnicas. Por ejemplo, un cuarteto de cuerda asume en su planificación un cuidadísimo y extenso periodo de ensayos, tanto de repertorio como de creación de sonido. Cuando un cuarteto se lanza a la palestra artística, todo ese intenso periodo está, por decirlo así, autofinanciado; puede ser duro, pero son las reglas del juego. Sin embargo, un ensemble de cierto tamaño no está acostumbrado a invertir tanto tiempo en la preparación de obras, y de hecho no lo hace. Y si hablamos de orquestas, está claro que ninguna planificación puede soportar un montaje de una obra nueva que exceda de su *planning*, que no es normal que vaya más allá de un par de semanas de ensayos, en los casos más amplios. Es importante que comprendamos que se trata de esquemas institucionalizados que comportan costes económicos, modos de trabajar y rutinas muy precisas. En instituciones con *plan-*

nings tan rígidos, la única posibilidad de ofrecer mejores prestaciones consiste en que la calidad individual de cada músico sea muy alta y que sus responsables sean capaces de optimizar el tiempo de trabajo, aparte de no atentar contra una especialización básica; por ejemplo, los ensembles de música antigua, las orquestas centroeuropeas cuyo sonido está identificado con el periodo romántico o clásico, etc.

En este dilema, la escritura musical que incorpora problemas de nuevo tipo, o bien debe luchar por crear nuevas instituciones o bien tiene que apostar por domar a las existentes. Lo uno y lo otro están ligados al tejido musical del que tienen que partir y a la reputación que alcance la existencia de la novedad misma.

A nadie se le escapará que España ha sufrido de ambos males en los últimos cincuenta años (no es motivo de este escrito analizar los periodos anteriores): ni se ha planteado crear nuevas instituciones ni se han dejado domar las existentes. Éste ha sido el terreno en el que ha chocado frontalmente la música de Paco Guerrero (y de muchos otros, obviamente).

La escritura de Guerrero ha planteado dificultades técnicas grandes, como queda dicho. Vamos a desmenuzarnos: el instrumento debe tocarse de una determinada manera, en el ámbito expresivo exige interiorizar una carga de violencia que sólo es caos si no viene controlada por una disciplina seria, en primer lugar de lectura. Hay que poseer un nivel lector no habitual en nuestro país (un nivel solfístico, por decirlo como se hablaba hace años), y esto es muy grave, ya que en España se ha adelantado enormemente en el desarrollo técnico, se toca bien el instrumento; pero el solfeo es anterior (o paralelo) en la formación del músico y no ha tenido el mismo desarrollo. Leer las complejas estructuras rítmicas, casi siempre irregulares, de Guerrero pide un entrenamiento que el músico raras veces ha realizado en nuestro sistema educativo. Estas deficiencias lastran o alargan cualquier periodo de ensayo; y ensayar más trastoca cualquier *planning*, cuesta más caro e impide hacer otras cosas; en suma, modifica de hecho el ámbito institucional que el grupo implicado se ha marcado. En otros casos, la exigencia de sonoridades nuevas, de modos de ataque inhabituales, pero sobre todo, la interrelación de todos los problemas, crean un muro con el que el intérprete español se topa. No es que la música de Guerrero sea un caso aislado de dificultad en nuestra composición, pero es un caso muy puro y en el que las concesiones o las debilidades prácticamente no existen. Un caso más agudo aún es el que plantea la voz, y Guerrero tiene varias obras que solicitan verdaderas proezas que casi nadie ha podido solventar; proezas que pedirían entrenamiento especial con la voz.

Se podría suponer que si España arrastra deficiencias, la mejora experimentada en las dos últimas décadas tendería a aliviarlas. La realidad es que cada día hay mejores intérpretes (en cualquier periodo, pero también en el contemporáneo), y que si el solfeo tiene lagunas en el ámbito más actual, cualquier cambio necesita estímulos para realizarse, y la obra de Guerrero podría ser un buen estímulo para afrontar un solfeo moderno. Pero todo este fermento no se está plasmando en auténticos cambios institucionales que alcancen las nuevas técnicas. La extraordinaria floración de orquestas que ha vivido nuestro país en apenas dos décadas no ha significado apenas cambios en la óptica más actual del repertorio, se diría que existe una regresión incluso en la programación de las temporadas y que las obligaciones que se crearon orquestas grandes para la música española de autores vivos (como la OCNE o la RTVE de hace algunas décadas), no se ha contagiado a los recién llegados; si acaso se puede citar la excepción de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, que está dirigida (no por casualidad) por un excelente compositor-director, ade-



Ignacio Evangelista
José Ramón Encinar, compositor y director

más de colega y buen amigo de Paco Guerrero, José Ramón Encinar. Tampoco se ha conseguido aprobar la eterna asignatura pendiente de un grupo estable de alto nivel, profesionalizado y apoyado institucionalmente de manera integral, al modo de los grandes ensembles europeos, que ya abundan incluso hasta en Portugal (Remix Ensemble), por citar a nuestro hermano de solar ibérico y tantas veces compañero de miserias. Lo más cercano a ello podría ser el Grup Instrumental de Valencia, y no es casualidad que su pico de mayor madurez haya coincidido con la aventura de un programa integral dedicado a Paco Guerrero (casi en paralelo a que se le haya concedido el Premio Nacional de Música 2005) que tuvo el honor de presentar en la temporada del CDMC 2005/06 en Madrid; y todo ello por más que sus demostrados méritos no les hayan hecho aún acreedores a un apoyo público global. Ellos saben mejor que nadie que todavía mostrar un abanico de obras de Guerrero implica esfuerzos extra que todavía surgen de su generosidad o de su tiempo libre.

Ámbitos sonoros

Quedan otros ámbitos, por ejemplo, el cuarteto de cuerda. Y no lo cito por casualidad, es bien conocida la atracción que ejerció esta formación en el músico andaluz y que su momento de mayor irradiación vino de la integral que interpretó y grabó el Arditti Quartet. El cuarteto de cuerda, como institución, sigue siendo el más generoso a la hora de afrontar una planificación de ensayos cuyo fin sea la interpretación más perfecta posible, con excepción del solista individual. Y ahí queda la paradoja, ningún grupo español se ha aventurado en su frondosa música cuartetística, de hecho, siguen siendo los británicos Arditti Quartet sus mejores valedores.

Creo que es fácil deducir de esto los problemas que el corpus guerreriano sufre en el ámbito orquestal, sus obras sinfónicas son auténticamente desconocidas por cuestiones estrictamente ligadas a su dificultad, pero, repito, una dificultad más institucional que de sustancia musical. Como alivio a este olvido, recordemos la grabación discográfica realizada por José Ramón Encinar y la Orquesta de Galicia, excelente en sus intenciones y que prueba que todo es ponerse.

Pero sí, como decía (y no por cumplir), existe cada día



Irvine, fundador del Cuarteto Arditti junto a Francisco Guerrero, en Londres

mejor nivel en los músicos españoles, ¿cuál es el freno a la hora de crear instituciones instrumentales nuevas? La respuesta debería ser modulada. Cuando se trata de grupos de gran tamaño, la desconfianza de las Administraciones Públicas es determinante, sin financiación no hay institución (queda lo de siempre, el grupo de músicos que se juntan para el bolo). Existen ensembles cada vez más refinados y profesionalizados, pero su financiación no está garantizada y realizan esfuerzos encomiables, ganando tiempo a otras actividades, lo que prueba que estaríamos prácticamente a punto para cambiar las cosas. Y, sin embargo, no lo hacemos pese a que la multiplicación de las Administraciones Públicas amplía las posibilidades, como muestra el Grup Instrumental de Valencia. En cualquier caso, España ya no es un país de chundarata como para fiarlo todo al voluntarismo individual. Si queremos apostar por nuestra música, tenemos que tener instrumentos propios. Y ésta es otra de las claves por la que la música de Guerrero no ha tenido la expansión que se le suponía (y se le sigue suponiendo).

Hasta los primeros lustros de nuestra democracia, todavía teníamos el beneficio de la duda, podíamos seguir siendo un país apoyado y ayudado. Nuestros mejores músicos encontraban acomodo en instituciones, festivales, temporadas y editoriales europeas, no de manera masiva pero sí significativa. Para un crítico curtido en mil batallas, como el belga Harry Halbreich, descubrir el talento de Paco Guerrero podía ser aún una aventura entre los 70 y los 80. Ahora no tiene sentido, somos un país normal con unos índices de renta estimables, hemos disfrutado ya de la ayuda que ahora debe ir a nuevos países recién incorporados al club europeo y se espera de nosotros que hayamos hecho los debe-



Harry Halbreich, crítico musical

res. Pues bien, en el ámbito del que hablo, aún no están hechos. Es necesario salir del marco conceptual “años 80”, en el que aún se mueve la actividad de la música contemporánea, y que contrasta dolorosamente con los dispendios realizados en teatros de ópera y otras “historias”. Paco Guerrero fue interpretado de modo razonable por Europa mientras vivía, edita en Italia y se le recuerda. Pero si nosotros no lo interpretamos, el mensaje que lanzamos a Europa es como mínimo muy confuso. Si ya somos mayorcitos y no tocamos a Guerrero (de modo significativo), será por algo, dirán ellos; y no podemos andar explicándoles que se trata de una carencia nuestra sin resolver. No está de más recordar que sufrimos, y sufriremos, la vergüenza de no poder explicar por qué no alcanzó en vida el Premio Nacional de Música que ha comenzado a llegar con profusión a lo más granado de sus alumnos.

En el fondo, la postura radical de Paco Guerrero sigue hurgando en nuestras heridas. Su apuesta apasionada por un compromiso total con la renovación musical continúa poniendo de manifiesto todo lo que nos falta para asumir una extensión artística de una experiencia de la música digna de los tiempos que vivimos. Es posible que hoy podamos ver en sus planteamientos algún rasgo del fetichismo de sus años de formación como personalidad creadora, los fetiches de la “vanguardia”, en la que había que ponerlo todo patas arriba para alcanzar una purificación artística realmente “moderna”. De hecho, quizá podamos designar a Guerrero como el último “vanguardista” español y uno de los más consecuentes, si no el más. Esto afecta a su música, pero también a las consecuencias que implica tocarla. Los “vanguardistas” querían un mundo nuevo y difícilmente hacían concesiones con el pasado (aunque Guerrero era muy consciente de la gran tradición de la escritura compositiva a la que se sentía ligado, Bach, Beethoven, etc.), pero es en la dificultad que plantean sus partituras donde aún puede leerse mejor esa veta que atravesó el siglo XX: la de la renovación completa, la de ser dignos del tiempo que les había tocado vivir. Por ello, a la hora de afrontar la interpretación de sus obras, los problemas están intactos. Es muy probable que cuando consigamos afrontar sus problemas, cuando toquemos bien su música (y no sólo la suya, por supuesto, pero es de ella de la que ahora hablamos), comprobemos que al fin nuestro país ha cambiado. Ese es el legado que nos deja su escritura, esa es la riqueza que heredamos, y aún está intacta. ¡A qué esperamos!

Jorge Fernández Guerra

SUSCRIBASE A Scherzo

Y LLEVESE UN LIBRO DE REGALO



Para no perderse ningún número de SCHERZO, ninguno de sus dossieres, de sus críticas de conciertos, de óperas, de discos –con más de doscientas reseñas cada mes– lo mejor es suscribirse y recibir la revista cómodamente donde usted quiera.

Durante todo el mes de abril, cada nueva suscripción a SCHERZO tendrá un regalo muy especial: un libro de la colección SCHERZO-Península*, a elegir entre los dedicados a Falla, Schubert, Rossini, Brahms, Strauss, Wagner, Stravinski, Haydn, Chaikowski, Schumann o Albéniz.

*Según disponibilidad de cada título y hasta agotar existencias.

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico. O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de ABRIL 2007 -nº 218

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

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

Deseo recibir en mi domicilio el libro de la colección Scherzo-Península dedicado al compositor : _____

Nombre.....
.....
Domicilio.....
.....
CP..... Población.....
Provincia.....
Teléfono.....
Fax.....
E-mail.....

El importe de la suscripción anual será:

España: 65 € / Europa: 100 € /
EE.UU. y Canadá: 115 € / América Central y del Sur: 120 €

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

Citas, pensamientos y reflexiones, diez años después

FRANCISCO GUERRERO, FUENTE DE FUTURO

Nos conocimos en 1984, en la secretaría de Maese Pedro, y desde entonces nuestra relación no hizo más que crecer. Nuestros primeros encuentros acababan siempre a las tantas, en los bares cercanos, hablando de la música pero también de nuestros sinsabores, de nuestras alegrías y, en fin, de nuestra existencia. Paco era una persona con una gran capacidad de análisis para descubrir los problemas que te puedan afectar en la realización de tu vida, de tu proyección hacia tus deseos. Siempre intentaba conocer a la persona desde lo más profundo de su ser, desde sus entrañas, desde el corazón. Te tiraba de la lengua con su sonrisa sarcástica para que escupieras tus deseos más profundos, tus inquietudes más cercanas o tus pesares reprimidos, y siempre con el ánimo de ayuda. Era una persona con una gran capacidad de dar y de amar.

Como músico ya me había cautivado desde antes, con dos obras que me sobrecogieron de una manera impactante: *Vada* (1982) para dos sopranos y grupo instrumental, con texto de Jorge Guillén, y *Antar-Atman* (1980) para orquesta. Las dos me entraron desde el estomago, desde las mismas vísceras (intuición) y las dos me hicieron sentir una gran necesidad, como músico, de racionalizar, de analizar todo aquello que estaba pasando (lógica, razón). Es lo que me llevaría, pocos años más tarde, a trabajar con Paco en la composición.

Para Francisco Guerrero no existía una separación entre intuición y lógica. Para él, la relación que hay entre estos dos conceptos no es lineal sino circular. Se retroalimentan uno del otro. En la creación, es imprescindible que estos dos elementos sean “uno” para que sea arte. Son inseparables aunque partas, en principio, de cualquiera de ellos.

Al hablar de la importancia de Francisco Guerrero en la música actual, no sólo en el ámbito nacional sino internacional, voy a intentar ser lo más objetivo posible. No me será fácil porque al final de sus días nos unía no solo una relación profesional sino también una gran amistad.

Música y Ciencia

Para evaluar la trascendencia que pueda tener Guerrero en la música actual hay que considerar dos vertientes: la creativa, la de compositor, y la pedagógica. Y creo que las dos tendrán su verdadero significado más en un futuro que en el presente. De hecho, a diez años de su muerte, se le considera y conoce más de lo que se le conoció y consideró —por lo menos en España— cuando estaba con nosotros, que en su propia vida. No obstante creo que aún está, para la historia y la musicología, dentro del bosque.

Con esta mínima perspectiva histórica, no se ha llegado, ni se puede todavía, a valorar el alcance y repercusión que va a tener su obra y su pensamiento. Desde mi punto de vista, será fuente donde beban compositores futuros. Su pensamiento puede estar definido, o por lo menos enunciado, en un texto que escribió y utilizó como prólogo de un dossier que se hizo para presentar Rigel (Centro de Investigación de Músicas Complejas) a distintas entidades y recabar algún tipo de ayuda.

“La evolución de la Música y el desarrollo de la Ciencia a lo largo de la historia han tenido hasta nuestros días, a pesar de haberse dado de forma casi paralela, un fuerte lazo de unión: la aplicación de la técnica. Esta aplicación se extiende desde el perfeccionamiento gradual de los primeros instrumentos musicales utilizados por el hombre hasta el empleo de sofisticados equipos electrónicos en la actualidad. Si bien esto ha repercutido favorablemente en el campo de la interpretación y en la difusión de la música; ha dejado en segundo plano otra relación, más abstracta pero también más estrecha y básica, que existe entre la Composi-

ción Musical y el Método Científico”.

Rigel nace del propósito de un grupo de músicos e ingenieros “de contemplar esta afinidad entre el método científico y el artístico, para enfrentarse de una forma rigurosa a los problemas derivados de esta relación”. Del planteamiento de estas cuestiones resulta “un enfoque nuevo de la composición, como disciplina que requiere, a su vez el desarrollo de los medios técnicos que permitan su aplicación práctica. Si la sociedad española ha permanecido durante años en un bajo nivel de desarrollo en muchos aspectos, hay que decir que, tristemente, la música contemporánea es uno de ellos”.

Se quejaba Paco de que “un campo de investigación tan extenso y fértil como poco explorado, que en otros países europeos goza de la adecuada atención desde hace años, no se ha tenido en cuenta en el nuestro”. Y recalca el apoyo y trabajo que Rigel recibía “de muchos profesionales en los campos de la ingeniería y las ciencias físicas, así como en los de la composición y la interpretación”.

En este texto (por otra parte, muy difundido) se puede advertir lo importante que era para él que el pensamiento de un artista, un compositor, un creador, estuviera al tanto de los acontecimientos científicos de su época. Tanto el creador como el científico son descubridores, no inventores. Ambos (creador y científico) descubren nuevas relaciones entre elementos que a priori ya existen, aunque, escondidas a nuestros sentidos más primarios. El espacio y el tiempo, por ejemplo, y las relaciones que pueda haber entre ellos, existían a lo largo de los tiempos, el científico lo único que hace es descubrirlas, y englobar con sus descubrimientos, lo que ya estaba descubierto. Unifica.

De igual manera, la cantidad de mezclas sonoras que puede hacer una orquesta, en potencia, ya existían desde que nació la orquesta. El compositor lo único que ha hecho, es ir descubriendo nuevas relaciones, a lo largo de la historia de la música, para crear nuevas visiones, nuevos modos de decir, aunque seguro que las mismas cosas. Englobando también lo que ya estaba descubierto. Unificando. Uno puede inventarse el telescopio, luego tiene que descubrir con él. Eso es investigar, hacer ciencia. Otro puede inventarse la orquesta, pero luego tiene que descubrir qué puede hacer con ella, esto último es componer.

Si el arte imita la naturaleza, el creador, el compositor, está obligado a conocerla en su sentido más profundo. Cuando digo “profundo” me refiero al conocimiento de la naturaleza por medio de los descubrimientos y avances científicos de su propia época, para que así su arte sea contemporáneamente paralelo a ella. En el Renacimiento esto era un hecho. El artista tenía una relación más íntima con los pensadores de su propia época; era coherente con su contemporaneidad. Por eso el Renacimiento fue lo que fue, no sólo en el arte sino en todas las ramas de su cultura.

El creador, el compositor, tiene que estar muy cercano,

pues, a la ciencia, al pensamiento científico. Esto es lo que nos descubre la “Naturaleza” con la profundidad a la que me refería. Así, abstrayendo su contenido, puede ser fuente de inspiración para que nosotros, los compositores, podamos descubrir nuevas relaciones y tener nuevos modelos de inspiración.

Músicas complejas

Para acercarse a la música de Guerrero hay que tener en cuenta dos términos que habitualmente estaban en su boca: “complejidad” y “unidad”. “Para que la obra musical sea buena o tenga en cualquier caso interés alguno, tiene que tender a la complejidad” solía decir. Este fue el primer postulado con el que introdujo el curso de composición que dio en el festival de Alicante de 1989, al que asistí. Eran tan importantes par él estos dos conceptos, que el término que acuñó para denominar su música fue: “Músicas complejas”. A pesar de estar en contra de etiquetar la técnica, estética o el estilo de música en que uno pudiera estar inmerso.

Para Guerrero, lo complejo emana de lo sencillo. Partiendo de los mínimos recursos o elementos, la búsqueda de las posibles y mejores relaciones entre ellos y con el propio crecimiento y desarrollo de estos elementos... es lo que nos permitirá generar la complejidad.

“Semilla” es el término que empleamos nosotros en composición para generar el todo. El término es muy significativo. Pensaba Guerrero que su composición ideal tendría que poder estar expresada en una fórmula, algo sencillo gráficamente y donde subyace una gran complejidad, y conceptualmente, un espacio abstracto con capacidad para producir el todo.

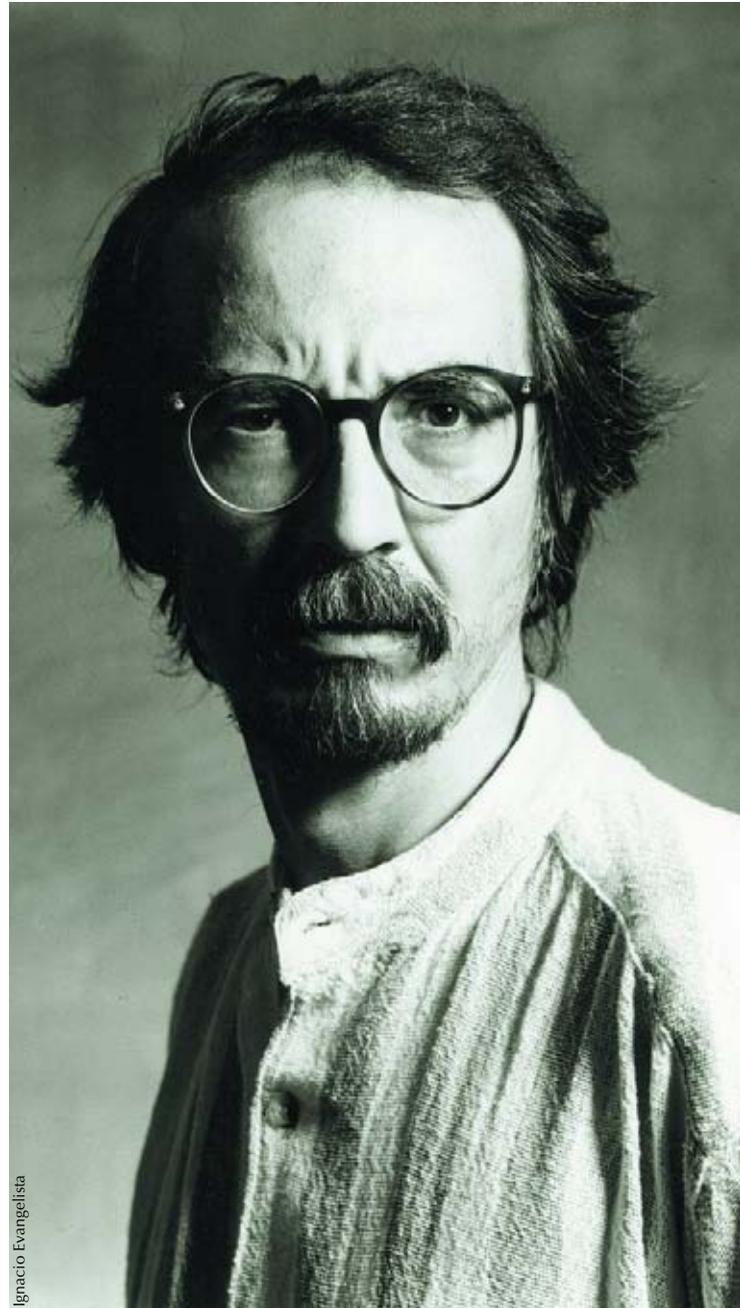
Siempre nos decía que no confundiéramos lo *complejo* con lo *complicado*. Como ilustración, contaré una historia que él siempre contaba para establecer esa diferencia. Un día, un alumno le trajo una primera sección de una obra que era un unísono con la nota do. Para justificar ese unísono, había hecho una cantidad de cálculos matemáticos que, efectivamente le llevaban al do.

—Esto no es complejo —apostillaba Paco—, lo que es, es una complicación. Yo si quiero un unísono de cualquier nota lo único que tengo que hacer es escribirlo en el pentagrama...

La unidad es otra de las características, que, como he dicho, tiene la obra de Guerrero. No sólo cada obra en sí misma, sino la totalidad de su obra. Cada uno de los tres periodos en que se puede seccionar su obra según su sistema compositivo (combinatoria-topología-fractal) nos induce a constatar esa necesidad por la unidad. Se puede decir que son herramientas que nos ayudan a conseguir la unidad en la obra. Son tres periodos indivisibles a su vez, se engloban, uno es consecuencia del anterior, pero no lo anula sino que lo complementa. Se podría decir, desde un punto de vista científico, que los tres se unifican.

“Las fractales se basan, en esencia, en el concepto de autosimilitud o autosemejanza, una propiedad exhibida por aquellos sistemas cuyas estructuras permanecen constantes al variar la escala de observación; es decir: cuando las partes por pequeñas que éstas sean, se parecen al todo”. Si damos por buena esta definición de fractales que da Benoît Mandelbrot en *Los objetos fractales*, nos damos cuenta de lo idóneo de esta figura o herramienta para llegar a conseguir la unidad.

En una ocasión nos encontramos en una exposición en la Fundación Juan March. Uno de los cuadros (no recuerdo el autor), que en la distancia aparecía como una gran mancha oscura, conforme nos íbamos acercando percibíamos que no era tal, sino que estaba construida con una gran riqueza de mínimos elementos que le daban una gran rigo-



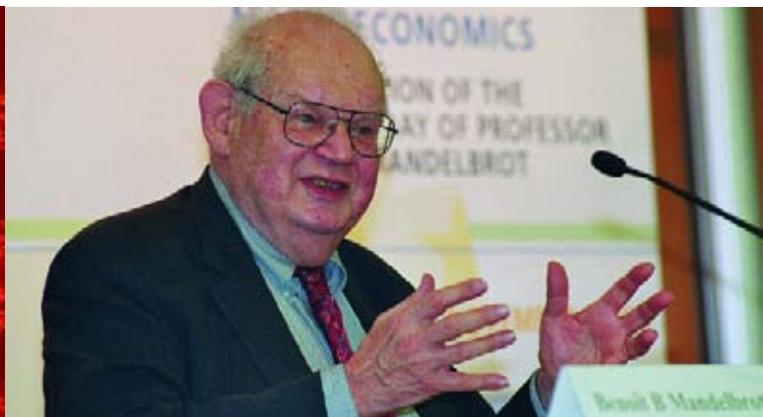
Ignacio Evangelista

sidad, complejidad y unidad: “Así es mi música”, dijo inmediatamente Paco.

Esta unidad le da una gran coherencia a su obra y te hace ver o intuir el rigor en su trabajo a la hora de componer. Este afán por la unidad no sólo estaba en su obra sino que también lo extendía a su forma de pensamiento histórico. Su acercamiento al pensamiento de los científicos le hacía pensar como ellos y su obra tenía que ser consecuente con el pasado. Si la tonalidad es una consecuencia de lo modal y, por supuesto, lo engloba, lo “atonal” tiene que poder englobar todo lo anterior.

“Todo lo que no es tradición es plagio” era una de las citas preferidas de este compositor, de quien cabe decir que es un creador que se basa en la tradición. Un compositor comprometido con el pasado, interesado, implicado en el presente y con un gran deseo de proyección hacia el futuro.

Este compromiso por la complejidad y por la unidad ha repercutido en que su música sea muy orgánica, que es otro de los adjetivos que pueden calificar la obra de Guerrero.



Los fractales y Benoît Mandelbrot

Del adjetivo “orgánico” dice el diccionario: “Aplicase al cuerpo apto para la vida. Que tiene armonía y proporción”. Como si de una planta se tratara, la música de Guerrero se genera desde unos mínimos elementos (*semilla*) que se desarrollan y crecen con cambios apenas perceptibles y con una gran homogeneidad y continuidad hasta llegar a la forma total. “Quiero desarrollar la música de la misma forma en que se desarrolla un árbol”, decía.

En su música no hay notas sino sonidos, objetos sonoros. No se puede hablar de melodía sino de hilos y materiales sonoros, ni de armonía y contrapunto sino de masa sonora. Es como si, hablando en términos matemáticos, no trabajara con figuras geométricas (un punto, una línea, un plano...) sino con los mismos objetos que estos puedan representar: una bolita, un hilo o un paño... Como si fuera un escultor, trabajaba con la materia en sí.

Maestro renacentista

Siendo un compositor con este pensamiento tan nítidamente contemporáneo, cabe preguntar: ¿por qué en su catálogo —no hablo de la obra descatalogada— tiene tan pocas obras electrónicas, reconocido instrumento de la contemporaneidad? La pregunta cobra aún más sentido si se recuerda que desde su juventud estuvo en varios laboratorios, que él mismo creó uno en Granada y que siempre quiso acercarse asiduamente a las nuevas tecnologías... Yo pienso que era un compositor que quería llegar a la música electrónica de una manera natural. Que la electrónica fuera un instrumento más, una herramienta que le simplificara las cosas a la hora llegar a su estética sonora.

Por un lado pensaba —y estoy hablando de hace dos decenios, pues en sus diez últimos años sí la abordó—. que la tecnología existente era demasiado complicada para los resultados que él se exigía. Por otro lado, deseaba investigar y descubrir al máximo las posibles mixturas y sonoridades con instrumentos acústicos, siempre supeditando todo a la unidad de la obra, hasta llegar a lo imposible, estrujando al máximo las posibilidades de los instrumentos acústicos que él tan bien dominaba en el sentido teórico. Era como un deseo, o más bien una necesidad de que no hubiera ninguna diferencia perceptible entre lo electrónico y lo acústico. Un claro ejemplo de esto es *Rhea* (1988), para doce saxofones.

Ese conocimiento exhaustivo de todos los instrumentos, intuyo, lo heredó de su padre, también llamado Francisco Guerrero. Luthier y extraordinario pedagogo, persona polifacética en el campo de la música; “multi-instrumentista”, como él mismo decía, tocaba la mayoría de los instrumentos de la orquesta. También pudo formar parte del legado paterno la pasión que siempre tuvo Paco por la pedagogía, que es, ya lo dije antes, uno de los pilares importantes para

la proyección que pueda tener su música en el futuro. Si no es el único, Paco Guerrero es uno de los pocos compositores que han creado escuela. Un porcentaje muy alto de sus alumnos o discípulos están actualmente inmersos en el panorama musical contemporáneo.

Lo hacía por vocación y por devoción. De todos es sabido que él no sacaba un rendimiento económico por sus clases. Era una persona tremendamente generosa a la hora de dar. Pensaba que la sabiduría tenía que transmitirse por obligación: “Lo que yo descubro y sé, siento el deber de dárselo a la humanidad”. Cualquier innovación tecnológica o programas para ordenador que se le hubiera ocurrido a él o a Miguel Ángel Guillén, su ingeniero, te lo enseñaba y ofrecía para que pudieras trabajarlo, aunque él no lo hubiera utilizado.

Su labor pedagógica iba siempre más allá de tu hora o tu tiempo de clase. En esto era un pedagogo a la antigua usanza, medieval o, mejor, renacentista. Con él seguía vivo el concepto de taller, de gremio, donde discípulo y maestro pueden llegar a tener una relación personal. Después de las clases al uso, donde trabajabas la técnica, te corregía el trabajo hecho, o le enseñabas la última obra que habías compuesto, la clase continuaba... en el bar, donde nos reuníamos discípulos y otras gentes del mundo del arte y de la cultura, para hablar de estética y de pensamiento o para elaborar proyectos futuros. Otras veces, cuando estaba acorralado con el tiempo justo para entregar un encargo, te hacía partícipe del mismo, ya fuera como copista o para ir desarrollando cierta sección, ya planteada por él.

Hay que señalar que, a pesar de su riguroso método de trabajo y de enseñanza, Francisco Guerrero no ha dejado escrito alguno sobre su metodología y pensamiento. Tan sólo abordó, que yo recuerde, un texto con más de cien principios o sentencias a modo de introducción a un posible método que... no se llegó a realizar. Por lo tanto estamos hablando de transmisión oral de su metodología. Por esto es importante —y necesario— que los estudios musicológicos que se hagan sobre su obra y pensamiento empiecen cuanto antes. Por la cercanía que todavía existe hacia su obra y su persona, darán unos resultados menos distorsionados que si los dejamos para generaciones futuras.

En agosto de 2006 se reunió en Madrid el Congreso Internacional de Matemáticas, en cuyo seno se celebró un homenaje a Francisco Guerrero: una mesa redonda hablando de su figura y su música y un concierto con obra suya y de algunos discípulos. Mientras hacíamos un ensayo en uno de los auditorios del Palacio de Congresos Juan Carlos I, en otro auditorio daba una ponencia Mandelbrot, el creador de las fractales, que luego asistió al concierto. Fue muy emocionante. Eché de menos a Paco. Le habría gustado...

Alfonso Casanova

En ocasiones no hay por qué pagar todo el precio del éxito



3 cd's
11,25 €



3 cd's
11,25 €



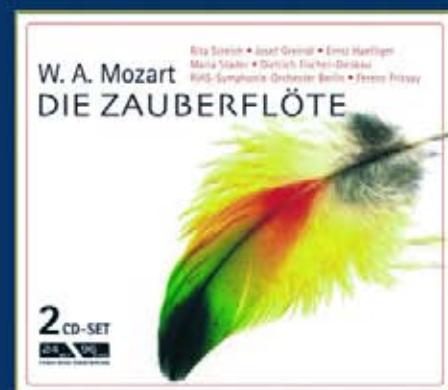
2 cd's
7,50 €



2 cd's
7,50 €



3 cd's
11,25 €



2 cd's
7,50 €



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



GUERRERO O LA NECESIDAD DE UN MALDITO

A Rodrigo y Pablo

Buscamos desesperadamente consumir emociones inteligentes. Son ellas las que nos hacen sentirnos vivos. Sólo un momento en el que algo se quiebra por dentro y un temblor nos avisa de que una sensación extraña está ocurriendo (las enfermedades también nos ayudan a entender que estamos vivos) salta alguna alarma y nuestra razón se rebela para tratar de encontrar una respuesta a la incógnita. La aceleración de las pulsaciones y una atención concentrada hacia lo que nos alcanza, nos arrastra y nos rebasa, y de repente un momento de claridad: lo entendemos y tomamos posición, para luego ser burlados una y otra vez, desafiando a nuestra lógica tranquila.

La conmoción, el escalofrío repentino, la integración en ese nuevo nivel para ser volteados por un nuevo estremecimiento. Nuestra respiración se detiene por un momento y pensamos que lo que está ocurriendo no es real, que el responsable de aquello nos empuja a la perplejidad sin posibilidad de escapatoria. Él nos ha transportado a su mundo brutal e intolerante, y desde ese momento no va a tener ninguna contemplación con nadie, es un tirano y un radical consumado. Desde que su música da comienzo somos sometidos al poder de un psicópata y seremos traspasados por la fuerza de su mente.

Es la música de Guerrero, y nos proporcionará adrenalina sin límites.

¿Qué es lo que hace que Guerrero nos emocione tanto? Desde luego que no la razón sublimada en número, ni la amalgama de equilibrios entre sus elementos (Bach fue siempre su modelo); tampoco la combinatoria fría y calculada, acuñada en el breve trayecto de su vida. Ni tan siquiera porque los materiales que empleaba fueran el torbellino de la estadística reducidos casi a una mínima expresión. Ni un momento de placer, ni un mínimo respiro, ni el descanso merecido del guerrero... Nada.



Con Miguel Ángel Guillén, el ingeniero con el que trabajaba habitualmente, durante una conferencia en la Residencia de Estudiantes, en 1994

¿Qué es lo que hace que Guerrero nos emocione tanto? El vértigo de su espíritu, traducido en planos sonoros, en dinámicas enfrentadas hasta el paroxismo en una conflagración perpetua, en bloques y densidades plenas y torturadas, desgarradas y contusionadas por su torsión extrema y antinatural, por el vigor endiablado de la ruptura, la fuerza fáustica extenuada, la plenitud de la emoción desbocada. Era él, tensando la vida —su vida— al día, al instante cotidiano. El oyente de su música se ve arrastrado inevitable-

mente por la marea de su discurso casi sin oponer resistencia, vencido por sus energías telúricas, por su urgencia, por una fuerza interna despojada y áspera, sometedora y violenta. Guerrero nos impone para empezar un límite a la resistencia de nuestra escucha, pervierte los índices razonables por los que circula la vía normal de la música. Le planta al oyente una soberana bofetada en la cara, y antes de que éste haya podido reaccionar, justo después de una ráfaga de increpaciones e insultos medidos en el tiempo justo, lo somete al espacio aberrante de la imaginación encendida en una pesadilla de incendios y profundidades abismales. Desmonta nuestras resistencias ante lo inconcebible, y una vez enfrentados ante lo inevitable, cara a cara, atravesamos el muro de nuestros límites sociales, el pudor, la moral y todas esas cosas. Así el placer de la perversión primigenia nos subyuga y nos impide huir, sólo los pudorosos hambrientos de moralina izan velas y escapan antes de ser contaminados por sus miasmas sonoras, por la grieta abierta de su silencio.

El *outsider*, el soñador de confines, la pasión torturada, la ansiedad del salto, el vértigo y el vacío, se dan la mano en sus espacios obsesivos y concéntricos, siempre girando en torno a una idea que jamás será tocada porque está en ella el no querer ser tocada, susceptible siempre al mínimo roce ajeno.

Conocí a Guerrero una primavera de 1985, me llevó a conocerlo David del Puerto, quien estudiaba composición con él ya de años atrás. David y yo nos habíamos conocido un poco antes, en el curso de composición que impartía Luis de Pablo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en los primeros meses de aquel año. También en aquel curso conocí a otros compositores que entrarían a trabajar al mismo tiempo con Guerrero por la mediación de David: Juan Carlos Martínez Fontana y el venezolano Diógenes Rivas. Un poco más tarde se incorporarían al grupo César Camarero y Jesús Torres, y algo después Canco López. No recuerdo si en el mismo año o ya en 1986 conocí a José Luis Pérez, con quien disfruté de una gran amistad, y Miguel Ángel Guillén, los ingenieros que colaborarían con Paco en diferentes momentos en el desarrollo de programas informáticos aplicados a la composición.

En aquellos años deambulábamos por el Madrid nocturno de la Movida, por sus locales oscuros y pletóricos de vida, también fuimos a París en un par de ocasiones para asistir a algún estreno de Paco y David. Recuerdo que fue una época muy intensa, la música ocupaba casi todo nuestro tiempo vital, posiblemente porque nosotros vivíamos dentro de la música y ella se dejaba habitar. Nuestra juventud jugaba con el gran sueño que madurábamos en nues-



Jesús Rueda, Paco Guerrero, Susana Cermeño, Juan Carlos Martínez Fontana, Diógenes Rivas

tras infinitas conversaciones en el fragor del bullicio y del mundo que latía en torno a nosotros. Un mundo que estaba cambiando con la recién nacida democracia: todo era nuevo, vital, extenuante en sus largas noches iluminadas, un mundo en el que fuimos absorbidos y deglutidos, y que consumió una de las partes más intensas de mi vida y mis recuerdos. Allí se fraguó una amistad con algunos colegas y amigos que el tiempo ya sólo pudo reforzar y que alcanza hasta el día presente.

Las clases tenían lugar en el domicilio de Guerrero, habitualmente los sábados. Allí nos reuníamos por la tarde y llevábamos nuestros trabajos, los cuales eran analizados desde la más férrea y rígida combinatoria guerreriana. Era entre los estrechos entresijos del artificio, entre los intersticios de sus matrices, en donde debíamos encontrar una salida, una mínima variación, un puente entre su pensamiento y nuestra intuición aún inmadura. El trabajo era un poco árido pero muy estimulante, ya que forzaba, dentro de los estrechos márgenes que nos daba la poca flexibilidad del sistema, la posibilidad de escapar a otros mundos expresivos, pese al disgusto del maestro. Paco necesitaba del alumno, necesitaba de su presencia y de su apoyo, en la línea paranoica de los grandes maestros (Schoenberg, Stockhausen...), necesitaba de un "grupo" que le "protegiera" del exterior y confirmase su magisterio para el momento presente y para el futuro. Esto confería al alumno una situación de protección y de estatus privilegiado, de garantía, de que no había confundido el camino. Después de las clases se debatía en grupo algún concierto, estreno, grabación, a veces con cierta pasión. Recuerdo una ocasión que el objeto de la discusión fue la música de Luigi Nono, en aquel momento yo estaba fascinado por el maestro italiano, e hice una defensa a ultranza de su música. Es curioso que el tiempo me haya hecho cambiar mis ideas y aceptar las prevenciones de Paco —a pesar de su admiración por el creador— sobre la música del veneciano.

Paco tenía un sentido muy fino de la ironía y podía ser tremendamente divertido, en ello residía buena parte de su carisma: frases absolutamente maravillosas acuñadas por él, como: "Esta obra es horrible, debe de ser una obra de arte genial" revelaban una personalidad viva, fresca, intransigente y rebelde.

A Paco lo conocí cuando yo llevaba ya un trecho andado dentro del mundo de la música: por una parte mi educación clásica en el conservatorio y, posteriormente, los

cuatro años que estudié con Luis de Pablo en el mismo centro. Esto quiere decir que los límites del sistema de Paco no podían frenar mi *background* ni cerrar las fronteras que ya se extendían desde el punto en el que me encontraba. Ceñirlo todo al mundo expresivo de Guerrero hubiera sido absurdo, además ese era su mundo, el que él había desarrollado para su propia música, enorme y magnífica, y que nos ofrecía a nosotros para ayudarnos a caminar. Lo cierto es que al final aprendí, y mucho. Ese extremo control del material mínimo me ayudó a mantener un control general de la forma. La cantidad de veces que habré querido agradecerle a Paco lo que aprendí con él, y sin embargo no haber podido decírselo en persona lo suficiente fue frustrante. Cada vez con más frecuencia, me preguntan si el camino por el que continuó mi música después de la etapa Guerrero era una reacción a su estética y a su lenguaje: decididamente no, el tiempo me ha dado una perspectiva lejana de los hechos, hoy puedo ver más claramente que mi música caminó mansa por donde tenía que ir, y que ésta se apoyaba en otros presupuestos y necesidades musicales, y que tenían que evolucionar independientemente al margen de cualquier consideración. Esto no agradaba al maestro, pero creo que él lo valoraba en su fuero interno. Paco era una persona excepcional, tremendamente generoso, dotado con la poca fortuna que da el idealismo, y con una energía polarizada en espectaculares momentos vitales que consumían lentamente su frágil constitución.

Más tarde nos separaríamos para siempre y ya sólo nos encontraríamos en dos o tres ocasiones. La ruptura fue abrupta e irremediable, y como en todas las rupturas, abocada al fracaso. No recuerdo con precisión si fue a finales del 88 o principios del 89. La última vez que le vi fue en su casa de Huertas unos pocos meses antes de su muerte. Estaba solo en aquel momento, lo encontré muy desmejorado. Aquel día fue la persona más amable que podía imaginar, me enseñó la obra que estaba escribiendo a la sazón y me hizo escuchar alguna obra de orquesta que yo no conocía, creo que fue *Oleada*. Recuerdo que me demostró un enorme afecto que me hizo recordar todos los momentos tan intensos pasados en aquellos años decisivos. Nunca imaginé que sería la última vez que lo vería en persona; nos despedimos prometiendo volver a encontrarnos pronto y regresé a Roma.

56

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA

22 DE JUNIO A 8 DE JULIO 2007

viernes 22 de junio

Palacio de Carlos V

Il Califfo di Bagdad

Música de Manuel García

Edición crítica de A. Blancafort
(Iberautor/Instituto Complutense de Ciencias Musicales)

Olivier Simonnet dirección de escena

José Enrique Oña Selfa (Loewe) vestuario

Alexis Kavyrchine iluminación

José Manuel Zapata, Milena Storti, Anna Chierichetti, Manuela Custer, Emiliano González Toro, Mario Cassi, David Rubiera
Coro de la Orquesta Ciudad de Granada
(Daniel Mestre director)

Les Talens Lyriques

Christophe Rousset dirección musical

Recuperación. Coproducción Fundación Caja Madrid y Festival Internacional de Música y Danza de Granada

sábado 23 de junio

Santa Iglesia Catedral

Misa para una Virgen mártir

Ensemble Organum

Marcel Pérès director

Canto mozárabe de Toledo del siglo XVI y glosas de A. de Cabezón

Jardines del Generalife

Ballet de l'Opéra National de Bordeaux

Charles Jude director artístico

Les Sylphides [F. Chopin-M. Fokine]

Le Spectre de la rose [M. Fokine]

L'après-midi d'un faune

[C. Debussy-V. Nijinski]

The Prodigal Son

[S. Prokofiev-G. Balanchine]

Patrocinado por

 "la Caixa"

domingo 24 de junio

Sede Central de CajaGranada

El misterio de la encarnación del verbo

Ensemble Organum

Marcel Pérès director

Monodías y polifonías romanas de los siglos XI y XII

Palacio de Carlos V

Il Califfo di Bagdad

(ver viernes 22)

Teatro Isabel la Católica

Cámara Negra

Manuel Liñán y Olga Pericet dirección

O. Pericet, M. Liñán, D. Doña, M. Flores
coreografía y baile

lunes 25 de junio

Jardines del Generalife

Ballet de l'Opéra National de Bordeaux

Charles Jude director artístico

Le Sacre du printemps

[I. Stravinsky-L. Massine]

Noces

[I. Stravinsky-B. Nijnska]

martes 26 de junio

Palacio de Carlos V

Orquesta Ciudad de Granada

Renaud Capuçon violín

Jonathan Waleston piano

Jean-Jacques Kantorow director

Obras de C. Saint-Saëns, G. Bizet,

V. Paulet*, E. Lalo

* Estreno de la versión orquestal

Patrocinado por



miércoles 27 de junio

Hospital Real

Philippe Jaroussky contratenor

Jérôme Ducros piano

Obras de H. Berlioz, P. Viardot-García,

J. Massenet, M. Ravel, C. Chaminade,

C. Debussy, G. Bizet, I. Albéniz, G. Dupont,

M.I. de Falla

Jardines del Generalife

Compañía Antonio Gades

Carmen

[A. Gades-C. Saura]

Patrocinado por Cervezas Alhambra

jueves 28 de junio

Palacio de Carlos V

Orchestre de Paris

David Grimal violín

Christoph Eschenbach director

Obras de M. Ravel, C. Saint-Saëns,

I. Albéniz/E. Fernández Arbós

viernes 29 de junio

Palacio de Carlos V

Orchestre de Paris

Itxaro Mentxaka mezzo

Josep Pons director

Obras de L. de Pablo*, I. Stravinsky, M. de Falla

* Estreno en España. Encargo del Festival Internacional de Música y Danza

Patrocinado por



sábado 30 de junio

Hospital Real

Espagnol, je te supplie!

Le Poème Harmonique

Vincent Dumestre director

Obras de É. Moulinié, A. Martín y Coll,

G. Sanz, Le Baillo, L. de Briceño

Jardines del Generalife

Gala de Flamenco

Merche Esmeralda, Manolo Marín, Joaquín

Grilo, Nani Paños y Fuensanta La Moneta baile

Diana Navarro voz

D. Lagos, T. Tañé y C. Grilo canto; A. Lagos,

J. Arenas, D. de Morón y J. Valencia guitarras;

J. P. Zilienski violín; S. Martínez percusión

Con la colaboración de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco

domingo 1 de julio

Monasterio de San Jerónimo

Tenebræ

Le Poème Harmonique

Vincent Dumestre director

Obras de M. R. de Lalande, M. A. Charpentier

Palacio de Carlos V

Orchestre de Paris

Iván Martín piano

Christoph Eschenbach director

Obras de R. Wagner, M. de Falla, C. Debussy

lunes 2 de julio

Hospital Real

Magdalena Kožená mezzosoprano

Yefim Bronfman piano

Obras de R. Schumann, M. Ravel,

S. Rachmaninov, B. Bartók

Jardines del Generalife

Ballet Víctor Ullate Comunidad de Madrid

Víctor Ullate director general

Eduardo Lao director artístico

Coppélia [L. Delibes-E. Lao]

martes 3 de julio

Palacio de Carlos V

Real Orquesta Sinfónica de Sevilla

Juan Carlos Garvayo y Alberto Rosado pianos

Pedro Halffter director

Obras de S. Revueltas, F. Poulenc,

J. M. López López, I. Stravinsky

miércoles 4 de julio

Patio de los Arrayanes

Aldo Ciccolini, piano

Obras de C. Debussy, M. Ravel, M. de Falla

ESPAÑÓLES EN PARÍS

DES ESPAGNOLS À PARIS

jueves **5** de julio
 Jardines del Generalife
Béjart Ballet Lausanne
 Maurice Béjart director artístico
*La Rose** [Música tradicional-M. Béjart]
Juan y Teresa
 [Música tradicional española-M. Béjart]
Bolero [M. Ravel-M. Béjart]

* Estreno absoluto

Patrocinado por



viernes **6** de julio
 Jardines del Generalife
Béjart Ballet Lausanne
 Maurice Béjart director artístico
La Rose (estreno absoluto)
Juan y Teresa
Bolero

(Ver jueves 5)

Patrocinado por



sábado **7** de julio
 Hospital Real
De Le Concert Spirituel al "Paris" de Haydn (I)
Orquesta Barroca de Sevilla
 Nuria Rial soprano
 Monica Huggett directora
 Obras de D. Scarlatti, G. F. Handel, J. S. Bach

Palacio de Carlos V
Staatskapelle Berlin
 Daniel Barenboim director
 G. Mahler *Sinfonía núm. 5*

Con la subvención de



Teatro Isabel la Católica
La francesa
 Cinco coreografías de Israel Galván
 para Pastora Galván
 Pastora Galván baile; P. Sierra dirección musical
 y guitarra; M. Iglesias guitarra; D. Lagos y
 J. J. Amador cante

domingo **8** de julio
 Hospital Real
De Le Concert Spirituel al "Paris" de Haydn (II)
Orquesta Barroca de Sevilla
 Monica Huggett directora
 Obras de J. F. Rebel, F. J. Haydn,
 J. Ph. Rameau

Palacio de Carlos V
Staatskapelle Berlin

Lang Lang piano
 Daniel Barenboim director
 obras de J. Brahms, R. Strauss

Con la subvención de



EL FESTIVAL DE LOS PEQUEÑOS
 Teatro Municipal José Tamayo

lunes **25** y martes **26** de julio
El flamenco en cuatro estaciones
 Compañía El Flamenco Vive

Jueves **28** y viernes 29 de julio
Pequeños paraísos
 Aracaladanza

CAFÉS CONCIERTO
 Teatro del Hotel Alhambra Palace

miércoles **27** a viernes **29** de julio
Les chemins de l'amour
 Serge Hureau y Olivier Hussenet voces
 Cyrille Lehn piano
 Obras de F. Poulenc, G. Auric, D. Milhaud,
 A. Honegger, G. Tailleferre, L. Durey,
 E. Satie y otros

miércoles **4** a viernes **6** de julio
Españoles en París
 Jordán Tejedor violín
 Miguel Ángel Tapia piano
 Obras de A. Lara, P. de Sarasate, M. de Falla

SIMPOSIO INTERNACIONAL

Las relaciones musicales
 entre España y Francia
 desde la Edad Media
 hasta nuestros días
 38 Cursos Manuel de Falla
 (asistencia previa matrícula)

miércoles **27** de junio
De la Edad Media a Renacimiento
 M. Pedro Ferreira, (Univ. Lisboa),
 E. Ros-Fábregas (Univ. Granada),
 L. Jambou (Univ. París Sorbona-París IV)

jueves **28** de junio
Del Renacimiento al siglo XVIII
 M. B. Dufourcet Bocinos (Univ. Burdeos III),
 F. Bonastre (Univ. Autónoma Barcelona),
 B. Lolo (Univ. Autónoma Madrid)

viernes **29** de junio
El siglo XIX
 M. Gembero Ustarroz (Univ. Granada),
 S. Etcharry (Univ. Reims)
 Mesa redonda: Moderador: Y. Nommick;
 Participantes: J. García Román (compositor),
 V. Paulet (compositor)

sábado **30** de junio
El siglo XX
 J. de Persia (musicólogo, crítico de
La Vanguardia), L. de Pablo (compositor),
 Y. Nommick (Archivo Manuel de Falla,
 Univ. París Sorbona-París IV)

Información www.granadafestival.org T 958 221 844 F 958 220 691

Instituciones Rectoras



AYUNTAMIENTO DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Entidad Protectora



Patrocinador Principal



Patrocinadores



Wolfgang Rihm

UN COMPOSITOR QUE CONFIERE A LOS MITOS UN NUEVO ROSTRO SONORO

Wolfgang Rihm, nacido en Karlsruhe en 1952, es uno de los más destacados y creativos compositores del momento, alguien que constantemente se interroga, que capta los mitos sonoros en sus movimientos. Rihm escucha en la historia, entre las palabras. Su expresión es vigorosa, y él es un innovador pionero de terrenos fronterizos en la música. Un pensador y un hombre contemporáneo sensible, que advierte sus raíces y descubre el futuro adelantándose a él en notas, estructuras sonoras o esquemas rítmicos. Para cada género, bien sea teatro musical, música de cámara (como, por ejemplo, su *Quinteto para viento*, dedicado al prestigioso Ensemble Wien-Berlin), encuentra la específica aura y profundidad sonora. Su libre comprensión mental para una forma de expresión auténtica se refleja de una manera completamente distinta en sus composiciones musicales. Títulos como *Gesungene Zeit* (El tiempo cantado), *Fetzen* (Jirones), *Vigilia* o *Deutsches Stück mit Hamlet* (Pieza alemana con Hamlet) dan prueba de una constante búsqueda y hallazgo de una presencia espiritual sonora, orientada hacia el individuo. El compositor Wolfgang Rihm está interesado en una proximidad directa entre la nota musical, la palabra y la vida. Su autenticidad musical está alimentada por su inagotable pasión de observar escuchando. En su monodrama *Das Gehege* (El recinto), que fue estrenado con gran éxito el pasado 27 de octubre en Múnich (y comentado en el número de diciembre de SCHERZO), el autor ha vuelto a lograr ofrecer una mirada extremadamente sensible en el alma sonora de la tragedia. Con este motivo tuvimos ocasión de conversar con él.



Fotos: Universal Edition / Eric Mairitsch

Botho Strauß, el autor de la “escena nocturna” de su pieza *Schlusschor* (Coro final), a la que usted ha puesto música con una soprano y gran orquesta, escribió un monólogo que, en este montaje, alcanza la dimensión de un diálogo a través de la figura del pájaro que baila.

Sí, pero esto ya está en Strauß, porque su monólogo es un diálogo a medias. El águila no articula palabras, pero puede reaccionar muy bien al texto. Me interesa formular musicalmente estados del alma que, impulsados a través de un texto, se ponen en

movimiento. Cuando vi en 1992 en Berlín el segundo montaje de *Schlusschor*, dirigido escénicamente por Luc Bondy, supe exactamente que elaboraría, a partir de esa parte final, una pieza de teatro musical que sería un monodrama. Esta idea me rondó mucho tiempo como proyecto, hasta que Kent Nagano me llamó y me preguntó si no podría escribir una obra que fuera delante de *Salome*. Naturalmente, enseguida me acordé del texto de Botho Strauß, y le dije a Nagano: “Tengo el libreto absolutamente per-

fecto”. Y de este modo escribí en el último año *Das Gehege*.

Su monólogo es la descripción de un estado anímico. Strauß describe los sentimientos con ocasión de la caída del muro de Berlín en 1989. En el montaje muniqués de William Friedkin, con decorados de Hans Schavernoeh, *Salome* y *Das Gehege* están entrelazados entre sí. ¿Su monodrama podría existir también por sí solo?

Sí, seguramente. Aunque también se podría representar con *Erwartung*, o con [ríe]... *Pagliacci* de Leoncavallo. ¿Es un universo cerrado?

Sí, un cosmos encerrado en sí mismo, una obra cerrada en un acto, que también podría representarse con *La voix humaine* de Poulenc. Pero entonces sería otra cosa.

Quisiera tender un arco hacia *Die Eroberung von Mexiko* (La conquista de México), que se estrenó en 2001 en un montaje de Nicolas Brieger. Los personajes “masculino, femenino y neutral” eran muy expresivos, incluso violentos.

La creación de *Die Eroberung von Mexiko*, que tuvo lugar en Hamburgo, fue muy impactante, a pesar de que (o justamente porque) resultaba muy abstracta y distanciada. Jugaba mucho con los colores, por lo que despertó muchas emociones. Nicolas Brieger interpretó el tema de otra manera en su producción de Francfort. Si comparamos mis obras de teatro musical, siempre parecen utilizar un lenguaje sonoro diferente, apropiado al argumento correspondiente. No pueden tratarse todos los temas con un mismo lenguaje musical. Esto no funciona nunca, empezando por la cuestión dramática. Existe el tono específico de *Los maestros cantores*, que se diferencia del tono de *Tristán*. Y el cosmos de *El ocaso de los dioses* encierra un mundo sonoro diferente al que preside *Parsifal*.

Con el mundo sonoro de un *Jacob Lenz* o de *Hamletmaschine*, no hubiera podido nunca componer *Das Gebege*. Aquí se trata de cosas completamente distintas: de estímulos específicos, del juego entre el deseo y el rechazo. *Das Gebege* describe musicalmente una acción totalmente íntima. Se exponen emociones internas, que son expresadas musicalmente. La máquina de viento, que describe muy discretamente el vuelo del águila, aparece sólo unos momentos, como una intromisión en el sonido, para reflejar el movimiento de las alas del emblemático pájaro.

¿Reconoce muchas referencias históricas y mitológicas en sus creaciones?

Naturalmente, uno no crea a partir de una bandeja situada junto a la mesa de trabajo [sonríe], sino que las fuentes y los orígenes remotos están ocultos de tal manera que el trabajo de una vida consiste en saber extraerlos. Yo sé que me siento alimentado, como si a través de los años me recargasen con una batería interna.

En las composiciones camerísticas, sin embargo, los estados de consciencia están orientados hacia otros puntos de vista diferentes a cuando escribe para el teatro musical.

El mundo de las imágenes impregna la vista con mucha fuerza. Si pensamos en una pieza de teatro musical, entonces nos acordaremos, en primer



lugar, del mundo de las imágenes que lo han transportado hasta allí. Los mundos sonoros también reflejan, naturalmente, diferentes mundos de imágenes. Que nosotros las veamos es una posibilidad. Seguramente no es algo consciente mostrar los aspectos que deben ser descifrados. La materia está ahí. No puedo exigir que sea explicada. El sonido, el lenguaje sonoro se alimenta de historia, de la que procede, y esto se advierte de manera instintiva.

¿Qué puntos de referencia con *Salome* ve usted en *Das Gebege*, a pesar de su individualidad?

Hay dos frases: “¿Por qué no me has mirado?” en *Salome* y “No se mueve” en *Das Gebege*. Éstos son los respectivos motivos para matar. *Salome* no es tomada por Jochanaan como lo que ella quiere, es decir, un objeto sexual. Lo mismo ocurre en *Das Gebege*. El águila rechaza los avances de la dama, y es devorada por ello. Cuando Jochanaan rechaza a Salome, se pone en marcha el pacto de ésta con su madre. Jochanaan no accede a los deseos de Salome. Éste es el punto de unión de las dos obras.

¿El águila es, pues, un objeto de proyección del deseo, como Jochanaan?

Absolutamente. Debemos aclarar el concepto de ambivalencia, en lo referente a las figuras del águila y Jochanaan. El águila es también un símbolo heráldico, un símbolo del estado. La voluntad del pueblo de unirse al estado siempre ha fracasado. Este deseo no es posible. Esta imagen, que corresponde también a un deseo sexual, de unir lo masculino y lo femenino, tiene también aquí su cabida.

“Dos nunca pueden convertirse en uno”,

como ya dijo George Tabori.

Sí. Y aquí está también la referencia a *Salome*. Jochanaan no es sólo un hombre atractivo, sino el representante de una nueva espiritualidad. Encarna al predicador, y es un sabio. Alguien que anuncia una nueva era del pensamiento, un nuevo futuro, un nuevo espacio místico a través de su presencia. Los dos, el águila y Jochanaan, son proyecciones de necesidades sensoriales, además de símbolos que van más allá de lo personal y llegan hasta las esferas políticas. Aquí me pareció posible la relación entre ambos. Fue algo instintivo.

Descubrimos en su lenguaje musical referencias a nuevos y antiguos mitos, y a la obra de Peter Sloterdijk *Ira y tiempo*, que se enfrenta con la actualidad, con nuestro siglo y sus “bancos de ira”. Otro pensador, aunque no musical, que investiga los mitos, la evolución de los conceptos. ¿La ira alimenta también el comportamiento de Anita?

Por supuesto. Anita oscila desde una amorosa sumisión hasta furiosas arias de reproche y de cólera.

¿Antiguos mitos con un nuevo rostro?

La esfera mitológica se desarrolla, trabajemos o no en ella. Podemos tratar de no tocarla, pero se desarrollará por sí sola.

Volvamos al monodrama *Das Gebege*. La obra *Schlusschor* hace referencia a la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

Así es. No he cambiado nada en el texto de Botho Strauß. He utilizado todas las palabras, algunas de ellas con más frecuencia de la que aparecen en el texto. La *Novena* se interpretaba permanentemente junto al muro de Berlín. ¡Era una celebración! Hay un par de referencias ocultas a la *Novena*,

que aparecen de manera recurrente una y otra vez en mi música escénica. Este acorde inicial, que vuelve a aparecer pero distorsionado, es el acorde con el que comienza el Finale de la *Novena* (canta): “oh, Freunde...”. El himno alemán lo he introducido en una rápida cadencia, apenas perceptible, en modo menor.

Es una gran responsabilidad para un compositor escribir para la voz, considerar un instrumento como la voz humana.

Como en *Los dos granaderos* de Schumann, donde *La Marsellesa* aparece también en modo menor. Para una cantante, este monodrama es todo un privilegio. Aquí puede manifestarse a la perfección, introducir su propia historia de abandono, sus experiencias personales.

Sí, aquí encontramos los sentimientos de una persona adulta, que pertenece a una clase alta venida a menos, y que se ve metida en una jaula, sometida a una situación extrema. Es un estudio sobre una mujer madura. Ésta es la diferencia con *Salome*, que en la Biblia tiene doce años. En Oscar Wilde es un poco mayor.

Desde 1985 es usted profesor de composición en Karlsruhe. ¿Cómo ve el futuro para los compositores de las nuevas generaciones?

Hay talentos extraordinarios: Dietrich Eichmann, Markus Hechte o Jörg Widmann. Todos ellos encontrarán su camino. Otros ya lo han hallado, o incluso están muy establecidos, como Rebecca Saunders. Me gusta mucho observar esta evolución. Hace poco he tenido a un joven húngaro, Márton Illés, que se ha doctorado. También él encontrará su rumbo, lo cual me alegra mucho. Hay diversos tipos de capacidades. Algunos escriben para teatro musical, mientras que otros están más orientados hacia el lado instrumental. Unos escriben para la voz, y otros se inclinan hacia la percusión.

El *Concierto para violonchelo*, estrenado recientemente en Salzburgo, ¿puede verse como una imagen instrumental de la voz humana?

Puede calificarse así. Pero el cantor no tiene ningún objeto en el que apoyarse. No hay nada entre él y el público. Vive de su propia expresión. A cambio, no tiene que luchar contra un material artificial como la madera o las



cuerdas. Es una gran responsabilidad para un compositor escribir para la voz, considerar un instrumento como la voz humana. Componer para una voz solista o para coro pertenece a las labores más difíciles y también más hermosas a las que puede dedicarse un compositor.

¿Cuáles son sus próximos proyectos dentro del teatro musical?

Puedo imaginarme muy bien integrar *Das Gebege* dentro de una trilogía. Veo una relación directa con mi monólogo sobre *Penthesilea*, que escribí para soprano y fue estrenado en el Festival de Weimar de 2005 por Gabriele Schnaut. Este monólogo podría figurar al principio de la trilogía, después vendría *Das Gebege* y, por último, el *Lamento de Ariadna* de los *Ditirambos de Dionisos* de Nietzsche, una obra que fue estrenada en 2002 por Juliane Banse y la Orquesta de Cámara de Múnich. Esta trilogía describe situaciones anímicas de diferentes tipos de mujer. Los hombres aparecen sólo como águilas o cadáveres [ríe]. En el *Lamento de Ariadna* interviene también Baco, que se podría introducir en escena como una breve aparición tenoril que, a modo de metamorfosis, se transformase en águila y, para terminar, en el desgarrado Aquiles. Es una sucesión de imágenes mitológicas sonoras en forma de tres monodramas, cada uno de los cuales dura una media hora. La duración total del espectáculo dependería, naturalmen-

te, de la puesta en escena.

¿Cuál sería el título?

Drei Frauen (Tres mujeres). En las tres piezas presento estados anímicos y expectativas ambivalentes y diferenciadas, que confluyen en esa atmósfera de absoluto abandono. *Das Gebege* trata de la liberación de un animal salvaje que no se acomoda a la mujer y es devorado. Esta imagen pasa después a la atmósfera de *Penthesilea*. Cuando la amazona ve el cadáver de Aquiles, se pregunta: ¿quién ha hecho esto? ¿quién lo ha destrozado, lo ha desgarrado con los dientes? Las mujeres de su entorno no se atreven a hablar abiertamente, pero le dicen: “Tú misma”. La obra termina con este reconocimiento: “Yo lo hice, yo, yo”. Es una cuestión existencial, fascinante. Los tres monólogos están terminados y sólo esperan a ser representados juntos en escena.

Me parece que ha dado usted al mito un nuevo rostro sonoro, una plataforma músico-dramática. ¿Qué seguirá a los grandes temas épicos como Hamlet, Edipo o México?

Sigo trabajando en una composición titulada *Séraphin*, que es una obra de teatro musical sin palabras. Ya he terminado una parte de ella. Jan Fabre la estrenará en Bruselas como ballet. Tengo una gran curiosidad. Pero alguna vez llegará el momento de escribir una comedia, una farsa. Estoy seguro de ello.

Conciertos de Primavera en
Castilla y León
Allegro
Marzo - Junio 2007

♥ **Carlos Mena**, *contratenor*
Ricercar Consort
Philippe Pierlot, *dirección*

“ENCUENTRO”
Música española e italiana
de los siglos XVII y XVIII

• Domingo 11 marzo • 20.30 h.
VALLADOLID. Iglesia de
San Miguel y San Julián

♥ **Nuria Rial**, *soprano*
Lucilla Galeazzi, *canto tradicional*
L'Arpeggiata • **Barbara Furtuna**
Christina Pluhar, *dirección*

“VIA CRUCIS: UNA
REPRESENTACIÓN DE LA PASIÓN”

*En colaboración con el V Festival
Internacional de Música Pórtico de Zamora*

• Viernes 16 marzo • 21.30 h.
ZAMORA. Iglesia San Cipriano

♥ **Fusion-Project**

“JAZZEANDO CON EL SIGLO DE ORO”

• Viernes 16 marzo • 20.30 h.
BENAVENTE. Teatro Reina Sofía

• Sábado 17 marzo • 20.30 h.
PONFERRADA. Teatro Bergidum

• Jueves 29 de marzo • 20.30 h.
SEGOVIA. Teatro Juan Bravo

• Viernes 30 marzo • 20.30 h.
SORIA. Teatro Palacio de la Audiencia

♥ **Corul Academic “Gavriil Musicescu”**
Doru Morariu, *dirección*

• Martes 17 abril • 20.30 h.
ÁVILA. Auditorio de San Francisco

• Viernes 20 abril • 20.30 h.
SORIA. Teatro Palacio de la Audiencia

♥ **Delitiæ Musicæ**
Marco Longhini, *dirección*

“ORATORIOS DE GIACOMO CARISSIMI”

• Viernes 1 junio • 20.30 h.
SEGOVIA. Museo Zuloaga
(San Juan de los Caballeros)

• Sábado 2 junio • 20.30 h.
EL BARCO DE ÁVILA. Iglesia
de Nuestra Señora de la Asunción

FUNDACIÓN SIGLO PARA LAS
ARTES DE CASTILLA Y LEÓN
c/María de Molina, 5 - 1º • 47001 Valladolid
Tel. 985 213 886 • fsiglo.orquesta@jcy.es
www.fundacionsiglo.org



**Junta de
Castilla y León**

Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León



CONSERVATORIOS FLAMENCOS

A partir del curso que viene, doscientos cuarenta conservatorios profesionales de toda España podrían incorporar especialidades como el cante y la guitarra flamenca.

Hace veinticinco años, y gracias al entusiasmo y la generosidad del percusionista José Antonio Galicia, comencé a tocar con algunos de los más grandes guitarristas flamencos del mundo: Gerardo Núñez, Pepe Habichuela, Juan Manuel Cañizares, Agustín Carbonell “Bola”, Montoyita, José Luis Montón y muchos otros. He compartido con estos excelentes músicos ensayos, composiciones, viajes, conciertos, grabaciones y mucho más. En todo este tiempo no he dejado de aprender de ellos, de sus ritmos maravillosos, de sus técnicas de ensayo, de su portentosa memoria musical, su natural conocimiento de la tradición, su finísimo oído, su precoz madurez como profesionales, su inagotable inventiva musical, su habitual tesón y un largo etcétera. Ahora puedo decir con claridad que son los mejores guitarristas flamencos del mundo, pero para mí entonces no eran sino muy buenos músicos, algo más jóvenes que yo, que nos deslumbraban con sus composiciones y su virtuosismo, pero que a la vez se acercaban con admiración y humildad al mundo del jazz. Hoy es habitual ver grupos en los que conviven la guitarra flamenca, el violonchelo o el sitar, pero en aquellos años Madrid y otras ciudades españolas estaban viviendo una transformación musical que impulsaron músicos cuya influencia será recordada. Paco de Lucía es sin duda la gran referencia en lo que concierne a la guitarra flamenca, pero hay muchos otros.

El pasado mes de enero se publicó en el BOE un texto que regula la enseñanza de la música para alumnos de 12 a 18 años en los conservatorios y que ofrece la novedad de incluir las especialidades de cante flamenco y guitarra flamenca, entre otros (para conocerlo en detalle, ver Real Decreto 1577/2006). Lo que hace el Ministerio de Educación con este documento es, digámoslo así, establecer un marco general para que las Comunidades Autónomas desarrollen su forma de plantear la especialidad. Como la experiencia demuestra que muchas Comunidades Autónomas tienden a guiarse casi literalmente por lo estipulado por el Ministerio, me gustaría adelantar en este artículo alguna observación que se pueda utilizar como referencia en las Comunidades

Autónomas que desarrollen este currículo y también por los directores de los conservatorios en los que se esté pensando en implantar alguna de estas nuevas especialidades.

¡Ele!

La guitarra flamenca es la joya de la corona de los instrumentos españoles. Se mire por donde se mire, no hace más que proporcionar experiencias musicales y culturales del más alto valor artístico. Como instrumento solista, como acompañamiento del cante o del baile, y también como instrumento dentro de un grupo instrumental mayor, la guitarra es un patrimonio exquisito de los españoles y se encuentra en unos años dorados de madurez histórica y de proyección hacia el futuro. Un buen guitarrista flamenco, y hay muchos, es una combinación poco habitual de virtuosismo, imaginación, ritmo, memoria, creatividad, tradición y eclecticismo. Los públicos de todo el mundo llevan ya décadas vibrando emocionados ante los conciertos de guitarra que muchos de nuestros guitarristas ofrecen en los mejores auditorios. Toda esta vitalidad se ha alcanzado fuera de lo que cualquiera consideraría hoy el mundo académico y por supuesto fuera de cualquier conservatorio. Por esa razón creo que la mejor actitud para acercarse desde el mundo académico a este dios de los instrumentos y de nuestra cultura es la de una gran humildad.

Objetivos...

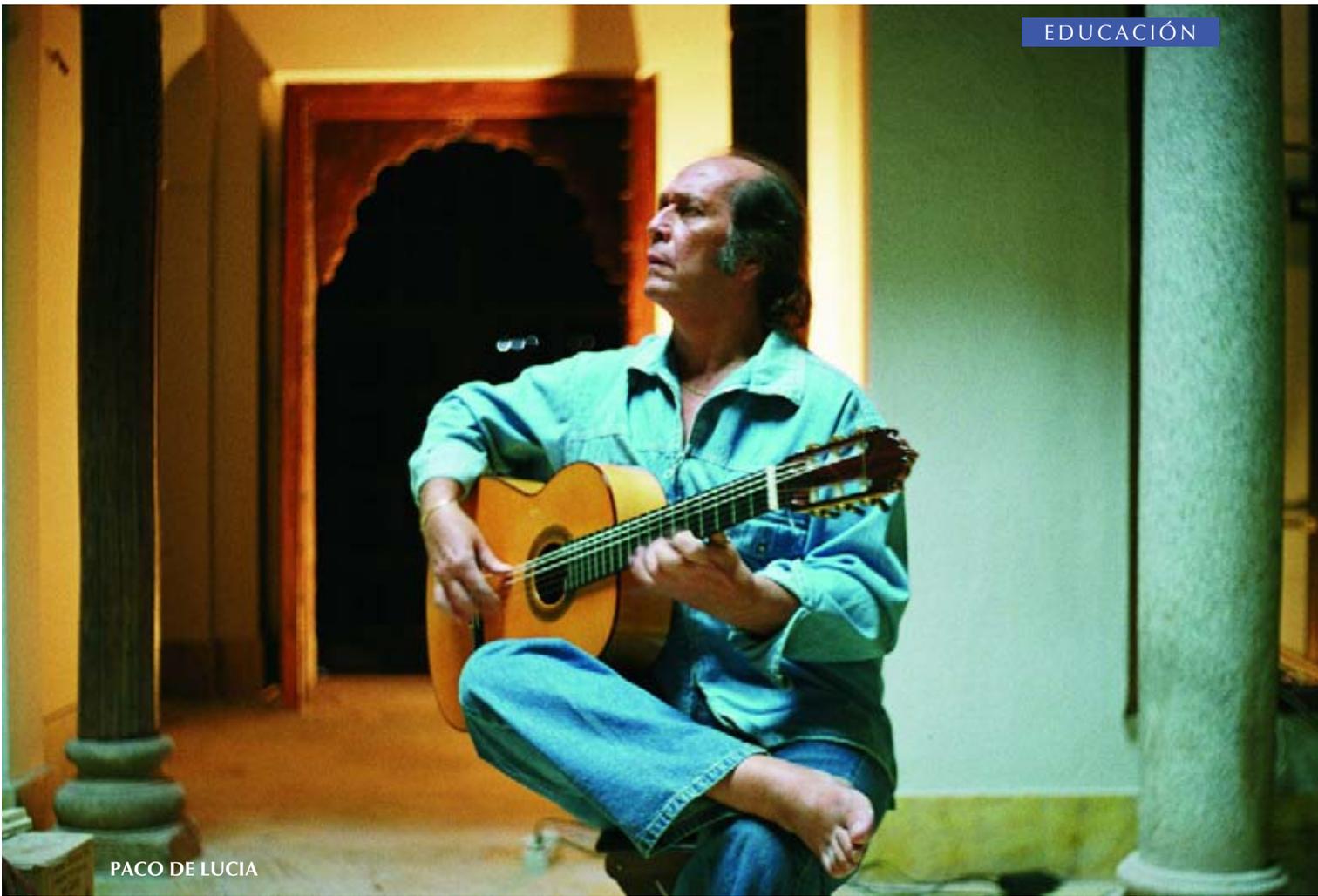
El Ministerio, al describir las especialidades instrumentales, presta atención sobre todo a los objetivos de la asignatura. Los objetivos son la descripción de aquellas habilidades que debe haber desarrollado un alumno al finalizar estos estudios. El Ministerio plantea que los objetivos en guitarra flamenca sean los siguientes: (a) conocer y comprender la dimensión del flamenco como manifestación artística; (b) interpretar un repertorio compuesto por obras representativas de los diversos períodos, palos y estilos; (c) demostrar una autonomía progresivamente mayor en la utilización de los conocimientos musicales

para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación; (d) conocer las diversas corrientes interpretativas de distintos períodos de la historia del flamenco; (e) acompañar el canto y el baile en sus diversos palos y estilos; (f) practicar la música de conjunto, integrándose en las formaciones propias del instrumento; (g) adquirir y aplicar progresivamente herramientas y competencias para el desarrollo de la memoria; (h) desarrollar la capacidad de lectura a primera vista y aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para la improvisación con el instrumento.

Lo primero que cabe decir es que merece todo el respeto el trabajo de las personas que trabajan para resumir en pocas líneas algo que es por definición difícil de delimitar. Lo segundo, que este es un texto orientativo que deja puertas abiertas para que otros hagan sus aportaciones. Lo tercero y último, que a la hora de introducir la asignatura es seguro que habrá otras cosas tan importantes o más que este texto. Por ejemplo, la forma de incorporar y mantener en las plantillas de los conservatorios a buenos profesores de guitarra flamenca (hay que tener en cuenta que apenas existen titulados y que puede darse una casuística ante la que las administraciones públicas no tienen una capacidad rápida de respuesta); o la importancia que tendrá no desvincular la práctica de la guitarra del baile o del cante (la relación, como se sabe, es muy estrecha y se manifiesta en la práctica totalidad del repertorio), etc.

...ampliados

Así pues, todos estos objetivos del MEC son sin duda descriptores de un buen guitarrista flamenco imaginario, con unos dieciocho años, que podría terminar sus estudios en el conservatorio de, por ejemplo, Ciudad Real, en el año 2015. A mí me gustaría proponer otros, compatibles, y que creo que servirían para hacer justicia al retrato del futuro guitarrista flamenco profesional. Estos objetivos, añadidos a la lista antes mencionada, serían los siguientes: (e) componer e interpretar un amplio repertorio propio (para no diferenciarse de cualquier buen gita-



PACO DE LUCÍA

rista flamenco, puesto que todos lo hacen con pasión desde el primer día que cogen la guitarra); (f) desarrollar la capacidad de aprender de oído, por imitación y sin partituras (para no acabar con una valiosa técnica de aprendizaje que ha permitido a la guitarra llegar al estado de gracia en que hoy se encuentra); (g) interpretar música en agrupaciones instrumentales o mixtas (con voz y danza) (en las que la tradición de los diferentes estilos musicales, y no sólo uno de ellos, marque alternativamente las pautas de aprendizaje, ensayo e interpretación del repertorio); (h) desarrollar la plena conciencia de que la guitarra tiene una tradición propia, (que no es deudora de la tradición clásica, y que al integrarse en esquemas educativos reglados debe preservar aquellos valores que la han llevado a ser uno de los instrumentos más admirados del mundo).

El cristal con que se mira

El reto más grande al que se enfrenta la enseñanza reglada al considerar la guitarra flamenca como una especialidad dentro de los conservatorios es el de superar una visión de la música que, por definición, es insuperable. Esa visión consiste en pensar que la

música digna de estudio es aquella que proviene de la tradición de grandes compositores como Bach, Vivaldi o Wagner. Que de estos compositores no sólo hemos heredado un repertorio, sino toda una tradición pedagógica que es la que hoy nos permite acercarnos como es debido a ese tipo de música y a todas las músicas que aspiran a ser consideradas en serio. Que algunos compositores importantes, al mostrar interés por formas musicales menores, sobre todo en el siglo XIX, pero también en el XX e incluso hoy en día, nos permitieron descubrir algunos rasgos interesantes en otros estilos exóticos, rasgos que enriquecieron a modo de adorno un estilo plenamente desarrollado. Que estos estilos son en su mayoría folclores musicales que deben su valor principalmente a motivos extramusicales como las danzas, las fiestas, las ceremonias o los platos típicos que se asocian con ellos. Que el nivel de interés intelectual de una pieza musical está ya anunciado en el hecho de que esta se inscriba o no en la tradición de los grandes compositores (pensemos en la diferencia de presentación en sociedad que hay entre las composiciones de José María Sánchez Verdú y las de Gerardo Núñez: el primero estrena una ópera en el Teatro

Real esta temporada, mientras que el segundo se encontrará en ese momento posiblemente de gira por Estados Unidos, y le dirá al público con su acento de Jerez de la Frontera: "Ahora vamo a tocá una bulería").

En el nunca suficientemente elogiado librito de Nicholas Cook, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, editado en Alianza Editorial y traducido por Luis Gago, se dice que "hemos heredado del pasado un modo de pensar en la música que no puede hacer justicia a la diversidad de prácticas y experiencias que esa pequeña palabra, "música", expresa en el mundo actual". En otras palabras, la verdadera influencia de esa importante tradición musical no está precisamente en el respeto a los grandes compositores de la historia de Europa, sino en que para mirar otras músicas nos ponemos las gafas que no corresponden. Si las cosas dependen del color del cristal con que se miran, entonces puede que los primeros en usar las gafas equivocadas sean los mismos flamencos, llevados por su afán de dar al flamenco un reconocimiento social y cultural que el mundo educativo les debe.

Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.es

THOMAS QUASTHOFF: UN BARÍTONO CON SWING

THOMAS QUASTHOFF

TILL BRÖNNER

Jim Rakete

La clásica y el jazz hoy protagonizan un diálogo frecuente, aunque no siempre la conversación aporte palabras mayores. En el ayer ambos estilos se miraron de reojo, cuando no con desprecio; los clásicos se asombraron a principios de siglo pasado por la gran fuerza expresiva y capacidad de improvisación de los jazzistas, aunque la “analfabetización” musical de sus primeros intérpretes fuera considerada por los primeros como una vulgaridad. Avanzado el tiempo, muchos autores clásicos se acercaron a este nuevo latido popular, desde Antonín Dvůrák, Debussy y Satie a Stravinski, Bartók y Ravel. En la mayoría de las ocasiones, en lo que fue una práctica recíproca, las incursiones de uno y otro bando se desarrollaban con cierta superficialidad, como si se tratara de un viaje por catálogo en el que la esencia de los destinos siempre quedaba reservada a los itinerarios más turísticos. Actualmente, buena parte de los jazzistas comienzan su aprendizaje con una sólida formación clásica —ya no digamos los españoles, que todavía no disponen de un reconocimiento académico por parte de los conservatorios—, mientras que cada vez es más frecuente el interés de los solistas y directores clásicos por ciertas formas

musicales jazzísticas, en especial, por las derivadas de la improvisación. Así no extraña que a este diálogo se sumen cada vez más interlocutores, caso del barítono alemán Thomas Quasthoff, una de las grandes voces de la escena lírica actual. El cantante anuncia estos días su última producción discográfica, *The Jazz Album. Watch what happens* (Deutsche Grammophon), producido por uno de los trompetistas, arreglistas, compositores y cantantes de jazz más solicitados del momento, Till Brönner.

El álbum plantea una docena de estampas melódicas a camino entre los dos géneros naturales de ambos creadores, incluyendo referencias clásicas como *My funny Valentine*, de Rogers y Hart, o *In my solitude*, de Ellington; citas universales como *You and I*, de Stevie Wonder; o los repertorios flexibles *There's a boat that's leavin' soon for New York* y *They all laughed*, de Gershwin, o *What are you doing the rest of your life?*, del cinematográfico pianista Michel Legrand. El resultado es un retrato jazzístico amable tanto en el contenido como en el continente, y un hallazgo musical gracias a la majestuosidad de la voz baritonal de un Thomas Quasthoff que ya ocupara la portada de SCHERZO en octubre de

2005 (nº 201), con motivo de la entrevista que le realizara entonces nuestro compañero Rafael Banús Irusta.

La Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, dirigida por Nan Schwartz, ofrece un justo colchón musical a una experiencia que, en su apartado más jazzístico, dispone igualmente de avezados instrumentistas como el baterista Peter Erskine, el guitarrista Chuck Loeb, el contrabajista Dieter Ilg y el pianista Alan Broadbent, miembro del famoso Quartet West de Charlie Haden. El registro tiene su traslación al directo y ya cuenta con fechas cerradas este mes de marzo en el Carnegie Hall de Nueva York (día 7), Viena (día 12), Colonia (día 17), y Berlín (día 19). Todas estas citas disponen de la alianza establecida entre Quasthoff y Brönner, aunque para otoño el barítono también tiene fijados compromisos en Merano (Italia) y Londres, esta vez junto a los pianos de Maria João y Gabriel Kahane. En nuestro país, el cantante hará parada el próximo 29 de abril en el Liceo de Barcelona, aunque para recitar a Schubert (*Die schöne Müllerin*), escoltado por el pianista Justus Zeyen.

La actualidad discográfica también saluda en el mes de marzo a uno de los jazzistas más clásicos, el trompetista y

director de la cátedra de jazz del neoyorquino Lincoln Center Wynton Marsalis, aunque esta vez su respiración se ajuste a los patrones más estrictos del bop (su nueva entrega, editada por Blue Note, lleva por título *From the plantation to penitentiary*), y en ella participa un renovado quinteto en el que sobresale la jovencísima voz de la cantante Jennifer Sanon). Del mismo modo, otros dos maestros con el corazón dividido entre la clásica y el jazz, los pianistas Uri Caine y Jacques Loussier, ofrecen justa prolongación de su sana esquizofrenia musical. El primero vuelve a engrandecer el ya lucido catálogo de Winter & Winter con otro homenaje a la obra y figura de Mozart, *Plays Mozart*, después de haber resucitado jazzísticamente para el prestigioso sello las partituras de Wagner, Mahler, Beethoven o Bach, entre otros ilustres compositores. Precisamente, el universo *bachiano* vuelve a excitar la inspiración del mencionado Loussier en su producción *The Brandenburgs* (Telarc), elaborada nueva-

mente en un formato de trío que conforman el contrabajista Benoît Dunoyer de Segonzac y el Baterista André Arpino. Ciertamente, la fijación del francés con el compositor de Leipzig va camino de lo enfermizo, ya que las revisiones que su discografía arroja son numerosísimas, tanto en Telarc como en otras reputadas fonográficas como Decca.

Actualmente la memoria del jazz y la música clásica dispone, pues, de generosos muestrarios, como el que el año pasado, sin ir más lejos, firmaba la soprano Barbara Hendricks. La cantante se hizo acompañar por una de las jóvenes promesas del jazz escandinavo, el saxofonista, clarinetista y flautista sueco Magnus Lindgren, con el que parece haber encontrado el cómplice ideal para soñar en voz alta los sueños vocales de Billie Holiday. Por otra parte, aquí los nuestros siguen agitando la literatura clásica con la poesía jazzística, caso del contrabajista gallego Baldo Martínez, de cuya trayectoria ya se hizo eco SCHERZO hace dos tempora-

das. En su día, y desde estas mismas páginas, se alabó su llamado *Proyecto Minbo*, en el que el folk, el jazz y la música clásica contemporánea se dan la mano. Entonces denunciamos la falta de valentía de las discográficas para avalar esta magna obra de nuestro tiempo y espacio, pero este mes nos llega por fin la noticia de que aquella deuda ha quedado saldada: la distribuidora y compañía madrileña Karonte ha entendido las excelencias de esta ambiciosa suite y en breve promete su comercialización.

Los complejos que el jazz ha arrastrado en el siglo pasado con respecto a la música clásica hoy parecen subsanados. Únicamente, y como una cuestión formal inherente a cualquier disciplina artística, el futuro común de ambas músicas deberá superar algunas experiencias fallidas o, en el mejor de los casos, inconclusas. Por el contrario, lo mejor está todavía por llegar.

Pablo Sanz

PIANISTAS CON EL CORAZÓN DIVIDIDO

El pianista milanés Stefano Bollani, fiel colaborador del trompetista Enrico Rava, es otro de los muchos jazzistas con formación clásica. Su última propuesta iba a ser un homenaje a Sergei Prokofiev, aunque, al final, su amplia mirada le ha situado ante otros paisajes musicales, desde la cultura dixieland (*Do you know what it means to Miss New Orleans*) a la canción melódica italiana (*A media luz*), pasando por la modernidad de Brian —Beach Boys— Wilson (*Don't talk*). Aun así, su primer *Piano solo* (ECM/Nuevos Medios) incluye una improvisación dedicada a Prokofiev basado en el *Concierto n.º 1, Andante assai* del ilustre compositor ucraniano, al margen de mucha verborrea pianística anclada en la música clásica contemporánea. En muchas ocasiones su teclado recuerda al de Keith Jarrett, en especial cuando el estadounidense comparece igualmente en solitario. La figura de Jarrett, queda claro, es una de las grandes referencias para todos los pianistas de nuestro tiempo, aunque no siempre sus lecciones obtengan justa traducción. Es el caso del pianista sueco Esbjörn Svensson, que a principios de los noventa agitó la escena europea para después aburguesarse en ella. El intérprete realiza una audaz prolongación del *pianismo* de Jarrett, aunque hoy por hoy tal mérito no aporte mayores adjetivos. Así se certifica nuevamente en su último disco, *Tuesday wonderland* (ACT/Karonte), en el que el quehacer rítmico de su contrabajista Dan Berglund vuelve a suscitar las mayores sorpresas y atenciones (el trío de Svensson lo completa un baterista de maneras tan delicadas como contenidas, Magnus Östrom).

Las dos producciones toman la calle estos días, coincidiendo con otro intérprete al que SCHERZO también dedicara generosa atención en su día: Enrico Pieranunzi. El romano convoca una vez más a los dos esquinas rítmicas de su pensamiento, el contrabajista Marc Johnson y el baterista Joey Baron, para edificar una obra de título revelador, *Ballads* (CamJazz/Karonte), en la que el antiguo gregario de Chet Baker justifica todas las comparaciones que lo emplazan a la diestra del señor Bill Evans.

P. D.— A última hora llega a SCHERZO un avance de la programación del XXXI Festival de Jazz de Vitoria-Gasteiz, en la que el mayor de los titulares recaerá en el saxofonista y multiinstrumentista Ornette Coleman, llamado a ocupar esa plaza privilegiada de estrella estelar que el año pasado ocupó Sonny Rollins. A la espera de que la organización concrete todos los detalles, el resto del cartel incluirá a nombres igualmente impresionables como el trompetista Dave Douglas, el saxofonista Joe Lovano, el contrabajista Dave Holland, el guitarrista John Scofield o el pianista gaditano Chano Domínguez, que realizará un homenaje a Tete Montoliu en el décimo aniversario del fallecimiento del maestro catalán.



LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

1-III: Orquesta de Valencia. Mikhail Jurowski. Roberto Turlo, oboe.
21: David Garrett, violín; Itamar Golan, piano.

BARCELONA

1-III: La Capella Reial de Catalunya. Jordi Savall. *Lliure vermell*. (Santa María del Mar).

— Solistas de Trondheim. Anne Sophie Mutter, violín. Bach, Tartini. (Ibercamera)

[www.ibercamera.es]. Auditori [www.auditori.org].

2: Proyecto Guerrero. Miquel Vallalba, piano. Mompou, Feldman. (Auditori).

2,3,4,6: Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Jose Caballé-Domech. Joaquín Achúcarro, piano. Carnicer, Grieg, Rachmaninov. (Auditori).

6,12,14: Orquesta de la Academia del Gran Teatro del Liceo. Michael Hofstetter. (Teatro del Liceo).

8: Daniel Hope, violín; Philippe Dukes, viola; Josephine Knight, violonchelo. Schulhof, Klein, Krasa. (Auditori).

10: Cuarteto Brodsky. Joan Enric Lluna, clarinete. Stravinski, Shostakovich, Hindemith. (Auditori).

13: Cuarteto Minguet. Rihm, Codera. (Auditori).

14: Danjulo Ishizaka, violonchelo; Martin Helmchen, piano. Schubert, Kodály, Bach. (Ibercamera. Palau de la Música [www.palaumusica.org]).

15: Jordi Masó, piano. Schumann, Liszt, Debussy. (Auditori).

16,17,18: Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Franz-Paul Decker. Orfeo Català. Elgar. (Auditori).

17: Ensemble Proxima Centauri. Lazkano, Harvey, Scelsi. (Auditori).

22: Trío Kandinsky. Harvey, Sánchez-Verdú, Parra. (Auditori).

23,24,25: Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Ernest Martínez Izquierdo. Michel Camilo, piano. Dutilleux, Ravel, Matalon, Gershwin. (Auditori).

24: Cuarteto Arditti. Casablancas, Guinjoan, Harvey. (Auditori).

27: BCN 216. Saariaho, Padrós, Harvey. (Auditori).

28: Orquesta Clásica y Coro de Bonn. Heribert Beissel. Bach, *Pasión según san Juan* (Auditori).

— Lang Lang, piano. Mozart, Chopin, Schumann. (Ibercamera. Palau).

29: Cuarteto Casals. Toldrà, Mozart, Brahms. (Auditori).

— Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. François Xavier Roth. Ives, Padrós, Szymanowski. (Auditori).

GRAN TEATRO DEL LICEO

WWW.LICEUBARCELONA.COM

BOULEVARD SOLITUDE (Henze).

Weigle. Lehnhoff. Aikin, Lindskog, Fox, Menéndez.

2,3,5,7,8,9,10,11,13,15-III.

EL GATO CON BOTAS (Montsalvatge). Vicent Sagi. Martins, Martínez, Cosa, Zapater. **10,11-III.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM

8,9-III: Juanjo Mena. Leila Josefowicz, violín. De Pablo, Beethoven.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

6-III: Europa Galante. Fabio Biondi. Invernizzi, De Liso, Priante. Scarlatti.

14: Véronique Gens, soprano; Susan Manoff, piano. Fauré, Duparc, Poulenc.

20: Oxalys. Debussy, Martin, Debussy, Pierné.

29: Sergei Katchatrian, violín; Lusiné Katchatrian, piano. Beethoven, Bartók, Franck.

ASOCIACIÓN BILBAÍNA DE AMIGOS DE LA ÓPERA
WWW.ABAO.ORG

DIALOGUES DES CARMÉLITES (Poulenc). Kobatchev. Fassini. Arteta, Mazzola, De la Merced, Harries. **24,27,30-III.**

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

2-III: Michael Stern. Roberto Díaz, viola. Copland, Penderecki, Sibelius.

30: Enrique Barrios. María Rodríguez, soprano. Bernal-Jiménez, Mozart, Dvorák.

CASTELLÓN

AUDITORI

3-III: Orquesta de Valencia. James Gaffigan. Wagner, Strauss, Prokofiev.

20: Orquesta de la Comunitat Valenciana Palau de les Arts. Lorin Maazel.

27: Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski. Lunn, Staskiewicz, Jaroussky, Stutzmann. Bach, *Misa en si menor*.

30: The King's Consort. Robert King. Mendelssohn, *Elias*.

CÓRDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA
WWW.ORQUESTADECORDOBA.ORG

22-III: José Ramón Encinar. Falla, Rota, Bernaola, Ravel.

CUENCA

XLVI SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
WWW.SEMANADEMUSICARELIGIOSA.COM

LA DIVINA FILOTEA (Nebra). González Marín. Almajano, Andueza, Pitarch, Alemán. **30-III.**

NOYE'S FLUDDE (Britten). Aragón. Bernués. Martins, López. **31-III.**

31: Il Suonar Parlante. Vittorio Ghel-

ORQUESTA DE CÓRDOBA

Temporada de conciertos 2006/07

www.orquestadecordoba.org
Telf. 957 491 767

Días 16 y 17 de marzo - 2007

Gran Teatro de Córdoba - 21:00 h.

Doña Francisquita

de A. Vives - F. Romero y G. Fernández Shaw

Orquesta de plectro de Córdoba

Coro de ópera cajasur

Orquesta de Córdoba

Director Musical:

Manuel Hernández Silva

Director Escénico:

Francisco López

Una coproducción del Teatro Villamarta y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

Día 22 de marzo - 2007

8º concierto temporada de abono

Gran Teatro de Córdoba - 20: 30 h.

I

"El sombrero de tres picos", *Suite n.º 1* M. de Falla

Concierto para trombón y orquesta
N. Rota

Rafael Martínez Guillén, trombón

II

Rondó C. Bernaola
Ma mère l'oye, suite M. Ravel

ORQUESTA DE CÓRDOBA

Director: José Ramón Encinar

Día 29 de marzo - 2007

Mezquita-Catedral de Córdoba - 21:00 h

Miserere

de

J. A. Gómez Navarro

Coro de Ópera Cajasur

ORQUESTA DE CÓRDOBA

Director: Diego González Ávila

mi. Biber, Buxtehude, Bach.
— Gabrieli Consort. Paul McCreech. Stravinski, Monteverdi.

EUSKADI

ORQUESTA DE EUSKADI
WWW.ORQUESTADEEUSKADI.ES

27,28-III: Víctor Pablo Pérez. Coro Andra Mari. Coro Easo. Aleksashin, Elorriaga. Shostakovich. (San Sebastián. **30:** Vitoria. **31:** Bilbao).

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA
WWW.ORQUESTACIUDADGRANADA.ES

9-III: Salvador Mas. Lars Anders, viola. Adorno, Hindemith, Reger.

30: Coro de la Orquesta. Harry Christophers. Oxley, Arnold, Thomas, Bourne. Bach, *Pasión según san Juan*.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA
WWW.VILLAMARTA.COM

15-III: Cuarteto Janáček. Schubert, Janáček, Dvorák.

23: Coro del Teatro Villamarta. Filarmónica de Málaga. David Levi. Gallardo-Domás, Montserrat, Franco. Puccini, *Le villi* (versión de concierto).

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA
WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

2-III: Víctor Pablo Pérez. Shostakovich, *Cuarta*.

8: Eliah Inbal. Bruckner, *Quinta*.

16: Jesús López Cobos. Baudot, Bruckner.

30: Hannu Lintu. Mihaela Ursuleasa, piano. Soutullo, Liszt.

LAS PALMAS

FESTIVAL DE ÓPERA
WWW.FESTIVALDEOPERA.COM

LUCREZIA BORGIA (Donizetti). Arrivabeni. De Tomasi. Radvanovsky, Kunde, Orfila, Pizzoloto. **20,22,24-III.**

MADRID

1,2-III: Coro y Orquesta de RTVE. [www.rtve.es]. Dmitri Loos. Del Puerto, Barber, Rachmaninov. (Teatro Monumental).

3: Südwestdeutsche Philharmonie Kostanz. Alexander Janos. Ibert, Mendelssohn. (Ciclo Complutense [www.ucm.es]. Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).

6: Solistas de Trondheim. Ann-Sophie Mutter. Bach. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]). (A.N.).

7: Neue Vocalsolisten Stuttgart. Sciarino, Désy, Aperghis. (musicadhy [www.musicadhy.com]). (A.N.).

— Les Arts Florissants. Le jardin des voix. William Christie. (Juventudes Musicales [www.juvmusicales-madrid.com]). (A.N.).

8: Sinfónica de São Paulo. John Neschling. Nelson Freire, piano. Revueltas. Rachmaninov, Villa-Lobos. (Ibermúsica. A.N.).

— Europa Galante. Fabio Biondi. Scarlatti. (Siglos de Oro [www.fundacion-cajamadrid.es]). Fábrica de Tapices).

8,9: Orquesta de RTVE. [www.rtve.es]. Álvaro Albiach. Medina, Kabalevski, Lutoslawski. (Teatro Monumental).

12: Europa Galante. Fabio Biondi. Mozart. (Caja Madrid. A.N.).

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música

XXXIV Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música
Viernes, 30 de marzo de 2007, a las 22,30 horas.

Auditorio Nacional de Música de Madrid. Sala Sinfónica.

Keiser
Pasión según san Marcos
Anima e Corpo
Director: M. Gester.

Venta de localidades: Auditorio Nacional de Música.
Teléfono: 91-3370200
Venta telefónica: Servicaixa 902332211

ORCAM

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID www.orcama.org

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica
Martes, 13 de marzo de 2007, 19,30 horas
ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Justo Sanz, clarinete
Luca Pfaff, director

A. Charles Seven Looks (*)
J. Françaix Concierto para clarinete y orquesta (**)
L. V. Beethoven Sinfonía nº 3 en Mi bemol Mayor, op. 55 "Heroica" (*)
Obra ganadora del Primer Concurso de Composición A.E.O.S., patrocinado por la Fundación Valparaíso

(**) Estreno en España

ABONO 12

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica
Martes, 27 de marzo de 2007. 19,30 horas

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
CORO DE NIÑOS DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Ofelia Sala, soprano
Iris Vermillion, mezzosoprano
Jörg Dürmüller, tenor
Marcus Fink, tenor

José Antonio López, barítono
Félix Redondo, director del Coro de Niños de la Comunidad de Madrid

Jordi Casas Bayer, director
J. B. Bach Pasión según San Mateo

ABONO 13

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica
Sábado, 31 de marzo de 2007. 22,30 horas

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
ORFEÓN PAMPLONES
Antoni Ros Marbá, director
J. Brahms Un Requiem alemán

ABONO 14

TEATRO REAL

Información: 91/ 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: www.teatro-real.com. Visitas guiadas: 91 / 516 06 96.

ÓPERA

CAVALLERIA RUSTICANA (CABALLEROSIDAD RÚSTICA) de Pietro Mascagni. Febrero: 15, 17, 18, 20, 21, 24, 25, 27. Marzo: 1, 2, 5, 8. 20:00 h., domingos a las 18:00 h. Director musical: Jesús López Cobos. Director de escena: Giancarlo del Monaco. Escenógrafo: Johannes Leiacker. Solistas: Violeta Urmana (Feb. 15, 18, 21, 24, 27. Mar. 2, 5, 8)/ Tatiana Anisimova (Feb. 17, 20, 25. Mar. 1), Vincenzo La Scola (Feb. 15, 18, 21, 24, 27. Mar. 2, 5, 8)/ Nicola Rossi Giordano (Feb. 17, 20, 25. Mar. 1), Viorica Cortez, Marco Di Felice (Feb. 15, 18, 21, 24, 27. Mar. 2, 5, 8)/ Carlo Guelfi (Feb. 17, 20, 25. Mar. 1). Coro y Orquesta Titular del Teatro Real (Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid).

I PAGLIACCI (LOS PAYASOS) de Ruggero Leoncavallo. Febrero: 15, 17, 18, 20, 21, 24, 25, 27. Marzo: 1, 2, 5, 8. 20:00 h., domingos a las 18:00 h. Director musical: Jesús López Cobos. Director de escena: Giancarlo del Monaco. Escenógrafo: Johannes Leiacker. Solistas: Vladimir Galouzine (Feb. 15, 18, 21, 24, 27. Mar. 2, 5, 8)/ Richard Margison (Feb. 17, 20, 25. Mar. 1), María Bayo (Feb. 15, 18, 21, 24, 27. Mar. 2, 5, 8)/ Serena Daolio (Feb. 17, 20, 25. Mar. 1), Carlo Guelfi (Feb. 15, 18, 21, 24, 27. Mar. 2, 5, 8)/ Juan Pons (Feb. 17, 20, 25. Mar. 1), Antonio Gandía, Ángel Odena. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real (Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid).

ÓPERA

LA PIETRA DEL PARAGONE (LA PIEDRA DE TOQUE) de Gioachino Rossini. Marzo: 25, 28, 30. Abril: 2, 7, 9, 11, 13, 16. 20:00 h., domingos a las 18:00 h. Director musical: Alberto Zedda. Director de escena, escenógrafo y figurinista: Pier Luigi Pizzi. Solistas: Patrizia Biccirè, Laura Brioli, Marie-Ange Todorovich, Raúl Giménez, Marco Vinco, Paolo Bordogna, Pietro Spagnoli. Coro y Orquesta Titular del Teatro Real (Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid)

ÓPERA

ARIODANTE de Georg Friedrich Händel. Ópera en concierto. Marzo: 29. 20:00 h. Director musical: Christophe Rousset. Solistas: Angelika Kirchschrager, Sabina Puértollas, Ildebrando D'Arcangelo, Topi Lehtipuu, Sandrine Piau, Vivica Genaux. Les Talens Lyriques.

15: Coro Monteverdi. English Baroque Soloists. John Eliot Gardiner. Evans, Gilchrist, Henschel. Haydn, *Las Estaciones.* (Juventudes Musicales. A.N.).
15,16: Orquesta de RTVE. Adrian

BALLET

SILVIE GUILLEM ET RUSSELL MALIPHANT. PUSH. Marzo: 31. Abril: 1, 3, 4. 20:00 h., domingo a las 18:00 h.

COMPañIA NACIONAL DE DANZA

ALAS. Director artístico: Nacho Duato. Febrero: 28. Marzo: 3, 4 (dos funciones), 6, 7. 20:00 h.; domingo 4, 12.00 y 18.00 h. Música: Pedro Alcalde / Sergio Caballero (música original); Arvo Pärt, Jules Massenet, Pawel Szymanski y Fuckhead (collage). Coreógrafo: Nacho Duato. Director de escena: Tomaz Pandur.

ACTIVIDADES PARALELAS

RECITAL DE PIANO. ANDREA BACCHETTI. Marzo: 12. 20:00 horas. Obras de L. Berio, L. Cherubini, M. Clementi y G. Rossini.

CONTEXTOS

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. Concierto Sinfónico. Auditorio Nacional de Música. Marzo: 23, 24 (19:30 h.), 25 (11:30 h.). Director musical: Josep Pons. Obras de R. Strauss y A. Schönberg. Soprano: Anne Schwanewilms.

CONTEXTOS

CHRISTINE SCHÄFER, soprano. Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid). Marzo: 24. 20:00 h. Obras de R. Strauss, H. Eisler y A. Schönberg.

ACTIVIDADES PARALELAS

DOMINGOS DE CÁMARA. Concierto nº 4. Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid). Marzo: 25. 12:00 h. Obras de D. A. White, W. Lutoslawski, M. de Falla y J. Brahms

ÓPERA EN FAMILIA

CÁNTAME UN CUENTO. Marzo: 31. 18:00 h. Auditorio Padre Soler. Universidad Carlos III de Madrid. Leganés. Coro de Niños de la Comunidad de Madrid. Coro del Programa de Canto Escénico Padre Soler. Grupo Instrumental de la Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid. Directoras musicales: Ana González/ Nuria S. Fernández Herranz. Director de escena: José Luis Arellano. Escenógrafo: José Luis Raymond.

Leaper. Artur Pizarro, piano. Stravinski, Szymanowski, Franck. (T.M.).
20: Ivo Pogorelich, piano. Programa por determinar. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo. [www.scherzo.es]. A.N.).

CDMC

AUDITORIO 400 MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha (esquina c/ Argumosa).

Teléfonos: 91 774 10 72 / 73

Web: http://cdmc.mcu.es

Lunes 5 marzo. 19,30h

Trío Accanto

(Christian Dierstein, percusión; Yukiko Sugawara, piano; Marcus Weiss, saxofón)

PROGRAMA

Toshio Hosokawa: *Vertical time study II*

Josep Sanz: *por determinar*

Helmut Lachenmann: *Sakura*

Carlos Bermejo: *Trío*
Wolfgang Rihm: *Gegenstück*

Lunes 12 marzo. 19,30h

Ensemble Laboratorium

Director: **Jean Deroyer**

PROGRAMA

Rebecca Saunders: *Into the Blue*

Héctor Parra: *Strata-Antigona II* * (2002)

Liza Lim: *Veil*
Javier Torres Maldonado: *Figuralmusik II* *

Jennifer Walshe: *This is why people O. D. on pills/And jump from golden gate bridge*

Samir Odeh-Tamimi: *Hutáf Al-Arwah II*

Aram Hovhanissyan: *Sacrimus*

Lunes 26 marzo. 19,30h.

Collegium Novum Zurich

Patrocinado por Swiss Arts Council. Prohelvetia

Director: **Roland Kluttig**

PROGRAMA

Michael Jarrell: *Music for a While for Ensemble*

György Ligeti: *Chamber concert for 13 instruments*

Peter Eötvös: *Windsequenzen for Ensemble*

22,23: Kolja Blacher, violín; Natalia Gutman, violonchelo; Eliso Virsaladze, piano. Beethoven, Shostakovich. (Liceo de Cámara. A.N.).
22,23: Coro y Orquesta de RTVE. Adrian Leaper. Paul Whelan, barítono.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00.
Internet:
<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>

Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet (servi-caixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: de 12 a 18 horas. Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma. Venta anticipada de 12 a 17 horas, exclusivamente.

El Barbero de Sevilla de Manuel Nieto y Gerónimo Giménez, y **Bohemios** de Amadeo Vives (programa doble). Hasta el 11 de marzo, a las 20:00 horas (excepto lunes y martes). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: Miguel Roa. Dirección de Escena: Josep Maria Mestres. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

Ballet Nacional de España. Del 15 al 25 de marzo.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es
91 532 15 03

Ciclo de la Comunidad de Madrid
Concierto nº 6
29 de marzo de 2007
19,30 horas

Director:
Luis Izquierdo

I Parte

Diez melodías vascas de J. Guridi

Canto a Sevilla de J. Turina

Susana Cordón, soprano

II Parte

Concierto de Aranjuez de J. Rodrigo

Ernesto Bitetti, guitarra



E. BITETTI

Palimpsesto, 2 movimientos para timbales y orquesta de C. Halffter

Dionisio Villalba, percusión

El sombrero de tres picos (2ª suite) de M. de Falla.

Noguera, Musorgski, Walton. (T. M.). **23,24,25:** Orquesta Nacional de España [ocne.mcu.es]. Josep Pons. Anne Schwanewilms, soprano. Strauss, Schoenberg. (A.N.). **26:** Philharmonia Orchestra. Riccardo Muti. Rossini, Mozart, Chaikovsky. (Juventudes Musicales. A.N.). **28:** Orquesta de Cadaqués. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Gianandrea Noseda. Shostakovich, *Cuarta*. — Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski. Lunn, Staskiewicz, Jaroussky, Stutzmann. Bach, *Misa en si menor*. (Juventudes Musicales. A.N.). **29:** Academia del Festival de Aix en Provence. Kenneth Weiss. Scarlatti-Avison. (Siglos de Oro. Academia de San Fernando). **29,30:** Cuarteto de Tokio. Haydn, Hosokawa. / Mozart, Shostakovich, Beethoven. (Liceo de Cámara. A.N.). **29,30:** Coro y Orquesta de RTVE. Helmuth Rilling. Rubens, Vondung, Odinius, Marquardt, Carmichael. Bach, *Pasión según san Mateo*. (T.M.). **30,31:** Orquesta Nacional de España. Salvador Mas. Han-Na Chang, chelo. Charles, Schumann, Brahms-Schoenberg. (A.N.). **31:** Proyecto Guerrero. Beat Furrer. Posadas, Sánchez-Verdú, Camarero. (musicadhoj. A.N.).

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA
WWW.ORQUESTAFILARMONICADEMÁLAGA.COM

29,30-III: Aldo Ceccato. Coro Nacional. Glaser, Nikiteanu, Nikolov, Mikulas. Verdi, *Réquiem*.

MURCIA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOMURCIA.ORG

22-III: Coro de la Iglesia de Santo Tomás. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Georg Christoph Biller. Koch, Wöfel, Petzold, Weichert. Bach, *Pasión según san Juan*. **24:** Orquesta de Extremadura. Jesús Amigo. Alexandre da Costa, violín. Chaikovsky.

TEATRO DE LA MAESTRANZA

SEVILLA
www.teatromaestranza.com
Teléfono: 954 223 344

PROGRAMACIÓN MARZO 2007

Danza
Días 2 y 4 de marzo, a las 20,30 horas

BALLET NACIONAL DE MARSELLA

Dirección: Frédéric Flamand
Día 2: "Metapolis II"
Día 4: "La Cité radieuse"

Zarzuela
Días 9, 10, 12, 13 y 14 marzo, a las 20,30 horas

LA BODA Y EL BAILE DE LUIS ALONSO

de Jerónimo Giménez
Director musical Miguel Roa
Director de escena Santiago Sánchez
Coreografía Miguel Ángel Berna
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Teatro de La Zarzuela

Danza
Días 17 y 18 marzo,
EVA "YERBABUENA" BALLET FLAMENCO
"Santo y Señá"

Piano
Día 20 marzo

ROSA TORRES-PARDO

"Iberia"
Recital de música y danza sobre piezas de Isaac Albéniz.
Guitarra José Antonio Rodríguez
Bailaora Lola Greco

Flamenco
Día 27 marzo
"YO SOY DEL 27"
sobre idea original de José Luis Ortiz Nuevo
Con Chano Lobato
Guitarra, Los Habichuela
Baile, Rocío Molina

Grandes Intérpretes
Días 28 y 30 de marzo
JOAN MANUEL SERRAT
100 x 100 Serrat

Piano
Día 29 marzo
LANG LANG
Obras de Mozart, Chopin, Schumann, Granados y Liszt



LANG LANG

PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM

1,2-III: Sinfónica de Navarra. Paul Daniel. Elgar, Vaughan Williams.
6: Orquesta de Cadaqués. Neville Marriner. Martín, Lluna, Sor, Danzi, Beethoven.
8: Sinfónica de Navarra. Ernest Martínez Izquierdo. Magnus Lindberg, piano. Mendelssohn, Lindberg, Brahms. IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini).

Contratto. Sagi. Bayo, Fresán, Zapata, Bernstein. **29,31-III.**

SAN SEBASTIÁN

FUNDACIÓN KURSAAL
WWW.FUNDACIONKURSAAL.COM

22-III: Junge Deutsche Philharmonie. Eiji Oue. Truls Mørk, chelo. Bernstein, Elgar, Copland.

TARRASA

REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

SANTIAGO DE COMPOSTELA. Auditorio de Galicia
www.realphilharmonia galicia.org
www.auditoriodegalicia.org // Teléfono: 981 55 22 90

MARZO 2007

Jueves, 1 – 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Antoni Ros Marbà, director
Die Singphoniker, coro

F. Schubert Sinfonía nº 7 en si menor, D. 759 "Inacabada"
F. Schubert Nachtgesang im Wald
F. Schubert Gesang der Geister über den Wassern
F. Schubert / L. Berio Rendering

Jueves, 8 – 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Antoni Ros Marbà, director
Valentina Igoshina, piano

J. Rodrigo Zarabanda lejana y villancico
W. A. Mozart Concierto para piano

nº 21 en Do mayor, KV 467
R. Strauss El Burgués Gentilhombre

Jueves, 15 – 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Tuomas Ollila, director
Mario Brunello, violonchelo

O. Respighi Trittico Botticelliano
N. Rota Concierto para violonchelo
M. Ravel Pavana para una infanta difunta
F. Poulenc Sinfonietta

Martes, 20 y miércoles, 21- 10.00 y 12.00 h
Conciertos didácticos
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA

W. A. Mozart Serenata nº 6 en Re mayor, "Serenata nocturna" KV 239
B. Britten Simple Symphony, op. 4
G. Holst St. Paul's Suite

Jueves, 22 – 21:00 h
ORQUESTA FILHARMÓNICA FRANKFURT / ODER
Michael Sanderling, director
Katrin Scholz, violín

M. Bruch Fantasía Escocesa para violín y orquesta en Mi bemol mayor, op. 46
A. Bruckner Sinfonía nº 4 en Mi mayor "Romántica"

Jueves, 29 – 21:00 h
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
Antoni Ros Marbà, director
Ruth Ziesak, soprano
Dietch Henschel, barítono
Orfeón Pamplonés

J. Brahms Un réquiem alemán, op. 45

CENTRO CULTURAL CAIXATERRASSA
WWW.FUNDACET.COM

29-III: Orquesta Barroca Catalana.
Cor Lieder Camera. Manel Valdivieso.
Bach, *Pasión según san Mateo*.

TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

Orquesta Sinfónica de Tenerife
Auditorio de Tenerife
www.ost.es
Información: 922 239 801



E. INBAL

3-III: Eliahu Inbal. Bruckner.
9-III: M.Haselböck/J. Joseph.
Mozart, Hindemith y Reger.
17-III: Concierto en Familia ma-
tinal. J. M. Alonso. Obras de Bach,
Vivaldi, Mozart, etc.
16-III: J. L. Castillo. Stravinski,
Mozart, Milhaud, Ravel.
23-III: E. Colomer/A. Meneses.
Bach/Webern, Lutoslawski/Strauss.
30-III: R. Gamba/A. Nosé. Char-
les, Beethoven y Prokofiev.

VALENCIA

PALAU DE LES ARTS
WWW.LESARTS.COM

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Maa-
zel. Pasqual. Álvarez, Anastasov,
Gagnidze. **9,11,14,16-III.**

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUVALENCIA.COM

2-III: Orquesta de Valencia. Mikhail
Jurovski. Wagner, Strauss, Prokofiev.
3: Ainhoa Arteta, soprano; Roger Vignoles,
piano. Gounod, Bizet,
Debussy.
4: Solistas de Trondheim. Anne Sophie
Mutter, violín. Bach, Tartini.
6,7,8: Cuarteto Emerson. Beethoven.
9: Orquesta de Valencia. Yaron
Traub. Hindemith, Ravel, Saint-Saëns.
10: Capella de Ministrers. Carles
Magraner. Martín y Soler.
28: Gabriel Suovanen, barítono; Ilkka
Paananen, piano. Vaughan
Williams, Sibelius, Rautavaara.

TEATRO CALDERÓN
WWW.TCALDERON.COM

MITRIDATE (Porpora). Carraro. Gasparon.
Zorzi, Zabala, Alloguetra, Mar-
torana. **7,9,11-III.**

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

MADAMA BUTTERFLY (Puccini).
Zweden. Wilson. Nitescu, Liang,
Leech, Michaels-Moore.
9,12,15,18,21,24,28-III.

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

15,16,17-III: Bernard Haitink. Coro
de la Radio de Berlín. Orgonasova,
Gubanova, Muzek, Youn. Beethoven,
Misa solemne.

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

ARABELLA (Strauss). Schirmer. Pfeil.
Ruuttunen, Walthert, Kaune,
McCarthy. **2,6,9,16-III.**
SIMON BOCCANEGRA (Verdi).
Tomasello. Fioroni. Frontali, Scan-
diuzzi, Lukas, Jerkunica. **4,8,18-III.**
LA FORZA DEL DESTINO (Verdi).
Sutej. Neuenfels. Jerkunica, Lukács,
Ataneli, Palombi. **7,11,17-III.**
DER FREISCHÜTZ (Weber). Palumbo.
Pfeil. Pauly, Bracci, Uhl, Montalvo.
24,27,30-III.



PALUMBO

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

FALSTAFF (Verdi). Ettinger. Miller.
Pertusi, Daza, Schmidt, Vinogradov.
3,10,12,16,20-III.
MACBETH (Verdi). Gielen. Muss-
bach. Murzaev, Valayre, Höhn, Fritz.
8,11,14,17-III.
BORIS GODUNOV (Musorgski).
Barenboim. Cherniakov. Pape, Sch-
wartz, Lang, Daza. **15,22-III.**
PARSIFAL (Wagner). Barenboim.
Eichinger. Müller-Brachmann, Dom-
ingo, Pape, Meier. **18,25,29-III.**
MADAMA BUTTERFLY (Puccini).
Ettinger. Gramss. Mescheriakova,
Lang, Richards, Daza. **24,28,31-III.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE

FRÜHLINGS ERWACHEN (Mernier).
Böer. Boussard. Avemo, Klein, Bor-
chev, Le Roi. **9,11,13,18,20,22-III.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

EURYANTHE (Weber). Zimmer.
Nemirova. Fontana, Tilli, Cox, Martin-
sen. **1,4,23,25,30-III.**
DIE SCHWEIGSAME FRAU (Strauss).
Schneider. Marelli. Rydl, Mayer, But-
ter, Sala. **2,13-III.**
FRIEDENSTAG (Strauss). Zimmer.
Konwitschny. Johansson, Marquardt,
Martinsen, Butter. **5,8,14-III.**
DON CARLO (Verdi). Zanetti.
Gramss. Scandiuzzi, Mescheriakova,
Todorovich, D'Intino. **6,9,12-III.**
ARABELLA (Strauss). Schneider. Holl-
mann. Eder, Mayer, Gustafson, Ketel-

sen. **15-III.**
DER LIEBE VON DANAE (Strauss).
Fritzschn. Krämer. Ketelsen, Homrich,
Anthony, Incontera. **16-III.**
SALOME (Strauss). Rennert. Muss-
bach. Johansson, Schmidt, Peckova,
Rootering. **17-III.**
DIE FRAU OHNE SCHATTEN
(Strauss). Albrecht. Hollmann. Ketils-
son, Anthony, Runkel, Rasilainen.
18-III.
CAPRICCIO (Strauss). Schneider.
Marelli. Fontana, Bär, Homrich, Pohl.
19-III.
ARIADNE AUF NAXOS (Strauss).
Haider. Marelli. Dalayman, Junge,
Schmidt, Jepson. **20-III.**
ELEKTRA (Strauss). Boder. Berghaus.
Behle, Schnaut, Fontana, Neumann.
21-III.
DER ROSENKAVALIER (Strauss).
Rennert. Laufenberg. Isokoski, Rydl,
Koch, Ketelsen. **22-III.**
OTELLO (Verdi). Zanetti. Nemirova.
Forbis, Harteros, Markov, Kim.
24,29,31-III.

FRANCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart).
Jones. Bernardi. Kränzle, Fontosh,
Bailey, Persson.
4,10,11,15,19,22,24,29,31-III.
WEIßE ROSE (U. Zimmermann).
Zorn. Quest. Stallmeister, Nagy.
9,11,14,16,17-III.
PIKOVAIA DAMA (Chaikovski).
Zagrosek. Tichonov. Halwachs, Mar-
kov, Mayer, Lazar. **16,30-III.**
ELEKTRA (Strauss). Debus. Richter.
Bullock, Backlund, Frank, Petrovic.
17,18-III.
UN BALLO IN MASCHERA (Verdi).
Franci. Guth. Dussmann, Ventre,
Lucic, Pinter. **21-III.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE
WWW.GENEVEOPERA.CH

LEDI MAKBET MTSSENSKOGO
UYEZDA (Shostakovich). Lazarev.
Brieger. Matorin, Gietz, Friede, Schu-
koff. **8,10,12,14,16,18-III.**

LAUSANA

OPÉRA DE LAUSANNE
WWW.OPERA-LAUSANNE.CH

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart).
Mena. Marelli. Chaignaud, Voure'h,
Novaro, Brahim. **20,22,25,27,29-III.**



MENA

LISBOA

TEATRO SÃO CARLOS
WWW.SAOCARLOS.PT

DIE WALKÜRE (Wagner). Letonja.
Vick. Bullock, Németh, Samm, Dan-
kova. **3,5,8,10-III.**

LONDRES

THE BARBICAN CENTRE
WWW.BARBICAN.ORG.UK

3,6-III: Sinfónica de Londres. Colin
Davis. Mitsuko Uchida, piano. Mac-
Millan, Mozart, Chaikovski.



COLIN DAVIS

5: Evgeni Kissin, piano. Schubert,
Beethoven, Brahms.

7: Filarmónica de Berlín. Simon Rat-
tle. Janáček, Adès, Dvorák.

8: Coro y Sinfónica de la BBC. John
Storgards. Butterworth, Nyman,
Schoenberg.

9: Sinfónica de Londres. Michael Til-
son Thomas. Reich, Dove, Mahler.

11: Coro Monteverdi. English Baro-
que Soloists. John Eliot Gardiner.
Evans, Gilchrist, Henschel. Haydn,
Las Estaciones.

17: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlá-
vek. Hampson, Graham. Programa
por determinar.

22,25: Sinfónica de Londres. Daniel
Harding. Rameau, Mahler. / Frank
Peter Zimmermann, violín. Dvorák,
Berg.

24: Les Arts Florissants. William
Christie. Le jardin des voix.

26: Sinfónica de la BBC. Jirí Belohlá-
vek. Eben, Brahms, Dvorák.

27: Les Talens Lyriques. Christophe
Rousset. Kirchschlager, Niese, D'Ar-
cangelo, Lehtipuu. Haendel, *Ario-
dante* (versión de concierto).

29: Sinfónica de Londres. Valeri Ger-
giev. Stravinski, Debussy, Prokofiev.

THE SOUTH BANK CENTRE
WWW.SBC.ORG.UK

1-III: Olli Mustonen, piano. Bach,
Variaciones Goldberg.

4: Orquesta Philharmonia. Paavo Järvi.
Nicola Benedetti, violín. Bruch,
Chaikovski.

8: Orquesta Philharmonia. Ilan Vol-
kov. Simon Trpceski, piano. Chai-
kovski, Sibelius, Rachmaninov.

9: Filarmónica de Londres. Yannick
Nezet-Seguín. Herbert Schuch, piano.
Debussy, Beethoven, Dvorák.

10: Orchestra of the Age of Enlight-
enment. Coro Geoffrey Mitchell.
Mark Elder. Cabell, Giordano, Lopar-
do. Donizetti, *Imelda de Lambertazzi*
(versión de concierto).

13: London Sinfonietta. George Ben-
jamin. Pierre-Laurent Aimard, piano.
Ligeti, Goehr, Knussen.

14: New London Consort. Philip Pic-
kett. Tucker, Raviv, Lunn, Gooding.
Montverdi, *L'Orfeo*.

15: Orquesta Philharmonia. Tugan
Sokhiev. Piotr Anderszewski, piano.
Stravinski, Bartók, Chaikovski.

16,17: Filarmónica de Londres. Ingo
Metzmacher. Christine Schäfer,
soprano. Mozart, Shostakovich.

21,23: Filarmónica de Londres.
Joseph Wolfe. Pieter Wispelwey, che-
lo. Schubert, Saint-Saëns, Sibelius.

22: Gidon Kremer, violín; Oleg Mai-
senberg, piano. Schubert, Kurtág,
Bartók.

24: Robert Holl, bajo; Andrés Schiff,
piano. Schubert.

28: Filarmónica de Londres. Vladimir
Jurovski. Artur Pizarro, piano.

Honegger, Debussy, Saint-Saëns.
29: Orquesta Philharmonia. András Schiff. Schubert.
30: London Sinfonietta. Oliver Knussen. Matthews, Carter, Payne.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
 WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Luisotti. Leiser y Caurier. Zhang, Richards, Opie, Hill. **2,8,10-III.**

ORLANDO (Haendel). Mackerras. Negrin. Mehta, Joshua, Bonitatibus, Tilling. **3-III.**

THE TEMPEST (Adès). Adès. Cairns. Keenlyside, Royal, Spence, Bostridge. **12,15,17,20,23,26-III.**

L'HEURE ESPAGNOLE (Ravel). GIANNI SCHICCHI (Puccini). Pappano. Jones. Bottone, Rice, Beuron, Maltman. **30-III.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
 WWW.TEATROALLASCALA.ORG

LA FILLE DU RÉGIMENT (Donizetti). Abel. Crivelli. Dessay, Rancatore, Proclmer, Flórez. **1,3,7,9,14,16-III.** SALOME (Strauss). Harding. Bondy. Brubaker, Vermillion, Michael, Struckmann. **6,8,10,11,13,15,18-III.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
 WWW.MPHIL.DE

1,2,3-III: Christian Thielemann. René Pape, bajo. Wagner.

14,15,16,17: Jonathan Nott. Frank Peter Zimmermann, violín. Ligeti, Dean, Stravinski.

22,23,25: Michael Tilson Thomas. Jean-Yves Thibaudet, piano. Ligeti, Liszt, Dvorák.

30: Christian Thielemann. Nikolaj Znaider, violín. Beethoven, Mendelssohn, Brahms.



BAYERISCHE STAATSOPER
 WWW.STAATSOPER.DE

BILLY BUDD (Britten). Nagano. Mussbach. Daszak, Maltman, Rydl, Gantner. **1-III.**

LA CALISTO (Cavalli). Bolton. Alden. Visse, Gens, Chiummo, Werba. **3-III.** COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Schneider. Dorn. Harteros, Sindram, Dazley, Trost. **4,8,10-III.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Mazzola. Soleri. Tarver, De Simone, Kurzak, Rieger. **12,16-III.**

RIGOLETTO (Verdi). Haider. Dörrie. Calleja, Gavaneli, Amselem, Muraro. **17,20,23,26-III.**

JOVANSCHINA (Musorgski). Nagano. Chermiakov. Burchuladze, Vogt, Daszak, Alexeiev. **18,21,25,28,31-III.**

19: Christian Thielemann. Nikolaj Znaider, violín. Beethoven, Mendelssohn, Brahms.

NÁPOLES

TEATRO DI SAN CARLO
 WWW.TEATROSANCARLO.IT

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)

/ GIANNI SCHICCHI (Puccini). Pelivanian. De Simone. Michailov, Matos, Nucci, Canzian. **13,15,16,17,18,20,22-III.**

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA
 WWW.METOPERA.ORG

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (Wagner). Levine. Hong, Zifchak, Botha, Morris. **1,5,10,13-III.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Levine. Milne, Miklósa, Strehl, Lloyd. **2,8-III.** SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Luisi. Gheorghiu, Giordani, Hampson, Furlanetto. **3,6,9-III.**

EVGENI ONEGIN (Chaikovski). Gergiev. Fleming, Vargas, Hvorostovski, Alexashkin. **3-III.**

LA TRAVIATA (Verdi). Rizzi. Hong, Kim, Taylor. **7,10,16,20,24,28,31-III.**

FAUST (Gounod). Benini. Swenson, Deshayes, Vargas, Yun. **12,17-III.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Benini. Di Donato, Flórez, Mattei, Del Carlo. **14,17,21,24-III.**

DIE ÄGYPTISCHE HELENA (Strauss). Luisi. Voigt, Damrau, Grove, Brendel. **15,19,23,27,31-III.**



ANDREA CHÉNIER (Giordano). Armiliato. Urmana, Heppner, Delavan. **22,26,29-III.**

TURANDOT (Puccini). Armstrong. Gruber, Hong, Margisson, Gradus. **30-III.**

PARÍS

2-III: Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Vadim Repin, violín. Mendelssohn, Berlioz. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).

4,5: Filarmónica de Berlín. Coro de Radio Francia. Simon Rattle. Röschmann, Kozená. Mahler, *Segunda*. / Janáček, Adès, Dvorák. (S.P.)

8,10: Coro de Radio Francia. Orquesta Nacional de Francia. Tugan Sokhiev. Tanovitski, Akimov, Kringelbom, Grichko, Dudinova. Shostakovich, *Katerina Ismailova* (versión de concierto). (Teatro de Châtelet [www.chatelet-theatre.com]).

9: Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Georges Pludemacher, piano. Ravel, Stravinski. (S.P.)

14,15: Coro y Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Anderson, Yang, Dvorsky, Petrenko. Verdi, *Réquiem*. (S.P.)

15: Coro y Orquesta de la Opera Fucoco. David Stern. Larsson, Hallenberg, Agnew, Werba. Telemann, *Día del juicio*. (Teatro de los Campos Elíseos).

16: Matthias Goerne, barítono; Christoph Eschenbach, piano. Brahms. (S.P.)

17: Filarmónica de Viena. Christian Thielemann. Bruckner, *Octava*. (T.C.E.)

— Gidon Kremer, violín; Oleg Maisenberg, piano. Enescu, Bartók, Schubert. (S.P.)

19: Fazil Say, piano. Scarlatti, Mozart, Musorgski. (T.C.E.)

21: Jean-Marc Luisada, piano. Beethoven, Chopin, Schumann. (T.C.E.)

21,22: Orquesta de París. Michel Plasson. Saint-Saëns, Dutilleux, Ravel. (S.P.)

23: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Yamundu Costa, guitarra. Respighi, Carrilho, Prokofiev. (T.C.E.)

— Orquesta Nacional de Rusia. Mikhail Pletnev. Nikolai Luganski, piano. Liszt, Rachmaninov, Chaikovski. (S.P.)

24: Ensemble Matheus. Jean-Christophe Spinosi. Jennifer Larmore, mezzo. Haendel.

26: Alexei Volodin, piano. Haydn, Beethoven, Chopin. (T.C.E.)

28: Orquesta Nacional de Bélgica. Emmanuel Villaume. Anna Ntrebko, soprano; Rolando Villazón, tenor. Gounod, Massenet, Bizet. (T.C.E.)

28,29: Orquesta de París. Josep Pons. Itxaro Mentxaca, mezzo. De Pablo, Stravinski, Falla. (S.P.)

28,30: Le Concert d'Astrée. Emmanuelle Haïm. Pisoni, Breslik, Bell, Scholl. Bach, *Pasión según san Mateo*. (Châtelet).

29: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Anne-Sophie Mutter, violín. Previn, Liszt. (T.C.E.)

— Sinfónica de São Paulo. John Neuschling. Nelson Freire, piano. Guarneri, Rachmaninov, Chaikovski. (Châtelet).

30: La Grande Écurie et la Chambre du Roy. Jean-Claude Malgoire. Rensburg, Gubisch, Planisek, Delaigue. Mozart, *La clemenza di Tito* (versión de concierto). (T.C.E.)

— Jessye Norman, mezzo; Mark Markham, piano. Berlioz, Debussy, Duparc. (S.P.)

31: Lang Lang, piano. Schumann, Mozart, Chopin, Liszt. (Châtelet).

OPÉRA BASTILLE
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

OPÉRA BASTILLE
 WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

LA JUIVE (Halévy). Oren. Audi. Masisis, Antonacci, Shicoff, Youn. **3,6,10,14,18,20-III.**

LOUISE (Charpentier). Cambreling. Engel. Delunsch, Henschel, Dotti, Salvan. **27,30-III.**

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
 WWW.THEATRECHAMPELYSEES.FR

ARIODANTE (Haendel). Rousset. Hemleb. Les Talens Lyriques. Kirchschrager. Genaux, Piau, Lehtipuu. **14,18,22-III.**

TURÍN

TEATRO REGIO
 WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). GEDIPUS REX (Stravinski). Lacombe. Andò. Uhlenhopp, Komlosi, Fraccaro, Mazzoni. **2,3,4,6,7,8,10,11-III.**

VENECIA

TEATRO LA FENICE
 WWW.TEATROLAFENICE.IT

FRANCESCA DA RIMINI (Rachmaninov). Soudant. Kunaev, Putilin. **16,18,20,22,24-III.**

VIENA

MUSIKVEREIN
 WWW.MUSIKVEREIN.AT

3,4-III: Orquesta de Santa Cecilia de

Roma. Antonio Pappano. Leif Ove Andsnes, piano. Respighi, Rachmaninov.

5: Filarmónica de Múnich. Christian Thielemann. Bruckner, *Quinta*.

7,8: Sinfónica de Viena. Vladimir Fedoseiev. Sibelius, Musorgski, Falla.

10,11: Concentus Musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt. Kühmeier, Invernizzi, Lippert, Boesch. Mozart.

15: Sinfónica de la Radio de Viena. Bertrand de Billy. Debussy, Poulenc, Beethoven.

19: Concerto Köln. Barbara Bonney, soprano. Mysliveček, Mozart, Kraus.



— Clemencic Consort. René Clemencic. Dufay.

23: Filarmónica de Múnich. Christian Thielemann. Bruckner, *Quinta*.

24,25: Sinfónica de Viena. Marc Albrecht. Julian Rachlin, violín. Shostakovich, Strauss.

28,29: Sinfónica de Viena. Jukka-Pekka Saraste. Frank Peter Zimmermann, violín. Berlioz, Brahms, Sibelius.

STAATSOPER
 WWW.WIENER-STAATSOPER.AT

LA TRAVIATA (Verdi). Palumbo. Amselem, Calleja, Lucic. **2,5-III.**

MANON (Massenet). De Billy. Serban, Pabst, Dunshirn, Ntrebko, Alagna. **3,6,10,13,16,19-III.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Halász. He, Krasteva, Talaba, Daniel. **4-III.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Fischer. Denoche, Garanca, Petersen, Bankl. **8,11,15-III.**

MOSES UND ARON (Schoenberg). Gatti. Grundheber, Moser. **12,17,20-III.**

FIDELIO (Beethoven). Fischer. Michael, Franz, Struckman, Fink. **18,22,25,29-III.**

ARABELLA (Strauss). Welser-Möst. Pieczonka, Kühmeier, Hampson, Schade. **21,24,27,30-III.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Piollet. Santafé, Voropaev, Bankl, Álvarez. **23-III.**

TOSCA (Puccini). Sutej. Sümegi, Shicoff, Ataneli. **28-III.**

ZÜRICH

OPERNHAUS
 WWW.OPERNHAUS.CH

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Harnoncourt. Kusej. Mosuc, Kleiter, Peetz, Polgár. **1,4,6,14,17,23,28-III.** LA BOHÈME (Puccini). Carignani. Sireuil. Fantini, Kohl, Pisapia, Cavalletti. **4,9-III.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Welser-Möst. Bechtolt. Hartelius, Janková, Schmid, Friedli. **11,13,15-III.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Weikert. Asagaroff. Nikiteanu, Kohl, Meli, Bermúdez. **20,24,30-III.**

PARSIFAL (Wagner). Haitink. Hollmann. Naef, Ventris, Haunstein, Volle. **29,31-III.**

14 de abril

20. 00 h.

Acto Inaugural

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Coro de la O.F. de Gran Canaria

Melanie Diener, Soprano; Lola Casariego, Mezzosoprano;

Robert Gambill, Tenor; Johan Tilli, Bajo

Pedro Halffter, Director

L.v. Beethoven - Sinfonía nº 9, en re menor, op.125

17 de mayo

20. 30 h.

Grigori Sokolov, Piano

F. Schubert - Sonata en do menor, D.958

A. Scriabin - Preludio y Nocturno p.la mano derecha, op.9

Sonata nº 3, op.23

Dos Poemas, op.69

Sonata nº 10, op.70

Vers la flamme, Poema, op.72

16 de abril

19. 00 h.

Orquesta del Teatro Mariinsky de San Petersburgo

Cristina Gallardo-Domãs, Soprano

Valery Gergiev, Director

N. Rimsky-Korsakov - Capricho Español

G. Puccini - Arias de Manon Lescaut:

In quelle trine morbide - Sola, perduta, abbandonata

P.I.Tchaikovsky - Sinfonía nº 6 'Patética', en si menor, op.74

12 de junio

20. 30 h.

Julian Rachlin, Violín

Itamar Golan, Piano

D. Shostakovich - 10 preludios de los 24 preludios para Piano, op. 34.

L.v. Beethoven - Sonata nº 8

O. Partos - Yizkor 'In Memoriam' para viola y piano.

J. Brahms - Sonata para violín nº 3, en re menor, op. 108

17-22 de abril

6-7-8-9 y10 de julio

20. 30 h.

RICHARD WAGNER

Der Ring des Nibelungen

(El Anillo del Nibelungo - Festival Escénico en un prólogo y tres jornadas)

Teatro Mariinsky de San Petersburgo

Valery Gergiev, Director

Concepto de la Producción: Valery Gergiev y George

Tsybin; Escenografía: George Tsybin;

Vestuario: Tatiana Noginova; Diseño de Luces: Gleb

Filshtinsky; Proyección de Vídeos: Greg Emetaz;

Preparación Vocal y de idioma: Richard Trimborn;

Preparación Musical: Marina Mishuk.

P.I. Tchaikovsky

El Lago de los Cisnes

Leipziger Ballet

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

En las funciones actuarán alternativamente, como bailarines invitados José Carlos Martínez e Igor Yebra

17 de abril **Das Rheingold** (El Oro del Rin) 19. 30 h.

18 de abril **Die Walküre** (La Valkiria) 17. 00 h.

20 de abril **Siegfried** (Sigfrido) 17. 00 h.

22 de abril **Götterdämmerung** 17. 00 h.
(El Ocaso de los Dioses)



Ayuntamiento
de Las Palmas
de Gran Canaria



CHAIKOVSKI, ESTRELLA DE LA TELEVISIÓN

Quien quisiera saber qué pasa con la BBC, no tenía más que ver su *Chaikovski Experience*, una serie ofrecida por tres canales de televisión y Radio 3, y que fue inaugurada con una interpretación de las *Vísperas* por los BBC Singers en la Catedral de Kensington a la que invitaba el propio Director General de la corporación.

Durante el tiempo que la televisión de la BBC ha desdeñado olímpicamente a los compositores han pasado por la entidad tres presidentes y directores generales distintos, se ha doblado el número de canales y el porcentaje de telespectadores ha menguado a una tercera parte de la nación. En un intento por aumentar un público que, por otro lado —con tanta oferta de diferentes canales y pornografía en la red—, no va a volver nunca, la BBC ha dado la espalda a la alta cultura y empobrecido su lenguaje hasta tal punto que un delfín de inteligencia normal puede ahora entender las noticias de las seis de la tarde.

A pesar de haber abandonado la programación de las artes, la BBC seguía manteniendo la sección de música y danza clásicas cuya función era proponer programas de temporada que los controladores de los índices de audiencia rechazaban sin más ni más. Desapareció su papel innovador en la creación de las artes, junto con sus retransmisiones en directo y sus reveladores y sólidos documentales. En su lugar tenemos a un jardinero parlanchín que explica los Proms usando una chuleta, un frívolo *Cultural Show* y unos burbujeantes perfiles de celebridades ofrecidos por Alan Yentob.

Luego llegó el momento de reparar los estatutos de esa entidad pública, lo que llevó a una repentina urgencia por convencer tanto a los políticos como al público de que la BBC seguía siendo fiel a sus obligaciones de educar, entretener y “ser el reflejo de la propia nación”. Los directivos decidieron que las artes tenían que volver a estar presentes y por ello hacía falta sacarse de la manga una especie de “celebración” de lo que fuera. Algunos se habían dado cuenta de que Radio 3 tuvo mucho éxito los últimos dos años con semanas, días y fines de semana intensivos dedicados a Beethoven, Webern, Wagner y Bach. La televisión buscó algo similar pero en términos de ofertas a lo supermercado: había que presentar un nombre que millones de personas reconocieran inmediatamente. Nada de las ridiculeces de antaño, como estimular la mente del público o cultivar el gusto de la nación al antiguo estilo de la BBC. El único compositor apto para una serie de televisión tendría que ser uno que el público conociera y amara. Al haber desaprovechado el año Mozart, lo único que quedaba era Chaikovski.

Buena elección la de Chaikovski (1840-1893). Fue un melodista fértil y versátil que luchó con coraje —y también con mucha angustia— contra los poderes musicales de la época y contra su propia homosexualidad, que tuvo que disimular. Escribió siete sinfonías, (incluyendo *Manfred*) de las que tres son de una popularidad eterna y la última es irresistiblemente conmovedora. Sus tres ballet son las piedras angulares de la danza clásica. Sería difícil encontrar alguien que no haya oído una melodía de Chaikovski, aunque sólo sea en el cine —la última vez en *V de Vendetta* de James McTeigue— o en el teléfono móvil.

No hay música más vendible siguiendo las técnicas de supermercado que la de Chaikovski, y la idea de introducirla como una nueva oferta para el público de MTV y YouTube se ajusta perfectamente a la misión de la BBC y se puede justificar con una buena estrategia. La temporada de televisión incluye *La bella durmiente* interpretada por el Royal

Ballet y *El lago de los cisnes* por el de San Petersburgo, acompañados por una especie de clases magistrales. BBC4 tendrá una ópera, *La dama de picas*, del Festival de las Noches Blancas de Valeri Gergiev, y hay documentales analíticos de la *Sinfonía “Patética”* y *Romeo y Julieta* hechos por el multifacético Charles Hazlewood que dirige las orquestas mientras habla sin parar, con lo que no consigue ni una interpretación penetrante ni un pensamiento original y erudito. De una u otra forma, la BBC ha decidido que todos sus presentadores de televisión tienen que demostrar que pueden, como mínimo, caminar y masticar chicle al mismo tiempo.

La atracción principal de la temporada es un documental en dos partes, narrado por el ubicuo Hazlewood, en el que se ve al compositor, interpretado por el actor Ed Stoppard, tocado con un bombín, haciendo una felación a un soldado de la guardia, besuqueándose con un violinista y muriendo posiblemente de cólera o suicidándose mientras escribía sus obras más sublimes con la mano que tuviera libre en aquel momento —igual que un buen presentador. Ese drama/documental, ni basado en hechos verificados ni presentado como una ficción, es lo que la BBC ha fabricado para evitar la acusación de ofrecer demasiada seriedad o para eludir el riesgo de parecer que está educando a su público en algo que podría añadir un valor cultural a su perspectiva. Los ejecutivos defienden el drama/documental como el empleo de los “valores” televisivos para la presentación de la historia. Lo que realmente demuestra es que la televisión y la BBC, en el fondo, han perdido los valores humanos de la verdad, la ética y la realidad según los cuales se comparten en la vida la mayoría de las personas. Si la BBC está preocupada por la merma de su público, debe examinar en primer lugar su propio difuminado de los hechos, la fantasía de sus dramas/documentales aislados virtualmente de la vida real.

Sin embargo, esto es una crítica de la presentación y no del concepto. Chaikovski es sin duda un gran compositor que ha dejado una huella duradera en la civilización. Merece nuestra atención pero no aisladamente. Su vida fue trágica, pero no especialmente ejemplar. No había grandeza en el hombre, ni tampoco apoyó ninguna causa moral. Sus obras no defienden la libertad, la fraternidad, la nación, la igualdad ni nada que eleve el espíritu humano. Lo que se oye en la música de Chaikovski es exactamente lo que hay, no existe ningún mensaje. Su influencia en posteriores compositores es mínima y durante los espantosos años de la tiranía soviética su música proporcionó poco consuelo y ninguna esperanza de paliar el sufrimiento de los oyentes rusos, que recurrieron a Beethoven, Berlioz, Mahler y Shostakovich en busca de iluminación.

Tomado por sí solo, como ha hecho la BBC, Chaikovski es una caja de bombones que alimenta poco y que tiene que ser vendida rápidamente, antes de que alcance su fecha de caducidad. Radio 3, que fue obligada a unirse a la temporada televisiva contra su voluntad, ha equilibrado su semana “Todo-Chaikovski” con una dosis paralela de Stravinski. La *Experiencia Chaikovski* es una equivocación total. Explica, en un microcosmos, todo lo que ha ido mal durante esta pasada década en las cumbres de la BBC y por qué la corporación no puede esperar el voto automático de confianza del público en los productos que ofrece y la financiación que necesitan.

Norman Lebrecht

MADRID, 2007

CICLO DE GRANDES INTERPRETES 12

Organizado por la
FUNDACIÓN SCHERZO,
con el patrocinio
del diario **EL PAÍS**
y la colaboración del
Ministerio de Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen-Hosseschrueders

www.scherzo.es

ORGANIZA:

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAIS

NOTA IMPORTANTE: Todos los intérpretes, programas y fechas son susceptibles de modificación.

4

IVO POGORELICH

CONCIERTO

piano

Martes, 20 de marzo
19:30 horas

L.V. BEETHOVEN

Sonata nº 32 en do menor, op. 111 (1822)

Bagatela en la menor "Para Elisa", WoO. 59 (1810)

Sonata nº 24 en fa sostenido mayor, op. 78 (1809)

J. BRAHMS

Intermezzo en la mayor, op. 118, nº 2 (1893)

A. Scriabin

Sonata nº 4, op. 30 (1903)

S. RACHMANINOV

Sonata nº 2 en si bemol menor, op. 36. Segunda versión (1931)

5

TILL FELLNER

CONCIERTO

piano

Martes, 24 de abril
19:30 horas

J. S. BACH

15 Zweistimmige Inventionen, BWV 772-786 (1723)

L.V. BEETHOVEN

Sonata nº 16 en sol mayor, op. 31, nº 1 (1802)

E. CARTER

90+ (1994)

R. SCHUMANN

Kreisleriana, op. 16 (1838)

6

ALFRED BRENDEL

CONCIERTO

piano

Martes, 22 de mayo
19:30 horas

J. HAYDN

Sonata nº 33 en do menor, Hob. XVI/20 (1788)

L.V. BEETHOVEN

Sonata nº 31 en la bemol mayor, op. 110 (1821)

R. SCHUBERT

Impromptu nº 1 en fa menor, op. 142, D 935 (1827)

Impromptu nº 3 en si bemol mayor, op. 142, D 935 (1827)

W.A. MOZART

Sonata nº 14 en do menor, K 457 (1784)

**AUDITORIO NACIONAL
DE MÚSICA**
SALA SINFÓNICA



INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

**FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS**

70° Maggio Musicale Fiorentino 2007

70°

“MAGGIO” May Spring in Winter.

OPERAS

ANTIGONE *Fedele · Tabachnik · Martone* April 24; May 4, 6

ORFEO E EURIDICE *Gluck · Muti* April 28, 29

LA DAFNE *Gagliano · Garrido · Livermore* May 31; June 1

DAS RHEINGOLD *Wagner · Mehta · La Fura dels Baus* June 14, 19, 23, 27

DIE WALKÜRE *Wagner · Mehta · La Fura dels Baus* June 16, 21, 25, 29

BARENBOIM PROJECT

DANIEL BARENBOIM May 12

ZUBIN MEHTA · DANIEL BARENBOIM May 18

DANIEL BARENBOIM · STAATSKAPPELLE BERLIN July 3, 4

CONCERTS

CONTEMPOARTENSEMBLE May 2

MARISS JANSONS · BAYERISCHE RUNDFUNK May 3

ZUBIN MEHTA · LEONIDAS KAVAKOS June 22

ZUBIN MEHTA · FAZIL SAY June 30

MAGGIO OFF June 6 - 13

DANCES

BÉJART BALLET LAUSANNE May 11, 12, 13

LUCINDA CHILDS May 19, 20, 22, 23, 24, 25

GALÀ DI DANZA June 28

DRAMA

FANNY ARDANT June 5



www.maggiofiorentino.com Info +39 055 2779350



Teatro del Maggio Musicale Fiorentino
Fondazione